

Zur Metareflexivität der *Querelle des femmes* in Ariosts *Orlando furioso* am Beispiel des Canto XXXVII

Rotraud von Kulesa (Universität Augsburg)

ZUSAMMENFASSUNG: Die Bedeutung der *Querelle des femmes* in Ariosts *Orlando furioso* ist in der Forschung unbestritten, die mannigfaltigen Beiträge zum Thema bestätigen dies – wenn auch über die Positionierung Ariosts in diesem Streit Uneinigkeit, wenn nicht gar Ratlosigkeit zu verzeichnen ist¹. Ist die Unentscheidbarkeit des Geschlechterkonflikts im *Orlando* der dem Text eigenen „ironia della finzione“² geschuldet? Die in der Querelleforschung immer noch diskutierte Frage nach dem Verhältnis von rhetorischem Spiel und politischer Bedeutung dieses Diskurses insbesondere in der frühen Neuzeit überschneidet sich dabei mit der Frage der unterschiedlichen Rezeptionsformen des *Orlando*, der lange Zeit als höfische Unterhaltungsliteratur rezipiert wurde. Grundsätzliche Überlegungen zum literarischen Diskurs der *Querelle des femmes* sollen hinführen zu einer systematischen Analyse des Geschlechterstreits im *Orlando furioso* auf den unterschiedlichen Ebenen des Textes (Erzählerdiskurs, Handlung, Figurenanalyse und Konstellation) sowie des Zusammenspiels dieser Ebenen anhand einer eingehenden Analyse des *canto* 37, der zu den in der dritten Fassung des *Orlando furioso* hinzugefügten *canti* gehört³.

SCHLAGWÖRTER: Ariosto, Ludovico, Orlando furioso, Querelle des femmes

Die Bedeutung der *Querelle des femmes* in Ariosts *Orlando furioso* ist in der Forschung unbestritten, die mannigfaltigen Beiträge zum Thema bestätigen

¹ Deanna Shemek, „Of Women, Knights, Arms, and Love: The *Querelle des femmes* in Ariosto's Poem“, *MLN*, 104/1, Italian issue (1989): 68–97; Anna Lisa Izzo, „Misoginia e filoginia nell'*Orlando Furioso*“, *Chroniques italiennes* web 22 (1/2012); Francesca Pasqualini, „Le nozze di Bradamante e Ruggiero nell'*Orlando Furioso*“ in *La letteratura degli Italiani*, hrsg. von G. Baldassari, V. Di Iasio, u.a. (Roma: Adi Editore 2014), 1–12; Valeria Finucci, *The Lady Vanishes: Subjectivity and Representation in Castiglione and Ariosto* (Stanford: Stanford University Press 1992); Ita Mac Carthy, *Women and the Making of Poetry in Ariosto's Orlando Furioso* (Leicester: Troubadour Publishing 2007).

² Christian Rivoletti, *Ariosto e l'ironia della finzione: la ricezione letteraria e figurativa dell'*Orlando furioso* in Francia, Germania e Italia* (Venezia: Marsilio 2015).

³ Die Fassung von 1532 bei dem Ferrareser Verleger Francesco Rosso da Valenza beinhaltet bedeutende strukturelle Änderungen sowie die Hinzufügung von neuen *canti*, darunter auch *canto* 37.

dies – wenn auch über die Positionierung Ariosts in diesem Streit Uneinigkeit, wenn nicht gar Ratlosigkeit zu verzeichnen ist.⁴ Ist die Unentscheidbarkeit des Geschlechterkonflikts im *Orlando* der dem Text eigenen ‚ironia della finzione‘⁵ geschuldet? Die in der Querelleforschung immer noch diskutierte Frage nach dem Verhältnis von rhetorischem Spiel und politischer Bedeutung dieses Diskurses insbesondere in der frühen Neuzeit überschneidet sich dabei mit der Frage der unterschiedlichen Rezeptionsformen des *Orlando*, der lange Zeit als höfische Unterhaltungsliteratur rezipiert wurde. Grundsätzliche Überlegungen zum literarischen Diskurs der *Querelle des femmes* sollen hinführen zu einer systematischen Analyse des Geschlechterstreits im *Orlando furioso* auf den unterschiedlichen Ebenen des Textes (Erzählerdiskurs, Handlung, Figurenanalyse und Konstellation) sowie des Zusammenspiels dieser Ebenen anhand einer eingehenden Analyse des Canto *OF XXXVII*, der zu den in der dritten Fassung des *Orlando furioso* hinzugefügten *Canti* gehört⁶. Im Vordergrund stehen dabei die metadiskursiven Reflexionen des Erzählers zur *Querelle des femmes*, die Korrespondenzen des Canto *OF XXXVII* zu anderen *Canti* des *Orlando*, insbesondere des Canto *OF XX*, die Verarbeitung traditioneller Streitkerne der *Querelle* (Keuschheit, Treue vs. Wankelmüt) im Kontext des Diskurses der Zeit, literarischer Topoi (Virago etc.) und literarischer Modelle (Frauenkataloge in der Tradition Boccaccios). Im Ausblick auf mögliche zeitgenössische Lesarten Ariosts Umgang mit der *Querelle* wird im Ausblick die Rezeption des *Orlando* durch Laura Terracina in ihren *Discorso sopra il principio di tutti i canti dell'Orlando furioso dell'Ariosto*, 1549 bzw. 1567 behandelt.

⁴ Deanna Shemek, „Of Women, Knights, Arms, and Love: the ‚Querelle des femmes‘ in Ariosto’s Poem“, *MLN, Italian issue* 104/1 (1989): 68–97; Annalisa Izzo, „Misoginia e filoginia nell’Orlando Furioso“, *Chroniques italiennes web* 22, Nr. 1 (2012): o. S.; Francesca Pasqualini, „Le nozze di Bradamante e Ruggiero nell’Orlando Furioso“ in *La letteratura degli Italiani*, hrsg. von G. Baldassari, V. Di Iasio u. a. (Roma: Adi Editore, 2014), 1–12; Valeria Finucci, *The Lady Vanishes: subjectivity and representation in Castiglione and Ariosto* (Stanford: Stanford University Press, 1992); Ita Mac Carthy, *Women and the Making of Poetry in Ariosto’s ‚Orlando Furioso‘* (Leicester: Troubadour Publishing, 2007).

