

INHALT

I STRUKTURIERTE WIRKLICHKEIT: ANTTKE UND MITTELALTER.....	9
ARBOGAST SCHMITT: Handeln in Abhängigkeit. Determination und Freiheit im Verhältnis von Gott und Mensch bei Homer	11
ANDREAS KABULTZ: Zeitlichkeit und Ewigkeit in Dantes Purgatorio: Das Fürstental am Fuß des Läuterungsbergs.....	33
FRANK-RUTGER HAUSMANN: Villon und Rabalais – mittelalterliche und neuzeitliche Schreibmodelle der Selbstdarstellung	73
II RENAISSANCE DER RENAISSANCE.....	87
KLAUS HEMPPER: Die Karnevalisierung der Ritterspek in Pulcis <i>Morgante</i>	89
MARIA MOOG-GRÜNEWALD: Worüber eigentlich hat Orlando seinen Verstand verloren? Ein Nachtrag zum 23sten und zu anderen Gesängen des Ariostischen <i>Furioso</i>	109
GISELE MATHIEU-CASTELLANI: Incidences de la rhétorique: la poétique de la Renaissance et les passions.....	119
FRANÇOIS RIGOLOT: L'exemple comme erreur, l'erreur comme exemple: Louise Labé et la Renaissance	135
III SCHEMA UND INDIVIDUALITÄT: AUFKLÄRUNG UND DIE FOLGEN	149
ROLAND GALLE: Vom Lesen der Gesichter. Anmerkungen zu Romanporträts von Fielding, Diderot und Goethe	151
GOTTFRIED BOEHM: Hat das Sehen eine Geschichte?.....	179
MICHAEL PODRO: Intimacy and Communality. Reflections on Kant's „General Remark“	189
IV ERFAHRUNGEN DES 19. JAHRHUNDERTS.....	199
PATRICIA OSTER: Parrisdiskurs au féminin. Die Frau im Blick der Stadt. Die Stadt im Blick der Frau.....	201
DIETER INGENSCHAY: Chateaubriands Jerusalem – Stadterfahrung und romantische Subjektivität im <i>littéraire de Paris à Jérusalem</i>	219
JEAN STAROBINSKI: Interaction, circulation, respiration (Sur un groupe d'images du dix-neuvième siècle).....	237
JOACHIM KÜPPER: 'Erlebnis' und Dichtung in Gérard de Nerval's <i>Voyage en Orient</i>	251
CHARLES GRIVEL: Villiers de l'Isle-Adam: Corps sidéral et contre-vision.....	311

Maria Moog-Grünewald (Tübingen)

WORÜBER EIGENTLICH HAT ORLANDO SEINEN VERSTAND VERLOREN?

Ein Nachtrag zum 23sten und zu anderen Gesängen des Ariostischen *Furioso*

Über den 23sten Gesang des *Orlando Furioso*¹ – und nicht nur über jenen – ist viel geschrieben, Kluges allemal und in Aufnahme neuerer Theoreme des Textverständnisses auch Überraschendes². Verlohnt es – auch auf die Gefahr des Ridikülen –, die Passage, in der Orlando zum *Furioso* wird, noch einmal zu traktieren? Der Zwerg, der sich solchermaßen auf den Schultern des Riesen reckt, scheint allzu winzig, als daß er weiter blicken sollte. Und dennoch: Die Frage, worüber eigentlich Orlando seinen Verstand verloren hat, ist bislang nicht zutreffend beantwortet. Das liegt daran, daß nur die Modernen, ja die Postmodernen die Antwort geben könnten, sie aber verschweigen: aus schierer Notwendigkeit intellektueller Selbsterhaltung. Ariost war integer, zudem ironisch, mithin souverän: Er stelle im vorzüglichsten Gedicht der Renaissance seinen Lesern vor Augen, daß die Vorstellungen des Nominalismus zwar irreduzibel sind, somit die Zeichen der Welt und die Welt der Zeichen arbiträr, daß aber über diese arbiträre Zeichenhaftigkeit der Mensch den Verstand verliert, ja erster noch: seine Humanitas. Diese Einsicht trägt den *Orlando Furioso* insgesamt sowie – als dessen Nucleus³ – die hier in Rede stehende Episode des 'impazzimento d'Orlando'. Deren Emphase freilich wird gebro-

¹ Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, a cura di Lanfranco Caretti, Milano/Napoli 1954. (Im folgenden werden ausschließlich die Zahlen des Canto, der Olive rime sowie der jeweiligen Zeilen direkt hinter dem Zitat angeführt.)