⁵ Christian Rivoletti, *Ariosto e l’ironia della finzione: la ricezione letteraria e figurativa dell’Orlando furioso in Francia, Germania e Italia* (Venezia: Marsilio Editore, 2015).

⁶ Die Fassung von 1532 bei dem Ferrareser Verleger Francesco Rosso da Valenza beinhaltet bedeutende strukturelle Änderungen sowie die Hinzufügung von neuen *Canti*, darunter auch Canto *OF XXXVII*.

Querelle des femmes

Der folgende Beitrag hat nicht zum Ziel, die Rolle bzw. Stellung der Frauen im *Orlando furioso* zu untersuchen, sondern ist als Beitrag zu einer systematischen Erforschung des kulturhistorischen Systems der *Querelle des femmes*⁷ gedacht, dem Streit der Geschlechter, der als Streit der bzw. um die Frauen aus der „[...] Optik des Anderen, der weiblichen Sonderontologie/-Sonderposition, deren Abweichungsqualität es aktiv zu explizieren gilt“⁸, entbrennt. Dieser Streit um die Frauen kann in seiner historischen wie systematischen Dimension als der Schlüssel zum Verständnis der Konstruktion der Geschlechterrollen im Laufe der europäischen Kulturgeschichte gelten: „Die querelle-förmige Hervorbringung und Aufführung der Kategorie Genus umfasst auf einer ersten Ebene zunächst einerseits ontologische Aussagen, andererseits Status- und Positionsdiskurse.“⁹ Die *Querelle des femmes* verweist damit nicht nur auf die Konstruktion von Geschlechteridentitäten, sondern auch auf die Hierarchien und Beziehungen zwischen den Geschlechtern und konturiert so gesellschaftliche Machtverhältnisse. Ähnlich wie der Petrarkismus beruht das literarische System des Geschlechterstreits auf einem hohen Maß an Topik und Rhetorizität, den Prinzipien der *imitatio* und *aemulatio* und damit auf Dialogizität bzw. Intertextualität und besitzt eine ludische Dimension.¹⁰ Im Laufe der Geschichte der *Querelle*¹¹, werden so

⁷ Vgl. Margarete Zimmermann, „The Querelle des femmes as a cultural studies paradigm“, in *Time, Space and Women's Lives in Early Modern Europe*, hrsg. von Anne Jacobson Schutte (Kirksville: Truman State University Press, 2001), 17–28; Gisela Bock, *Frauen in der europäischen Geschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (München: Beck'sche Reihe, 2000); Gisela Bock und Margarete Zimmermann, „Die Querelle des femmes in Europa: eine begriffs- und forschungsgeschichtliche Einführung“, in *Querelles: Jahrbuch für Frauenforschung* (1997): „Die europäische Querelle des femmes: Geschlechterdebatten seit dem 15. Jahrhundert“, hrsg. von Gisela Bock und Margarete Zimmermann (Stuttgart und Weimar: Metzler, 1997), 9–38; Gisela Bock, *Women in European History* (Oxford und Malden Mass: Blackwell Publishers, 2002); Friederike Hassauer, Hrsg., *Heißer Streit und kalte Ordnung* (Göttingen: Wallstein Verlag, 2008); Eliane Viennot, „Revisiter la Querelle des femmes: mais de quoi parle-t-on?“ in *Revisiter la Querelle des femmes: discours sur l'égalité/l'inégalité des femmes et des hommes, de 1750 aux lendemains de la Révolution*, hrsg. von Eliane Viennot und Nicole Pellegrin (Saint Etienne: PUSE, 2012), 7–29.

⁸ Hassauer, *Heißer Streit*, 16.

⁹ Hassauer, *Heißer Streit*, 16.

¹⁰ Vgl. Rotraud von Kulesa, „Introduzione“, in *Conflitti culturali a Venezia dalla prima età moderna ad oggi*, hrsg. von Rotraud von Kulesa, Daria Perocco, Sabine Meine (Firenze: Franco Cesati Editore, 2014), 10–2.

¹¹ Zur Geschichte der *Querelle des femmes* in Italien, s. Daria Perocco, „La Querelle des femmes et l'histoire de la littérature en Italie: le cas particulier de la recherche italienne“ in *Re-*

immer wiederkehrende Streitkerne verhandelt¹², wie die Frage nach den moralischen Qualitäten der Frauen, die grundsätzliche Frage nach der Unter-Überlegenheit bzw. der Gleichwertigkeit der Frauen, der Zugang derselben zu Bildung und dem Schreiben, ihrer Position innerhalb der Ehe, wobei je nach zeitlichem und kulturellen Kontext unterschiedliche Themen dominieren können¹³. Das Ausfechten der Argumente beruht dabei zumeist auf dem Prinzip der Rede-Gegenrede, wobei häufig auf eine juristische Metaphorik rekurriert wird, so dass das Prinzip der Anklage (in aller Regel der Frauen) und Verteidigung derselben zur Anwendung kommt, welches wiederum auf den Prinzipien der Dialogizität und der Intertextualität beruht. Häufig findet dieses Spiel zwischen zwei Texten statt, wie im Falle von Lucrezia Marinelli, *La nobiltà e l'eccellenza delle donne* (Venezia, 1600/1601), die mit ihrer Verteidigungsschrift auf das misogynen Traktat Giuseppe Passis, *I donneschi difetti* (Venezia, 1599) antwortet. Die *Querelle* kann aber auch innerhalb eines Textes ausgetragen werden, wie dies im 3. Buch des *Libro del Cortegiano* (1528) von Baldassare Castiglione im Streitgespräch zwischen Gaspare Pallavicino als Frauenverächter und Magnifico Giuliano de Medici als Frauenverteidiger der Fall ist¹⁴.

Aufgrund der extremen Rhetorizität und des ludischen Charakters der Querelletekste wurden diese lange Zeit allein als rhetorisches Spiel gelesen, dem jeglicher ideologischer bzw. politischer Gehalt abgesprochen wurde¹⁵. Die jüngere Querelleforschung ergibt allerdings eine wesentlich differenzierte Sichtweise und berücksichtigt verstärkt die politischen und gesellschaftlichen Kontexte, in dem die Querelletekste entstehen. Der *Orlando furioso* erscheint so als Querelletekst zweiter Ordnung, d. h. er ist nicht aus-

visiter la Querelle des femmes: les discours sur l'égalité/inégalité des femmes et des hommes, à l'échelle européenne de 1400 à 1800, hrsg. von Armel Dubois-Nayt, Marie-Elisabeth Henneau und Rotraud von Kulessa (Saint-Etienne: PUSE, 2016), 101–9; Virginia Cox und Chiara Ferrari, Hrsg., *Ver- so una storia di genere della letteratura italiana: percorsi critici e gender studies* (Bologna: Il Molino, 2012).

¹² U. Haussauer, *Heißer Streit*, 15: „[...] gestritten wird mit Physik und Metaphysik, mit theologischem, philosophischem, literarischem, rhetorischem, juridischem, medizinischem, politischem und ökonomischem Wissen. Gestritten wird sichtbar über die physische Ausstattung des weiblichen Körpers, über die moralische Ausstattung der weiblichen Seele, über die intellektuelle Ausstattung des weiblichen Geistes und über die kognitive Ausstattung des weiblichen Gehirns.“

¹³ Vgl. Viennot, „Revisiter“, 14–6.

¹⁴ Vgl. Finucci, *The lady vanishes*, 27–106.

¹⁵ Vgl. Viennot, „Revisiter“, 12.

schließlich dem Geschlechterstreit gewidmet, verhandelt diesen allerdings als System auch auf der Metaebene, in dem er die *Querelle* als Rede- und Antwortspiel zwischen den Erzählerkommentaren, der Figurenrede und der Handlung selbst inszeniert.

Erzähler- und Figurendiskurse zur *Querelle des femmes* im *Orlando furioso*

Wie bereits Ita Mac Carthy festgestellt hat, sind allein 18 der 44 Exordialdiskurse des Erzählers der dritten Fassung des *Orlando furioso* an die weibliche Leserschaft Ariosts gerichtet, wovon fünf dezidiert der *Querelle des femmes* gewidmet sind¹⁶ (Canti *OF V*, *OF XX*, *OF XVI*, *OF XVII*, *OF XXXVII*), indem sie die Überlegenheit- bzw. Unterlegenheit des weiblichen Geschlechts diskutieren, bzw. das Verhältnis der Geschlechter zueinander, wobei die Erzählerkommentare in Canto *OF XXVI* und *OF XXVII* auf der Ebene des Höflichkeitsgestus verbleiben.

In Canto *OF V* hingegen spricht der Erzähler in den ersten drei Stanzen das grundsätzlich konfliktuelle Verhältnis von Männern und Frauen auch in der Ehe an, und hebt in der dritten Strophe die Gewalttätigkeit der Männer den Frauen gegenüber hervor¹⁷. Diese Einleitung leitet nun über in die Erzählung, die den eigentlichen Gegenstand dieses Canto¹⁸ bildet, nämlich der Geschichte Ginevras, die wegen vermeintlicher Untreue zum Tode verurteilt, von Rinaldo aus den Händen der Häscher gerettet wird. Die Geschichte Ginevras, die bereits im vorhergehenden Canto erwähnt wird, führt zu Rinaldos expliziten Kritik an dem „empia legge di Scozia“ (Canti *OF IV*, 58)¹⁹, dem er in Canto *OF V* auch ein Ende zu setzten vermag. Im Gegensatz zu den folgenden Canti, die mit Überlegungen zum Geschlechterstreit eingeleitet werden, liegt hier kein Widerspruch zwischen Erzähler-, Figurendiskurs und Handlung vor. Ginevra, Opfer der Boshaftigkeit der Männer, wird am Ende gerächt und die Gerechtigkeit wird durch Rinaldo wieder hergestellt.

Etwas anders gestaltet sich das Verhältnis von Erzählerexordium und Handlung in Canto *OF XX*. In der Tradition Boccaccios *De Mulieribus claris* beginnt der Erzähler mit einem Lob auf berühmte Kriegerinnen (Arpali-

¹⁶ Mac Carthy, *Women and Making of Poetry*, 1.

¹⁷ Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, hrsg. von Gioacchino Paparelli (Milano: BUR, 52007), Bd. 1, 185–6.

¹⁸ Zu diesem Canto s. auch Giulio Ferroni, *Ariosto*, Ed. speciale per Corriere della Sera (Milano: Corriere della Sera, 2016), 251–5.