² Siehe dazu insbes. Elissa B. Weaver, „Lettura dell'intreccio dell'*Orlando Furioso*: il caso delle tre pazzie d'amore“, *Strumenti critici* Bd. 34/1977, S. 384-406; Eugenio Donato, „Per selve e boscarecci labirinti“: Desire and Narrative Structure in Ariosto's *Orlando Furioso*, in: Patricia Parker und David Quint (Hrsg.): *Literary Theory / Renaissance Texts*, Baltimore and London 1986, S. 33-62 (zuerst: *Barroco* Bd. 4/1972); Albert Ascoli, *Ariosto's Bitter Harmony*. Crisis and Evasion in the Italian Renaissance, Princeton, New Jersey 1987, insbes. S. 304-331; Marianne Shapiro, *The Poetics of Ariosto*, Detroit 1988, insbes. S. 122-151; Millicent Marcus, „Angelica's Loveknots: The Poetics of Required Desire in *Orlando Furioso* 19 and 23“, *Philological Quarterly* Bd. 72/1993, S. 33-51.

³ Die Szene des 'impazzimento d'Orlando' im 23sten Gesang bildet in auffälliger Weise den Mittelpunkt des Gesamtwerks – im konkreten wie übertragene Sinn; dazu bereits Pio Rajna, *Le fonti dell'Orlando Furioso*. Ricerche et studi, Firenze 1900, S. 393f.; „È questa la crisi, il nostro autore collocò queste scene al termine del canto XXIII e al principio del XXIV, ossia precisamente alla metà del poema.“ Ascoli, *Ariosto's Bitter Harmony* (vgl. Anm. 2), hingegen wendet das Phänomen dekonstruktivistisch: „[...] this unifying center is a parody of itself and of the very concept of centrality, since madness, this madness in particular, is an experience of radical 'decentering' and dispersal of the integral self.“ (S. 306)

chen und zugleich gestützt durch die ironische Distanzierung, die in Sprache, Stil und Überbietung der Wahrscheinlichkeit gelingt; sie erhält darüber hinaus ihr spielerisches und wiederum zugleich allgemeingültiges Moment durch die Omnipräsenz der 'Liebe', die in ihrer Unberechenbarkeit und ihren verwirrenden Wirkungen als groß angelegte Allegorie der Kontingenz konzipiert ist, solchernaßen Handlung und Struktur des gesamten Gedichts sowie einzelner Episoden bestimmt.

Das Behauptete zu belegen bedarf es einer genaueren Textanalyse, die auch auf die Aufnahme und Diskussion von bereits Bekanntem nicht verzichten kann; Wiederholungen sind unvermeidlich.

Gemeinhin gilt, daß Orlando seinen Verstand verloren hat, weil Angelica, ihrerseits Personifikation der launenhaften Liebe, seine insistente und alles übrige aufs Spiel setzende Werbung abgewiesen, ja mehr noch und ärger: ihre Gunst dem Sarazenen und ordinären Fußsoldaten Medoro geschenkt hat. „Dem besten Ritter der Welt versagt sich der Welten schönste Frau. Der edelste Held, dem der Lohn der Liebe vor allem zustände, erleidet durch ihre trügerische Unberechenbarkeit den tiefsten Sturz.“⁴ Die gewiß auch der Logik der Psyche folgende Reaktion Orlando's ist kein Novum in litteris: Pio Rajna zählt viele wahnsinnige Ritter auf; in Chrétiens *Yvain* werden der Tiihelheld und weitere Ritter der Tafelrunde reihenweise von dieser auffälligen Krankheit heimgesucht, und gleich Orlando fliehen die meisten ins Unwegsame, entledigen sich ihrer Kleider und ernähren sich, Tieren gleich, von rohem Fleisch.⁵ Und über die Tradition des höfischen Romans hinaus ist auf antike 'Fälle' hinzuweisen: Soll sich doch Ariost in seiner Titelvariante – *Orlando Furioso* in Überbietung von Boiardos *Innamorato* – auch an Senecas *Hercules furens* inspiriert haben.⁶

Die Einzigartigkeit und damit Besonderheit des 'impazzimento d'Orlando' – so die These – besteht nun darin, daß dieser über die Wahrnehmung, Lektüre im weiteren und engeren Sinne, im ganzen über die Deutung von Zeichen den Verstand verliert⁷ – Zeichen freilich, die ihm die Untreue seiner Verehrten

⁴ Dieter Kremers, *Der „Rasende Roland“ des Ludovico Ariosto*. Aufbau und Weltbild, Stuttgart u. a. 1973, S. 121.