¹⁹ Ariosto, *Orlando*, 1, 181.

ce und Camilla) und Dichterinnen (Sapho und Corinna), wobei er auf die Tatsache verweist, dass die Frauen in der Geschichtsschreibung nicht ausreichend gewürdigt wurden, was er der Unkenntnis bzw. dem Neid der Schriftsteller zuschreibt²⁰. Von der Vergangenheit leitet er in der 3. Stanze zur Gegenwart über, in der es ausreichend schöne und tugendhafte Frauen gäbe, um diesen Schriftstellern das Gegenteil zu lehren. Klar verurteilt der Erzähler hier die misogynen literarischen Tradition der Hassschriften gegen die Frauen, um auf ein positives Gegenbeispiel für eine herausragende Frauengestalt seiner ‚Gegenwart‘ überzuleiten, nämlich Marfisa, einer der beiden Virago-Repräsentantinnen des *Orlando furioso*, neben Bradamante. Im Canto *OF XX* erzählt Guidon Selvaggio die Geschichte von Orontea und den männermordenden Frauen und Marfisas Kampf gegen dieselben. Die auf die unterschiedliche mythologische Stränge zurückgehende Geschichte²¹ inszeniert mittels der Frauen von Alessandretta den Versuch der Umkehrung der herkömmlichen Geschlechterordnung, der wiederum durch Marfisa, der Virago, und damit ebenfalls einem Beispiel für die Subversion herkömmlicher gender-Vorstellungen, ad absurdum geführt wird²². Die Geschichte, die auch als Spiegelepisode zu der Marganorre-Erzählung in Canto *OF XXXVII* gelesen werden kann, bleibt ambig: „Questa fantasia di rovesciamento dei ruoli consueti ha naturalmente un aspetto ambivalente; da una parte ha qualcosa di angoscioso come nell’ansia di una ferita dell’identità maschile, dall’altra fa balneare il piacere comico di quella stessa perdita, la gratificazione di un essere completamente ‚altro‘, [...]“²³.

Analog zu Canto *OF V* kann die Episode aber auch gelesen werden als Botschaft gegen den Geschlechterkampf, wenn er denn in Krieg und Grausamkeit ausartet. Tatsächlich scheint hier eher eine Dekonstruktion der Dialektik von Stärke und Schwäche in Bezug auf die Geschlechter vorzuliegen²⁴.

Einer der wichtigsten Canti in Bezug auf die *Querelle des femmes* ist der Canto *OF XXVIII*, auch wenn der Exordialdiskurs nicht explizit auf die *Querelle des femmes* rekurriert, der anhand der Geschichte der Fiammetta eine der bedeutendsten topischen Streitkerne der *Querelle des femmes* verhandelt, näm-

²⁰ Ariosto, *Orlando*, 1, 685 (*OF XX*, 2, 1–4): „Se ’l mondo n’è gran tempo stato senza, | non però sempre il mal influo dura; | e forse acosi han lor debiti onori | l’invidia o il non saper degli scrittori.“

²¹ S. Giulio Ferroni, *Ariosto*, 311.

²² Zur Gestalt Marfisas, vgl. Ita Mac Carthy, *Women and Making of Poetry*, 73–94.

²³ Ferroni, *Ariosto*, 31.

²⁴ Mac Carthy, *Women and Making of Poetry*, 73.

lich die Frage nach dem weiblichen Begehren und damit einhergehend der Treue bzw. Untreue der Frauen. Für A. Izzo erscheint diese Frage als Schlüsselmotiv in Bezug auf die *Querelle des femmes* im *Orlando furioso*²⁵.

Einleitend formuliert der Erzähler eine Warnung an die Leserinnen bzw. eine etwas doppelzüngige Distanzierung von der Geschichte²⁶, die im Folgenden der Gastwirt Rodomonte erzählt. Im gleichen Zuge stellt der Erzähler sich leicht ironisch in die Tradition der Frauenverteidiger. Die folgende Geschichte Fiammettas²⁷ erscheint als offensichtlicher Nachweis weiblicher Verderbtheit und Untreue. Izzo spricht diesbezüglich von „una storia di rozza misoginia“²⁸. Allerdings wird auch der Gehalt dieser Erzählung durch den anschließenden Personenkommentar des alten Weisen wieder ein Stück weit zurückgenommen, der nämlich die offensichtliche gesellschaftliche Doppelmoral denunziert, die gemeinhin für die Frage der Untreue der Frauen herrscht²⁹. Beispielhaft erscheint in diesem Canto das Gegeneinanderausspielen unterschiedlicher *Querelle*positionen, in diesem Fall zum Thema der weiblichen *constantia* und *fedeltà*, ein Gegeneinanderausspielen, das Mac Cathy als charakteristisch für die Verhandlung der *Querelle des femmes* im *Orlando furioso* ansieht³⁰. Sie geht gar so weit, in den Exordialdiskursen zur *Querelle des femmes* eine Absage an dieselben zu lesen: „A closer look at the preambles, however, suggests that the *Orlando furioso* is not at all interested in any straightforward attack on or defence of women. On the contrary, it evokes contemporary *querelle des femmes* rhetoric only to assert the poem's non involvement in that literary trend“³¹.

Diese Lesart soll im Folgenden anhand der Analyse des Canto *OF XXXVII*, der auch von dem ausführlichsten Erzählerdiskurs zur *Querelle des femmes* eingeleitet wird, überprüft werden.

Canto XXXVII

In Canto *OF XXXVII*, der erst in der dritten Fassung des *Orlando Furioso* von 1532 von Ariost hinzugefügt wurde, wird in den ersten 24 Stanzen der proto-

²⁵ Izzo, „Misoginia e filoginia“, 2.

²⁶ Ariosto, *Orlando*, 2 (*OF XXVIII*, 1–2), 982.

²⁷ Zu den Quellen der Erzählung, s. Izzo, „Misoginia e filoginia“, 5, 7 und 12–3.

²⁸ Izzo, „Misoginia e filoginia“, 1.

²⁹ Ariosto, *Orlando*, 2 (*OF XXVIII*, 80–82), 1006–7.

³⁰ Mac Carthy, *Women and Making of Poetry*, 14.