⁵ Rajna, *Le fonti* (vgl. Anm. 3), S. 393ff.; Kremers, *Der „Rasende Roland“* (vgl. Anm. 4), S. 121f.; auch Shapiro, *The Poetics of Ariosto* (vgl. Anm. 2), S. 124-126.

⁶ Rajna, *Le fonti* (vgl. Anm. 3), S. 67.

⁷ Die Rolle Orlando's als lector haben – in je unterschiedlicher Akzentuierung – bereits Weaver, „Lettura dell'intreccio dell'*Orlando Furioso*“ (vgl. Anm. 2), Donato, „Per selve e boscarecci labirinti“ (vgl. Anm. 2), auch Ascoli, *Ariosto's Bitter Harmony* (vgl. Anm. 2), Shapiro, *The Poetics of Ariosto* (vgl. Anm. 2) und mit Emphase schließlich Marcus, „Angelica's Loveknots“ (vgl. Anm. 2) hervorgehoben. Marcus' Bestandaufnahme der vorliegenden Forschung zum 23sten Gesang – „there seems to be, however, no critical consensus on the implications of Orlando's reading for an over-all interpretation of the *Furioso*“ (S. 33) – trifft gewiß zu. Weaver sieht im Wahnsinn Orlando's einen Beleg für die Macht der Litterae auf das 'Leben', insonderheit die 'Affekte'; Donato präsentiert Orlando als Leser autoreflexiver Texte; Ascoli gilt Orlando als geschickter 'Dekonstruktivist'; und

signalisieren und somit über eine Referenz verfügen. Es sind im ganzen drei 'Sorten' von Zeichen: die in Bäume geritzten, auf Wände geschriebenen und in Steine gehauenen Initialen von Angelica und Medoro in amütiger Verschlingung; ein zwei Stanzas zählendes Poem, das von selbig erlebtem Liebesglück der beiden zu erzählen weiß; und schließlich ein goldener Reif, einst ein Geschenk Orlando's an Angelica, nun in der Hand des Hirten, der den beiden Liebenden Obdach gewährte.

Die einzelnen Klappen sollen noch einmal aufgerufen werden, um der Erinnerung und der Möglichkeit des Anschlusses willen. Orlando kommt allein und in Verfolgung des Feindes an einen Ort, der deutlich die Züge eines locus amoenus trägt: ein kristallener Bach, eine blumenreiche Wiese, scharfende Bäume, die den Hirten und seine Herde vor der Mittagssonne schützen. Doch der Ort soll ihm zum Ungemach (empio soggiorno), der Tag zum Unglück werden (infelice e sfortunato giorno): Orlando schaut sich um und sieht Bäume, zahllos viele, mit Schriftzeichen versehen – es sind die ineinander verschlungenen Namen Angelica und Medoro:

Angelica e Medoro con cento nomi
legati insieme, e in cento lochi vede.
(XXIII 103, 1-2)

So viele Buchstaben es sind, so viele Nadelstiche – von Amor instigiert – durchbohren sein Herz, und obgleich Orlando deutlich zu erkennen verneint, daß die Buchstaben die Hand seiner Angebeteten verraten, sucht er sich über seine Erkenntnis zu täuschen – doch vergeblich, die Züge sind ihm allzu vertraut:

Poi dice: – Conosco io pur queste note:
di tal'io n'ho tante vedute e lette.
(XXIII 104, 1-2)

Dessen ungeachtet: die Hoffnung führt, der Wille folgt – Orlando sucht erneut, sich selbst zu täuschen, und verfällt auf die Idee, 'Medoro' müsse ein Beiname seiner selbst sein:

Finger questo Medoro ella si puote:
forse ch' a me questo cognome mette –
(XXIII 104, 3-4)

Shapiro hält dafür, Orlando's Wahnsinn sei sowohl Folge der Erkenntnis, daß die chevalereske Welt aus den Fugen geraten sei, als auch Folge der Lektüre, die Sein und Schein verwechseln lasse; insofern nehme Orlando die Figur des Don Quixote voraus. – Es finden sich also im einzelnen treffende Beobachtungen, die allerdings aufeinander zu beziehen wären, um ihre Plausibilität in einer durchaus purgierten Synthese zu erweisen. Die intendierte Synthese leistet aber auch Marcus nicht – abgesehen davon, daß er die Kennzeichnung des Romanzo *Orlando Furioso* als „an autonomous, highly self-reflexive signifying system“ (S. 34) dadurch unterläuft, daß er zwischen einer Referentialität der Zeichen im 19en Gesang und einer Aufhebung der Referentialität der Zeichen im 23sten Gesang unterscheidet.