³¹ Mac Carthy, *Women and Making of Poetry*, 1–2.

feministische Diskurs des Canto *OF XX* wieder aufgegriffen und vertieft³². In Stanze 2 wird so erneut das Thema des Neides der männlichen Schriftsteller aufgenommen, der dazu geführt habe, dass verdienstvolle Frauen keinen Eingang in der Geschichtsschreibung erhalten haben³³, begleitet von der Aufforderung an die Frauen, doch das schriftliche Frauenlob lieber selbst in die Hand zu nehmen. Nach dieser Aufforderung an die Frauen, selbst zu schreiben, wird in den folgenden zwei Stanzen vom Erzähler das Thema des misogynen Schrifttums, und dessen Gründe: nämlich Neid, Missgunst und Konkurrenzdenken weiter vertieft³⁴, um in der vierten Strophe einzuräumen, dass diese Strategie mitnichten die Macht habe, den Ruhm der Frauen vollends zu negieren. Es folgt dann in den Stanzen 5–6 eine Aufzählung berühmter Frauen der Antike³⁵ (analog zu Stanze I des Canto *OF XX*), in der Tradition der Frauenkataloge nach dem Muster Boccaccios *De mulieribus claris*. In Strophe 7 nimmt der Erzähler wiederum die Frage der Tradition der Querelleschriften auf, in dem er noch einmal die mangelnde Tradition des Frauenlobs beklagt, um im letzten Vers aber auf seine Zeitgenossen zu verweisen, die sich in dieser Schreibtradition betätigten³⁶. In Stanze 8 folgt eine Aufzählung dieser im Schlussvers der vorhergehenden Strophe angekündigten Autoren: Michele Marullo, Giovanni Pontano, Tito Vespasiano Strozzi, Ercole Strozzi, Pietro Bembo, Baldassare Castiglione, Luigi Alamanni, die allerdings, abgesehen von Baldassare Castiglione, nicht zu den Vertretern der tatsächlichen Querelleliteratur gehören. Allein Giovanni Pontano verfasst ein Lobgedicht auf seine Ehefrau, die anderen genannten Autoren waren vor allem Vertreter petrarkistischer Liebeslyrik. Auch Pietro Bembo, der in seinen *Asolani* nicht zuletzt die Gleichung „donna-danno“ aufmacht, dürfte wohl nur sehr bedingt zu den philogynen Querelleautoren der Renaissance zählen, wie es z.B. Antonio Cornazzano, *De mulieribus admirandis* (ms 1466–1468), Bartolomeo Goggio, *De laudibus mulierum* (ms 1487), Sabadino degli Arienti, *Gynevera de le clare donne* (ms 1492), Jacopo Filippo Foresti, *De claris selectisque plurimi mulieribus* (ms 1497), Mario Equicola, *De*

³² Mac Carthy, *Women and Making of Poetry*, 2.

³³ So heißt es in *OF XX*, 2, 7–8, 685: „[...] e forse ascosi han lor debiti onori | l'invidia o il non saper degli scrittori.“ Und in *OF XXXVII*, 2, 3–4, 1254: „[...] non mendicar dagli scrittori aiuto, | ai quali astio e invidia il cor si rode, | [...]“.

³⁴ Ariosto, *Orlando*, 2, 1254–5 (*OF XXXVII*, 3).

³⁵ Ariosto, *Orlando*, 2, 1255–6 (*OF XXXVII*, 5–6).

³⁶ Ariosto, *Orlando*, 2, 1256 (*OF XXXVII*, 7, 7–8).

mulieribus (ms ?–1525), Agostino Strozzi, *De mulieribus* (ms 1501), Galeazzo Capella, *Della eccellenza e dignità delle donne* (1525), waren³⁷.

Die folgenden drei Strophen (OF XXXVII, 9–11) sind Luigi Gonzaga und seiner Ehefrau Isabella Colonna³⁸ gewidmet, die Luigi Gonzaga heiratete, trotz des Widerspruchs des Papstes Clemente VII. Diese kurz evozierte Liebesgeschichte symbolisiert Treue und Liebe zwischen Ehepartnern, ein Thema, welches spiegelbildlich in den der Dichterin Vittoria Colonna gewidmeten Stanzen OF XXXVII, 17–20 wieder aufgenommen wird. Zuvor wird die Aufzählung der Dichter, die sich neben besagtem Luigi Gonzaga „Rodomonte“ dem Frauenlob verschrieben haben, fortgeführt mit Ercole Bentivoglio, Renato Trivulzio, Francesco Guidetti und Francesco Maria Molza. Auch hier handelt es sich wiederum um Dichter vornehmlich in der Tradition des Petrarkismus, die nicht nur für die eigentliche Querelleliteratur zweitrangig erscheinen. Vielmehr handelt es sich teilweise um persönliche Bekannte Ariosts, wie Francesco Guidetti und Ercole Bentivoglio, wobei letzterer immerhin Sonette auf die Edelkurtisane und Dichterin Tullia d'Aragona verfasst hat. Die zwei folgenden Verse sind mehr enkomastischer Prägung, zitiert werden Ercole III, Sohn des Alfonso d'Este (VIII) sowie Alfonso d'Avalos, Marchese del Vasto, eigentlich weniger als Dichter, sondern vielmehr für seine kriegerischen Leistungen berühmt. Nach dieser Aufzählung vermeintlicher zeitgenössischer Vertreter des Frauenlobs reflektiert der Erzähler nunmehr seine eigene Positionierung in dieser Sache (XV), die er leicht ironisch als diplomatischen Fallstrick beschreibt³⁹.

In der Tat entscheidet sich der Erzähler für nunmehr eine zu lobende exemplarische Frauengestalt und die beiden folgenden Stanzen enkomastischer Prägung (OF XXXVII, 16 und OF XXXVII, 17) dienen der Legitimation seiner Wahl, nämlich der Dichterin Vittoria Colonna (Stanzen OF XXXVII, 18–20)⁴⁰, welche sich wiederum durch ihre dem verstorbenen Ehe-

³⁷ S. Perocco, „La Querelle des femmes“, 102–3.

³⁸ Franca Petrucci, „Isabella Colonna“, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 27 (1982), www.treccani.it/enciclopedia/isabella-colonna_%28Dizionario_Biografico%29/, Zugr. 29.02.2016.