Das Muster – Wahrnehmung von Zeichen, die (wie der Erzähler, der Hirte und der Leser wissen) 'richtige' Zuordnung der Bedeutung, sodann der (vordergründig aus der Liebesnot geborene) Zweifel an der 'Richtigkeit' der Bedeutungszuordnung, zugleich die Findung einer anderen Bedeutung – wiederholt sich noch einmal, verstärkt, intensiviert sowohl in der Darstellung wie in ihrer Ironisierung: Orlando setzt seinen Weg fort, gelangt an eine Felsenrotte, die gleichfalls mit dem Namenszeichen der duo felici amanti – in Kohle, in Kreide und scharf eingeritzt – überstrich ist, doch insonderheit ein Poem auf der inneren Wand trägt. In arabischer Schrift, gezeichnet von der Hand Medoros, gibt es Kunde vom unermeßlichen Glück in der Liebe und – à part – von Ruhmesstolz der Eroberung. Orlando, Kenner nicht nur der lateinischen, sondern mehr noch der arabischen Sprache, vernag müheles, den Text zu übersetzen, zu verstehen und sucht doch, in mehrfach wiederholter Lektüre, den Text anders zu verstehen – vergebens zunächst, bis der lähmende Schmerz seines Herzens ihn hoffen läßt, ein Übelwollender habe den 'Namen seiner Herrin in Verruf bringen' wollen:

[...] e pensa come
 possa esser che non sia la cosa vera:
 che voglia alcun così infamare il nome
 de la sua donna [...] (XXIII 114, 1-4)

Dieser schwache Hoffnungsschimmer [...] così poca, [...] così debol speme) erlischt endgültig, als Orlando auf den gastfreundlichen Hirten trifft und dieser, ihn zu erheitern, berichtet, wie Angelica mit dem verwundeten Medoro hierher kam, sie ihn pflegte und heilte und sie schließlich von Amors Pfeilen getroffen war: Zum Zeugnis, daß er wahr spreche, holt der Hirt die goldenen Reif hervor. Das ist der Augenblick, in dem Orlando den Verstand verliert. Doch noch kann er in höchster Luzidität die Spaltung seines Ichs konstatieren:

Non son, non sono io quel che paio in viso:
 quel ch'era Orlando è morto et è sotterra;
 la sua donna ingrattissima l'ha ucciso:
 [...] (XXIII 128, 1-5)

Die erste 'Wahnsinnsat' ist die Zerschlagung all der Dinge, die die verhassten Schriftzeichen tragen – Zeichen, die von fremdem Liebesglück, damit zugleich von der eigenen getäuschten Liebeshoffnung sprechen. Die darauf folgende Zerstörung der Landschaft, der Menschen, der Tiere endet in der Selbstzerstörung, die in der Entblößung des Körpers und im Verstümmeln, in der Sprachlosigkeit, ihren Höhepunkt hat.

Keine Einzelheit dieser Episode, die hier vorerst nur in groben Zügen wiedergegeben ist, ist – für sich betrachtet – für unsere These von Belang. Dies gilt nicht für die Summe der Einzelheiten, genauer: ihre Folge, ihre

Struktur und Textur. Der *Orlando Furioso* weist nicht schlechthin eine Fülle komplexer hierarischer Bezugnahmen auf, sondern stellt ein einziges Netz von intertextuellen und intratextuellen Bezügen dar⁸, die ihr semantisches Analogon in einer auffälligen Häufung der Begriffe des Schreibens und des Lesens, der Schrift und der Lektüre, haben. Quellenspurisim⁹ wird damit nur erst zur Voraussetzung, die vom Autor höchst artistisch hergestellten Textbezüge zu erkennen und in ihrer spezifisch modernen Intention, damit in ihrer Abweichung von der Tradition zu bestimmen. So wird gleich eingangs der in Rede stehenden Passage die (minimale)¹⁰ Topik des Lustorts zum wiederholten Male aktualisiert, um gegen die Erwartung der Topik Täuschung, Unruhe, Verzweiflung am Ort zu inszenieren. Ironische Mutierung¹¹ könnte man dieses Verfahren nennen, das Ariost in vielfältiger Varianz anwendet und mit dem er auf vorausliegende fremde Texte und häufig zugleich auf den selbigen eigenen Text zielt. Die Absicht: den Textstatus des Textes deutlich zu machen, ineins auf die narrative Verfügungsfreiheit zu verweisen. Die 'Novität' der Situation Orlando's erhellt nun nicht allein daraus, daß sie mit der traditionellen locus amoenus-Topik kontrastiert – Orlando flieht den Lustort mit Grauen und im Schrecken –, vielmehr daß sie zugleich in spiegelbildlich-verkehrtem Verhältnis steht zu einer Szene aus dem ersten Gesang: Dort gerät Angelica – auf der Flucht vor den Liebeswebungen Rinaldos – in einen wilden, dunklen Wald¹², irt angstvoll und erschreckt umher und findet nach Tag und Stunden inmitten des schaurigen Forstes einen boschetto adorno mit zwei klaren Quellen, sanftem Windhauch, grünem Rasen:

Quivi parendo a lei d'esser sicura
 e lontana a Rinaldo mille miglia,
 da la via stanca e da l'estiva arsura
 di riposare alquanto si consiglia
 (I 36, 1-4)

Die Einfügung des locus amoenus in einen wilden Wald hat wiederum literarische Tradition im höfischen Roman¹³. Somit wird die apostrophierete 'Novität' intra- und intertextuell markiert. In enger intratextueller Bezüglichkeit aber

⁸ Siehe dazu die Studie mit zahlreichen Belegen von Franz Penzenstadler, „Intertextuelle und intratextuelle Bezüge im *Orlando Furioso*“, in: Klaus W. Hempfer (Hrsg.), *Ritterepik der Renaissance*, Stuttgart 1989, S. 155-184.

⁹ Das voluminöse und noch immer unentbehrliche Buch von Rajna, *Le fonti* (vgl. Anm. 3) dokumentiert, daß fast jede Stanze, ja fast jede Zeile ihre „Quelle“ hat.

¹⁰ Vgl. dazu allgemein E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern und München 1948 u. ö., S. 202-206; „§ 6. Der Lustort.“

¹¹ Zu diesem Verfahren, wenn auch mit anderer Begrifflichkeit und letztlich auch in differenter Intention vgl. Klaus W. Hempfer, „Intertextualität, Systemreferenz und Strukturwandel: die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der italienischen und französischen Renaissance-Lyrik (Ariost, Bernbo, Du Bellay, Ronsard)“, in: Michael Tietzmann (Hrsg.), *Modelle des literarischen Strukturwandels*, Tübingen 1991, S. 7-43.

¹² Vgl. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (vgl. Anm. 9), S. 208. ¹³ Ebd.

steht die Szene und in ihrem Fortgang die ganze Episode des 23sten Gesangs zum ersten Teil des 19ten Gesangs: Was der Autor bzw. richtiger in diesem Fall: der Erzähler Orlando erleben läßt, hat er seinen Lesern in Variationen bereits mitgeteilt. Darauf weist der Erzähler ausdrücklich hin, wenn er den Ort, an dem Orlando der in Bäume eingeschriebenen Initialen gewahr wird, wie folgt erinnert:

Questo era un di quei lochi già descritti,
ove sovente con Medor veniva
da casa del pastore indi vicina
la bella donna del Catai regina.
(XXIII 102, 5-8)

Tatsächlich bilden die Szenen der Entdeckung und Deutung der Liebeszeichen im 23sten Gesang veritable Palindodien zur Setzung der Liebeszeichen im 19ten – bis hin zu Reindensitäten bei geringfügigen, doch intentionalen Bedeutungsverschiebungen. Die Zeilen

Angelica e Medor con cento nodi
legati insieme, e in cento lochi vede [...] (XXIII 103, 1-2)

nehmen in Variation das vorgängig Notierte auf:

et era fuori in mille luoghi scritto,
e così in casa in altritant il muro,
Angelica e Medoro, in vari nodi
legati insieme di diversi nodi.
(XIX 36, 5-8)

Der Reprise im Spiegelbild kommt eine Schlüsselfunktion zu, die sogleich zu explizieren ist. Vorab und zur Stützung der Explikation soll die Aufmerksamkeit auf ein den zitierten Zeilen intrinsisches Moment gelenkt werden: auf die prima vista schlichte Aussage, daß die Namen bzw. Initialen von Medoro und Angelica in Bäume geritzt sind. Schlicht und literarisch traditionell: Gallus, der Hirte der zehnten Vergilischen Ekloge¹⁴, zieht sich zurück 'in Wald und Gebirg' und schreibt 'in die Rinden der Bäume Namen der Liebe' – in tiefer Betribnis über die Untreue der geliebten Lycoris, 'Opfer' auch sie eines insanus amor zu einem Soldaten. Die literarische Tradition kennt in der Regel nur liebende Männer, die, getäuscht und verlassen, den Namen der Geliebten und den eigenen in Baumrinden schreiben, in der – uneingestanden – Absicht, das nicht mehr zuhandene, somit abwesende Glück im Zeichen anwesend zu machen und es in der Zeit zu verewigen. Ariost hat die Tradition in der Aufnahme einmal mehr selbst entscheidend verändert: Nicht ein Mann,