³⁹ Ariosto, *Orlando*, 2, 1259 (OF XXXVII, 15).

⁴⁰ Zu Vittoria Colonna, vgl. Barbara Marx, „Vittoria Colonna (1492–1547)“, in *Frauen der italienischen Renaissance: Dichterinnen, Malerinnen, Mäzeninnen*, hrsg. von Irmgard Osols Wehden (Darmstadt: Primus, 1999), 35–49; Stefano Corsi, „Vittoria Colonna-Persönlichkeit und Leben: zur Biographie Vittoria Colonnas“, in *Vittoria Colonna: Dichterin und Muse Michelangelos*, hrsg. von Sylvia Ferino-Pagden (Wien: Wasmuth Ernst Verlag, 1997), 19–29; Agostini Attanasio, „Zur Geschichte des Hauses Colonna“, in S. Ferino-Pagden, *Vittoria Colonna*, 31–40; Giorgio Patrizi, „Un grande amici: Vittoria Colonna und ihr Freundeskreis“, in Ferino-Pagden,

mann Francesco Ferrante d'Avalos, Marchese von Ferrara, gewidmeten *Rime amoroze*⁴¹ einen Namen gemacht hat. Sie wird nicht nur von Ariost gerühmt, auch Baldassare Castiglione übersendete ihr sein *Libro del Cortegiano* vor der Veröffentlichung⁴². Als Vertreterin des so genannten Ehepetrarkismus entspricht sie dem Frauenideal der treuen und tugendhaften Ehefrau. Auch geht es in ihrer Dichtung nicht darum, berühmten Frauen ein Denkmal zu setzen, sondern vielmehr in Form einer politischen Geste ihrem verstorbenen Ehemann ein Denkmal zu setzen. Nicht weibliche Tugenden stehen im Vordergrund, sondern männliche werden von der Dichterin gelobt, die dieses Herrscherlob mit zahlreichen Bescheidenheitsgesten begleitet, die dem damaligen Gebot des *decorum* genügen⁴³.

Mit Vittoria Colonna wählt Ariost somit eine exemplarische Frauengestalt seiner Zeit, die zwar zu den schreibenden Frauen zählt, dabei allerdings Geschlechterkonventionen wahrt und beispielhaft für weibliche *Constantia* und Treue steht und gleichzeitig die politische Mission des verstorbenen Ehemanns fortschreibt⁴⁴.

In der folgenden Strophe *OF XXXVII, 21* leitet der Erzähler nun zur eigentlichen Geschichte über, der der Maganorre Episode⁴⁵. Analog zum Motiv des in Stanze XVI durch den Erzähler angekündigten Frauenlobs, gibt er als Motivation für diese Geschichte denn auch, nicht frei von Ironie, an, die Ruhmestaten der beiden weiblichen Heldinnen, nämlich Marfisa und Bradamante, ans Licht bringen zu wollen, wobei er wieder auf das Neidmotiv rekurriert (*OF XXXVII, 23–4*)⁴⁶.

Vittoria Colonna, 149–57.

⁴¹ Vittoria Colonna, *Rime*, hrsg. von Alan Bullock (Roma: Laterza, 1982).

⁴² S. Barbara Marx, „Zwischen Frauenideal und Autorenstatus: zur Präsentation in der Frauenliteratur in der Renaissance“, in *Frauen, Literatur Geschichte: schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, hrsg. von Hiltrud Gnüg und Renate Möhrmann (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989), 39.

⁴³ Zu den *Rime amoroze* der Vittoria Colonna, vgl. Rotraud von Kulessa, „Weiblicher Petrarkismus in der italienischen Renaissance und die ‚Querelle des femmes‘“, in *Frauenphantasien: der imaginierte Mann im Werk von Film- und Buchautorinnen*, hrsg. von Renate Möhrmann (Stuttgart: Kröner, 2014), 8–15. Ulrike Schneider, *Der weibliche Petrarkismus im Cinquecento: Transformationen des lyrischen Diskurses bei Vittoria Colonna und Gaspara Stampa* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2007).

⁴⁴ Von Kulessa, „Weiblicher Petrarkismus“, 13.

⁴⁵ Im dritten Buch des *Cortegiano*, Kapitel 26, das der *Donna di palazzo* gewidmet ist, findet sich im 26. Kapitel eine Geschichte, die der Maganorre Episode sehr ähnlich ist.

⁴⁶ Ariosto, *Orlando*, 2, 1264–5.

Spiegelbildlich zu Canto *OF XX*, der eine aus Rache motivierte Schreckenherrschaft der *donne omicide* entwirft, wird hier die ebenfalls aus Rache motivierte Schreckenherrschaft des Marganorre sowie die Beendigung derselben durch das Trio von Ruggiero, Bradamante und Marfisa, den beiden Virago-Gestalten, erzählt. Die Analogie zum Canto *OF XX* erscheint explizit im Text (*OF XXXVII*, 35–8), wenn Ruggiero sich über die Abwesenheit der Männer wundert, und er gleich darauf über die Hintergründe aufgeklärt wird⁴⁷.

Die Marganorre-Episode hat Anlass zu zum Teil widersprüchlichen Interpretationen gegeben, gerade auch in Bezug auf die beiden Virago-Gestalten. So sieht Shemek in der Bestrafung Maganorres eine simple Umkehrung der Schreckenherrschaft und damit ein Scheitern der Umkehrung der Machtverhältnisse⁴⁸. Diese Lesart scheint allerdings angesichts der relativen Eindeutigkeit der Person Maganorres fraglich, dessen Rache wenig motiviert erscheint, da die vermeintliche Vorbildlichkeit der Söhne, ähnlich wie dies im Canto *OF I* in Bezug auf die männlichen Helden und ihren ritterlichen Tugenden geschieht, durch ihr anschließendes Verhalten desavouiert wird⁴⁹.