vielmehr eine Frau, Angelica, unternimmt es, einer unmittelbar erleben und sinnlich erfüllen, mithin gegenwärtig glücklichen Liebe in tausendfach gesetzten Zeichen Ausdruck zu geben¹⁵. Die spielerisch-ironische Distanzierung von der Namen-in-Baumrinde-Topik ist unverkennbar; doch hat die Verkehren eine weitergehende Absicht: in der vordergründig naiven Gleichung von Präsenz und Schrift das die Neuzeit bestimmende spezifische Verhältnis von Zeichen und Wirklichkeit zu thematisieren und zugleich zu problematisieren. So könnte die Grafitomantie¹⁶ Angelicas in ungebrochener Relation zueinander stehen, somit der Kratyismus hier sein Paradigma¹⁷ finden: Die ineinandergeschlungenen Zeichen der Namen Medoro und Angelica („in vari nodi/legati insieme“ [XIX 36,7-8]; „con cento nodi/legati insieme“ [XXIII 103, 1-2]) indizieren ja nicht nur das in vielfältigen Umarmungen verschlungene Liebespaar, sondern können geradezu als dessen 'Eikones' gelten und damit den idealen Fall der Repräsentation darstellen. Andererseits könnte die Schreibfreude der Liebenden darauf schließen lassen, daß alles darauf ankomme, 'Wirklichkeit' in Zeichen zu überführen oder richtiger: 'Wirklichkeit' durch Zeichen zu ersetzen, insofern nur Zeichen 'wahr' seien, d. h. den voluntativ gewählten und absolut gesetzten Zeichen eine 'Wahrheit' und damit eine Stabilität eigene, die eine kontingente und letztlich nicht repräsentierbare 'Wirklichkeit' notwendigerweise entbehrt: die 'ästhetische Wahrheit' der Figuraton.

Diese 'Lesart' könnte Bestärkung finden in Medoros „sentenzia in versi [...] ridotta“ (XXIII):

Liete piante, verdi etbe, limpide acque,
spelunca opaca e di fredde ombre grata,
dove la bella Angelica che nacque
di Galafon, da molti invano amata,
spesso ne le mie braccia nuda giacque;
de la commodia che qui m'è data
io povero Medor ricompensarvi
d'altro non posso, che d'ognior lodarvi;
e di pregare ogni signore amante,
e cavallieri e damigelle, e ognuna
persona, o paesana o viandante,
che qui sua volontà meni o Fortuna:
ch'all'etbe, all'ombre, all'antro, al rio, alle piante
dica: benigno abbiate e sole e luna,
e de le mnte il coro, che provvegga

15

Diese Feststellung treffen bspw. auch Shapiro, *The Poetics of Ariosto* (vgl. Anm. 2) und Marcus, „Angelica's Loveknois“ (vgl. Anm. 2).

16

Ein Ausdruck, den ich von Marcus, „Angelica's Loveknois“ (vgl. Anm. 2), S. 34 übernehme.

17

Marcus (ebd.) geht gar soweit, von „collograms“ (S. 39) zu sprechen und die entsprechenden Zeiten aus *Orlando Furioso* (XIX 36, 5-8) als „lines representational to the point of pornography“ zu bezeichnen!

14

P. Vergilius Maro, *Bucolica*, „Ecloga X“, in: ders., *Opera*, hsg. von Friedrich Arthur Hirtzel, Oxford 1900: „certum est in silvis inter spelaea ferarum/male pati lenitiscque meos incidere amores/arbortibus: crescent illae, crescentis, amores“ (X 52-54); Übersetzung, im Text in Fragmenten übernommen, von R. A. Schröder.

che non conduca a voi pastor mai greggia.
(XXIII 108f.)