Die misogyne Schreckenherrschaft Marganorres erscheint damit zu keiner Zeit motiviert und die abschließende Umkehrung der Machtverhältnisse, die nicht zuletzt mit Hilfe der beiden weiblichen Kriegerinnen herbeigeführt wird, ließe sich durchaus als ein Schlusswort in der Geschlechterdebatte lesen.

Wie sich bereits in der Analyse der vorhergehenden Exordialdiskurse in Bezug auf die *Querelle des femmes* gezeigt hat, steht das Frauenlob durch den Erzähler häufig in Zusammenhang mit Bradamante und Marfisa. Es würde an dieser Stelle zu weit gehen, diese beiden Frauenfiguren erschöpfend analysieren zu wollen. Einigkeit herrscht in der Forschung darüber, dass diese androgynen Frauengestalten als positiv bewertet werden können. Während Marfisa, die ihre Jungfräulichkeit mit männlicher Kampfesstärke vereint, insofern als Ausnahmegestalt erscheint, als sie sich den Anfeindungen der Liebe entzieht⁵⁰, ist das Handeln Bradamantes zielgerichtet durch ihre Liebe zu Ruggiero und ihrer abschließenden Bestimmung, nämlich der Begründung der d'Este Dynastie. Einige feministisch orientierte Kritikerinnen haben in Bradamante die Rücknahme des subversiven Potentials der Virago-Figur

⁴⁷ Ariosto, *Orlando*, 2, 1265–6.

⁴⁸ Shemek, *Dame erranti*, 174–5.

⁴⁹ Ariosto, *Orlando*, 2, 1268 (*OF XXXVII*, 45).

⁵⁰ Mac Carthy, *Women and Making of Poetry*, 77.

beklagt, die sich in ihrer letztendlichen Bestimmung als Mutter und Hausherrin zeige, wie Valeria Finucci⁵¹ und Francesca Pasqualini⁵². Mac Carthy hat allerdings zu Recht darauf hingewiesen, dass schon die Vorausdeutung (OF XLI, 62–4) auf die Wiederaufnahme der kriegerischen Handlungen Bradamantes, um Ruggieros Tod zu rächen, diese Lesart fraglich erscheinen ließe⁵³. Tatsächlich zeigt sich hier die Tendenz der feministischen Literaturkritik zu anachronistischen Deutungen. Die Figur Bradamantes scheint vielmehr, wie Ita Mac Cathy in ihrem Vergleich zwischen der ersten und dritten Fassung des *Orlando* abschließend feststellt, als tatsächlich vorbildliche Frauengestalt: „Exemplary women must also demonstrate skills of oration, powers of negotiation and [...] the ability to reconcile public duty with personal quest.“⁵⁴ Bradamante erscheint somit als Herrscherin par excellence⁵⁵, die auch als Hommage auf die Frauen des Hauses d’Este gelesen werden könnte.

In der Tat diskutiert Ariost anhand Marfisas und Bradamantes eine Frage, die auch Gegenstand des dritten Buches des *Cortegianos* ist, die Bestimmung der *donna di palazzo* zu den ‚arme‘, dort jedoch gleich zu Beginn der Diskussion über die *donna di palazzo* negativ beschieden wird⁵⁶.

In der Tat scheint es wenig sinnvoll, eine eindeutige Positionierung Ariosts im Geschlechterstreit seiner Zeit ausmachen zu wollen⁵⁷. Wie auch im *Libro del Cortegiano* geht es im *Orlando* unter anderem um einen spielerischen Umgang mit den Debatten der Zeit⁵⁸, d. h. im Hinblick auf die *Querelle des femmes* um ein Durchspielen von möglichen Geschlechterbeziehungen. Auf jeden Fall ist die massive Präsenz der *Querelle* im Werk Ariosts ein Zeugnis für deren Popularität in der italienischen Renaissance sowie für die Bedeutung einer weiblichen Leserschaft und dies besonders im Kontext der Casa d’Este. Es scheint in diesem Zusammenhang auch sehr fruchtbar, einen Blick auf die zeitgenössische Rezeption der *Querelle*-frage im *Orlando* zu werfen, wie

⁵¹ Finucci, *The lady vanishes*, 230.

⁵² Pasqualini, „Le nozze di Bradamante“, 12.

⁵³ Mac Carthy, *Women and Making of Poetry*, 154.

⁵⁴ Mac Carthy, *Women and Making of Poetry*, 157.

⁵⁵ Zur politischen Dimension Bradamantes, vgl. auch Constance Jordan, „Writing beyond the *Querelle*: Gender and History in *Orlando furioso*“, in *Renaissance Transactions: Ariosto and Tasso*, hrsg. von Valeria Finucci (Durham und London: Duke University Press, 1999), 295–315; Deanna Shemek, *Dame erranti*, 107–57.

⁵⁶ Baldassare Castiglione, *Il Libro del Cortegiano* (Roma: Garzanti 142009), 270.

⁵⁷ Vgl. Shemek, „Of Women, Knights, Arms, and Love“, 69.

⁵⁸ Finucci, *The lady Vanishes*, 11.

Shemek dies getan hat⁵⁹. Werden in den Werken männlicher Renaissanceautoren die Virago-Gestalten durchaus kontrovers, wenn nicht gar kritisch diskutiert, zeigt ein Ausblick auf eines der bedeutendsten Zeugnisse der Rezeption der Querellethematik im *Orlando* aus weiblicher Feder, nämlich Laura Terracinas *Discorso sopra il principio di tutti i canti dell'Orlando furioso*, das Bedürfnis einer dezidierteren Positionierung im Geschlechterstreit.

Ausblick: Laura Terracina: *Discorso sopra il principio di tutti i canti d'Orlando Furioso*⁶⁰

Die neapolitanische Dichterin Laura Terracina (1519–1577?)⁶¹, Mitglied der neapolitanischen *Accademia degli Incogniti* unter dem Namen Febea, hat zwischen 1548 und 1567 acht Gedichtbände veröffentlicht, von denen die *Terze Rime* unter dem Titel *Discorso sopra il Principio di tutti i canti d'Orlando Furioso* mit Abstand die erfolgreichsten waren⁶². Nicht nur Rezeptionszeugnis für den Erfolg des *Orlando furioso*, sondern auch ein kulturhistorisches Dokument für die Entwicklung der *Querelle des femmes* in der italienischen Renaissance, zeigt der *Discorso* nunmehr die Ernsthaftigkeit, mit dem die Dichterin den Aspekt der *Querelle des femmes* in ihrem Kommentar des *Orlando* vertieft und diesen zu einer klaren Verteidigungsschrift des weiblichen Geschlechts bzw. Anklageschrift gegen das männliche Geschlecht hin umschreibt. Analog zur dritten Fassung des *Orlando* bestehen beide *Discorsi* aus jeweils 46 *Canti*, die Persönlichkeiten des neapolitanischen Umfeldes,

⁵⁹ Shemek, *Dame erranti*, 112–20.

⁶⁰ Vgl. Rotraud von Kulesa und Daria Perocco, Hrsg., *Laura Terracina, Discorsi sopra le prime stanze de' canti d'Orlando furioso* (Firenze: Franco Cesati Editore, 2017); Deanna Shemek, *Dame erranti*, 159–92 und Luigi Montella, *Una poetessa del Rinascimento: Laura Terracina* (Salerno: Edisud, 1993).

⁶¹ Zur Biographie der Dichterin liegen uns vergleichsweise wenig gesicherte Informationen vor, vgl. Lina Maroi, *Laura Terracina: poetessa napoletana del secolo XVI* (Napoli: Francesco Perella, 1913); Paola Cosentino, „Sulla fortuna dei proemi ariosteschi: il Discorso sopra al principio di tutti i canti d'Orlando Furioso di Laura Terracina“, in *Diffusion et réception du genre chevaleresque*, hrsg. von Jean-Luc Nardone (Toulouse: Il Laboratorio, 2005), 133–52.

⁶² Die erste Fassung von 1549 erscheint bei dem erfolgreichen Venezianischen Verleger Giolito, der auch zahlreiche Editionen des *Orlando furioso* veröffentlichte. Im Folgejahr erscheint beim gleichen Verleger eine relativ stark veränderte Fassung, die nach kleineren Veränderungen (Edition von 1551) dann zu einer mehr oder weniger endgültigen Edition im Jahre 1554 führt, die als Grundlage für fast alle der folgenden Editionen (insgesamt 29 zwischen 1549 und 1698) dient. Auch die *Ottave Rime* der Terracina (1567) bestehend aus der *Prima parte de' discorsi sopra le prime stanze de' canti d'Orlando Furioso*, folgen weitgehend der Edition des *Discorso* von 1554, sind jedoch erweitert um eine *Seconda parte de' discorsi sopra le seconde stanze de' canti d'Orlando Furioso*, die die Dichterin nach eigenen Worten auf Drängen ihres Ehemannes und des venezianischen Verlegers Valvassori hinzugefügt hat.

bzw. politischen Lebens gewidmet sind, angefangen mit Karl V. (Canto *OF I*), bzw. an generische Adressaten wie die „Frauenfeinde“ (Canto *OF V*) gerichtet sind. Die der jeweiligen Widmungsoktave folgenden sieben Oktaven werden in der Tradition des *centone* in enger Anlehnung an die erste Oktave des jeweiligen Canto des *Orlando* gedichtet, wobei dessen Verse jeweils den Abschlussvers der Oktaven der Terracina bildet, bzw. die letzten beiden Verse die Abschlussverse der letzten Oktave bei Terracina⁶³. Im ersten Teil des *Discorso* spielt die Handlung des *Orlando* eine weitgehend untergeordnete Rolle, während die moralischen und gesellschaftspolitischen Fragestellungen (Treue, Ehrlichkeit, Hofgesellschaft, Krieg und Gewaltherrschaft und natürlich die *Querelle des femmes*) im Vordergrund stehen. Letztere sind vor allem Gegenstand der Canti V, XI, XIV, XV, XX, XXII, XXVI, XVII, XXVIII, XXXVII und XXXVIII. Dabei wird in den o.g. Canti schwerpunktmäßig der Aspekt des Frauenlobs bzw. der Notwendigkeit der Verteidigungsrede aus weiblicher Feder vertieft (Canti XIV, XX, XXXVII). So gestaltet sich Canto XXXVII bei Terracina zu einer flammenden Aufforderungsrede an ihre Geschlechtsgenossinnen, durch eigene schriftstellerische Aktivität den Frauenverächtern das Handwerk zu legen. In der *Seconda parte des Discorso* (1567) äußert die Dichterin eine gewisse Enttäuschung darüber, dass die Geschlechtsgenossinnen ihrem Aufruf des ersten Teils nicht gefolgt sind. In Canto 30 der *Seconda parte* (*A gli vecchi disgraziati*) übt sie gar explizite Kritik an Ariost, der selbst zu den Frauenverächtern gehöre:

Ser Ludovico ha il torto, se vuol dire
 Mal de le donne,e porli in ciò a comune.
 [...] ⁶⁴

⁶³ Der zweite Teil des *Discorso* folgt einem ähnlichen Kompositionsprinzip, wobei die Abschlussverse der Terracina hier jeweils der zweiten Oktave des jeweiligen Canto entnommen sind, und die erste Oktave darüber hinaus in unterschiedlichem Umfang nahezu vollständig der jeweiligen ersten Oktave des jeweiligen Canto des *Orlando* entliehen ist.

⁶⁴ Laura Terracina, *Seconda parte de' discorsi sopra le seconde stanze de canti d'Orlando Furioso* (Venezia: Valvassnori, 1567), [*OF II, 1–2*] 49. Vgl. auch Shemek, *Dame erranti*, 189.