Die Oktaven zitieren einmal mehr die Topoi des locus amoenus, und sie verweisen zugleich auf Poeme Petrarcas, z. B. auf Sonett 162¹⁸:

Lieti fiori e felici, e ben nate erbe
che Madonna pensando premer sole;
piaggia ch' ascoltati sue dolci parole
e del bel piede alcun vestigio serbe;
schiett arboscelli e verdi frondi acerbe,
amorosette e pallide viole;
ombröse selve, ove percote il sole,
che vi fa co' suoi raggi alte e superbe;

o soave contrada, o puro fiume
che bagni il suo bel viso e gli occhi chiani,
e prendi qualità dal vivo lume,

quanto v' invidia gli atti onesti e cari!

Non fia in voi scoglio omai che per costume
d'arder co la mia fiamma non impari.

Die Gegenüberstellung macht erneut evident, daß Ariost traditionelle Muster¹⁹ aufnimmt und zugleich ironisch-parodistisch kehrt: Während das lyrische Ich des Petrarckschen Sonetts nunmehr den Spuren der abwesenden Geliebten nachsint und die Blumen, die Gräser, den klaren Bach um die Berührung der Angebeteten beneidet, kann Medoro – frei petrarkisierend – die Blumen, die Gräser, den klaren Bach als Zeugen und Komplizen der glückseligen Umarmung Angelicas im Gedicht apostrophieren und ihnen durch das Gedicht Dank abstaten. In den petrarkischen Stanzas des Ariost ein Beispiel für die „Pluralisierung des erotischen Diskurses“²⁰ zu sehen, ist das eine; das andere, das es zu erkennen gilt, ist wiederum die hohe Literarizität auch dieser Passage: Durch intra- und intertextuelle Bezugnahmen²¹ wird auch hier die ‚Wirklichkeit‘ nicht repräsentiert, sondern artistisch-literarisch ‚aufgehoben‘

¹⁸ Francesco Petrarca, *Rime. Trionfi e poesie latine*, a cura di F. Neri, G. Martellotti, E. Bianchi, N. Sapegno, Milano/Napoli 1951.

¹⁹ Emilio Bigli, „Petrarchismo aristoso“, in: ders., *Dal Petrarca al Leopardi*, Milano 1954 [zuerst *Giornale storico della letteratura italiana* Bd. 130/1953, S. 31-62] verzeichnet für Ariost in erster Linie Übernahmen charakteristischer Merkmale petrarkischer und petrarkistischer eloquio, Penzenstücker, „intertextuelle und intratextuelle Bezüge im *Orlando Furioso*“ (vgl. Anm. 8) zeigt darüber hinaus u. a. Variationen und Transformationen der Petrarca-Bezüge sowie deren Funktionen im *Orlando Furioso*.

²⁰ Vgl. dazu Hempfer, „Intertextualität, Systemreferenz und Strukturwandel“ (vgl. Anm. 11).
²¹ Sollte die durchaus spielerische Zeile „[...] sua volontà [...] o Fortuna“ (XXIII 109, 4) gar eine Allusion auf eine keineswegs nebensächliche Formulierung in Petrarcas *Posteriori* („Tempus meum sic vel fortuna vel voluntas mea nunc usque partita est“ [in: Francesco Petrarca, *Prose*, a cura di G. Martellotti, P. G. Ricci, E. Carrara, E. Bianchi, Milano/Napoli 1955, S. 81] sein?

und ‚geborgen‘; sie gewinnt den Status, zugleich die Macht der – ich wiederhole – ‚ästhetischen Wahrheit‘. Dieser Status ermöglicht zum einen den hermeneutischen Akt des Verstehens, hier der ‚richtigen‘ Übersetzung des Poems aus dem Arabischen²², und er vereitelt zum anderen die Widerlegung des im Poem Vorgesetzten. Orlando – um mit dem Romanzo zu reden – sinnt, der ästhetischen ‚Wahrheit‘ auszuweichen:

[...] e pensa come
possa esser che non sia la cosa vera:
(XXIII 114,1-2)

Und er sucht, sie auf den Status der kontingenten Wirklichkeit zurückzuführen, indem er sie einer pluralen Lektüre unterzieht:

Quanto più cerca ritrovar quiete,
tanto ritrova più travaglio e pena,
che de l' odiato scritto ogni parte,
Ogni uscio, ogni finestra vede piena.
(XXIII 117, 1-4)

Das Unterfangen ist vergeblich. Es folgt die Erzählung des Hirten: auch sie ist eine variierte Aufnahme der Schilderung im 19ten Gesang und somit ästhetisch ‚wahr‘. Und als bedürfte diese ‚Wahrheit‘ noch der Besiegelung, zeigt der Hirte den goldenen Reif, der – nur scheinbar ein Paradox, doch voll artistischer Ironie – höchst differentiellen Symbol-Wert hat, wie wiederum im 19ten Gesang bereits ausführlich expliziert: Orlando gab ihm Angelica als Zeichen seiner hingebungsvollen Verehrung²³, Angelica schätzte ihn ob seiner materialen Kosbarkeit²⁴, und der Hirte nahm ihn als großzügige Gabe und schöne Erinnerung.

Dessen ungeachtet: Orlando verliert seinen Verstand über eine ‚Wahrheit‘, die nunmehr ästhetisch, näherhin grammatisch – differenziell in Schrift, in Zeichen vermittelt ist, und er wendet seinen Zorn, Ausdruck seiner Ohnmacht, und seine Wut der Zerstörung gegen jene Schrift-Zeichen, die ihm eine ‚ästhetische Wahrheit‘ vermitteln – und deren Sinn er gleichwohl verstanden hat, in guter hermeneutischer Manier. Der Akt des Verstehens, den Orlando vollzieht, kann durchaus als ein Fall von ‚Horizontverschmelzung‘ gelten. Der Akt des Verstehens, den der Leser der in Frage stehenden Textpassage, ja des Gesamtwerks (horribile dictum!) im neostrukturalistischen Zeitalter vollziehen

²² Zum Hinweis auf die exzellenten Kenntnisse des Arabischen siehe auch Klaus W. Hempfer, „Die poetische Autoreflexivität des narrativen Diskurses und Ariostos *Orlando Furioso*“, in: Eberhard Lämmert (Hrsg.), *Erzählforschung. Ein Symposium*, Stuttgart 1982, S. 130-156, hier S. 155; Hempfer versteht die „präzisierende Übergenauigkeit“ – zweifellos zu Recht – als ironischen Erzählerkommentar, was unserer übergeordneten Lesart nicht widerspricht.

²³ *Orlando Furioso* XIX 37, 5-7: „Portava al braccio un cerchio d'oro, adorno di ricche gemme, in testimonio e segno/del ben che 'l conte Orlando le voleva; [...]“

²⁴ *Orlando Furioso*, XIX 39, 1-4: „Non per amor del paladino, quanto/purch'era ricco e d'artificio egregio, /caro avuto l'avea la donna tanto, /che più non si può aver cosa di pregio.“

muß, ist weitaus differenzierter und differenzieller: Dieser wird in Kenntnis der inter- und vor allem intratextuellen Bezüge das hohe Maß an Textualität des Textes, an Strukturalität der Struktur²⁵ zu goutieren wissen und hierin ein frühes Paradigma des *différance*-Theorems erkennen. Doch er wird diese Erkenntnis nur unter der Voraussetzung leisten, daß er die Strukturalität der Struktur als Spiel der Zeichen und mit den Zeichen interpretiert – auch und gerade in Unkenntnis von Derridas dekonstruktivistischen Reflexionen. Und das heißt – in Fortführung und in Variation des eingangs Gesagten: Der Dekonstruktivismus bedarf zu seinem Verständnis der Hermeneutik, freilich einer Hermeneutik des Zeichens, der Struktur, des Spiels, im ganzen des je in Frage stehenden Codes – andernfalls der Verstand verloren geht, wie Aristot an Orlando exemplifiziert.

Inhalt

V KONZEPT UND INNOVATION: PARADIGMEN DER MODERNE.....	319
HANS ULRICH GUMBRECHT: Is the Production of Authenticity Fake-Recycling?.....	321
KARL MAURER: Paul Valéry (1961)	331
LUZIOUS KELLER: Ekphrasis, Prosopopöie und Pastiche. Zur Rhetorik der Bildbeschreibung bei Marcel Proust.....	343
HERMANN DANUSER: Krisis und Grenzüberschreitung. Arnold Schönbergs Streichquartett op. 10.....	355
VI RÄNDER DER MODERNE.....	375
ULRICH SCHULZ-BUSCHHAUS: Engagement als Kapitulation – Zu Italo Calvino's Kurzroman <i>La speculazione edilizia</i>	377
RUDOLF BEHRENS: Der Mensch, der Staat und die Kunst. Zu Carlo Levis anthropologischer Konzeption von Bildlichkeit.....	397
HELMUT PREIFFER: Ungerechte Texte: Elias Canettis moralistische Autobiographie.....	415
PROF. DR. KARLHEINZ STIERLE – SCHRIFTENVERZEICHNIS.....	449

²⁵ Siehe dazu bspw. Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris 1967 (dort bspw. das Kapitel „La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines“).