

Zwischen Ritterwelt des höfischen Romans und Machiavellismus

Die ritterliche ‚fede‘ in der Gabrina-Episode (XXI)

Susanne Goumegou (Tübingen)

ZUSAMMENFASSUNG: Der Beitrag stellt am Beispiel der Gabrina-Episode dar, wie Ariosto in einem raffinierten Spiel von Idealisierung der ‚fede‘ und deren ironischer Brechung die Grenzen moralischer Positionen vor Augen führt und diese in ihrer Absolutheit in den Bereich der Fiktion verweist. Vor der Folie von Machiavellis *Principe* kann die Gabrina-Episode (OF XXI) als Versuchsanordnung zu Kapitel XVIII „Quomodo fides a principibus sit servanda“ (OF XVIII) über die Bedingungen zur Einhaltung von Versprechen gelesen werden. Um zu zeigen, dass die Unterminierung der eingangs formulierten Maxime nicht nur auf der Handlungsebene erfolgt, sondern auch durch verschiedene Techniken ironischer Distanzierung, die ein Fiktionsbewusstsein stets präsent halten, wird zunächst die im ganzen Werk vorliegende Struktur der Doppelung von zwei Bezugsebenen skizziert und die Aussageinstanz begriffen als ein Maskenspiel des Autors mit unterschiedlichen ‚personae‘.

SCHLAGWÖRTER: Ariosto, Ludovico; Orlando furioso; fede; Versprechen; Machiavelli, Niccolò; Gabrina; Zerbino; Filandro; OF XXI

Im ersten Gesang des *Orlando furioso* wird neben vielen anderen auch die im ganzen Werk präsen- te Thematik des Wortbruchs, der „rotta fede“ (OF I, 29), eingeführt.¹ In einer eindrucksvollen Szene erscheint der Schatten Argalias in der Mitte eines Flusses, jenen Helm in der Hand haltend, den Ferràu mittels eines Stockes vergeblich zu angeln versucht. Der Schatten wirft dem als „mancator di fé“ (OF I, 26) apostrophierten Ritter vor, dass dieser ihm nicht wie versprochen seinen Helm mit ins Wassergrab gegeben habe und mahnt ihn: „turbati che di fé mancato sei“ (OF I, 27). ‚Fede‘ meint an dieser

¹ Der *Orlando furioso* wird zitiert nach der Ausgabe: Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso e cinque canti*, hrsg. von Remo Ceserani und Sergio Zatti (Torino: UTET Libreria, 2006 [1997]). Dass kaum eine Episode im *Orlando furioso* nicht die Problematik von ‚fede‘ und Betrug thematisiert, stellt bereits fest: Robert Durling, *The Figure of the Poet* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995), 167. Auch Edoardo Saccone hat die ‚fede‘ zum Hauptthema des *Orlando furioso* erklärt in *Il soggetto del Furioso e altri saggi tra Quattro e Cinquecento* (Neapel: Liguori, 1974), 201–47.

Stelle konkret das gegebene Versprechen, bezeichnet im weiteren Sinne aber auch Treue und Verlässlichkeit eines Ritters. Ferraù erkennt den Vorwurf als berechtigt an, wird von Wut und Scham ergriffen und schwört, erst dann wieder einen Helm tragen zu wollen, wenn er sich denjenigen Orlandos erkämpft habe. Damit ist die Wiederherstellung des durch die ‚rotta fede‘ verletzen ritterlichen Ehrenkodex gewährleistet, denn diesen Schwur, so versichert uns die an dieser Stelle auktorial auftretende Erzählinstanz, wird Ferraù halten:

E servò meglio questo giuramento,
che non avea quell'altro fatto prima. (OF I, 31)

Es wäre nun allerdings verfehlt anzunehmen, Ariost plädiere im *Orlando furioso* für eine unbedingte Orientierung am ritterlichen Ehrenkodex.² Das Setting der Szene stellt mit dem aus dem Wasser aufsteigenden Schatten ganz ostentativ die Fiktivität des Geschehens aus und weist über die Figur des im sandigen Grund nach dem Helm stochernden Ritters parodistische Elemente auf, die eine ironische Distanzierung herbeiführen. Schon wenige Strophen zuvor lässt der anlässlich der gemeinsamen Verfolgung Angelicas durch Ferraù und Rinaldo vorgebrachte Kommentar über die „gran bontà de' cavallieri antiqui“ (OF I, 22) eine ironische Distanznahme gegenüber der Handlung erkennen, die das arglose Vertrauen der beiden Ritter fast schon als Einfalt erscheinen lässt:

e pur per selve oscure e calli obliqui
insieme van senza sospetto aversi. (OF I, 22)³

Diese Einschätzung erklärt sich vor allem aus der Perspektive einer Welt, in der die Befolgung des ritterlichen Ehrenkodex nicht selbstverständlich erwartet werden kann. Im *Orlando furioso* ist neben der legendären Ritterwelt Karls des Großen als Handlungsebene stets die zeitgenössische Wirklichkeit als zweite Bezugsebene präsent. Durch die direkte Adressierung Ippolitos und des Publikums am Hof von Ferrara wird die (fiktiv mündliche) Kommunikationssituation ausgestellt, und es werden immer wieder diesen Kontext

² Die Infragestellung des ritterlichen Ehrenkodex nennt als eines der wichtigsten Themen des *Orlando furioso* bereits Angelo Bartlett Giamatti, *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1966), 137–64.

³ Zu einer detaillierten Analyse der Fiktionsironie Ariostos vgl. Christian Rivoletti, *Ariosto e l'ironia della finzione: la ricezione letteraria e figurativa dell'Orlando furioso in Francia, Germania et Italia* (Venezia: Marsilio, 2014), IX–51.

betreffende Ereignisse evoziert. Insofern bietet es sich an, den Erzähleraufruf über die ‚cavallieri antiqui‘ im Lichte zeitgenössischer Bewertungen der ‚fede‘ zu lesen, wie sie sich etwa im 18. Kapitel von Machiavellis *Principe* finden:

[...] si vede per esperienza ne' nostri tempi, quelli principi avere fatto gran cose che della fede hanno tenuto poco conto, e che hanno saputo con l'astuzia aggirare e cervelli delli uomini; e alla fine hanno superato quelli che si sono fondati in sulla lealtà.⁴

Machiavelli beurteilt seine Beobachtung weder unter dem Gesichtspunkt der ‚bontà‘ noch gemäß einer moralischen Position, sondern er betont abseits von jeder moralischen Wertung, sozusagen aus empirischer Sicht, die Effizienz der ‚astuzia‘ gegenüber der ‚fede‘.

Eine ähnliche Perspektive lässt sich auch im *Orlando furioso* beobachten, und zwar auf der Ebene der Ruggiero-Bradamante-Handlung. Weil Bradamante zu Beginn zwar mit ritterlichen Tugenden ausgestattet ist, aber nicht über die nötige Vorsicht verfügt, gerät die „incauta giovane“ (*OF II*, 67) in einen Hinterhalt des Verräters Pinabello. Erst nach einer Erziehung zu ‚arte‘ und ‚astuzia‘ durch die Magierin Melissa, die sozusagen als machiavellistische Fürstenerzieherin fungiert, kann sie in der Welt von Trug und Verrat bestehen, die Ariost im *Orlando furioso* inszeniert.⁵ Dieser Umstand verdeutlicht, dass auch in der fiktiven Ritterwelt die ‚bontà de' cavallieri antiqui‘ keineswegs immer die angemessene Handlungsweise darstellt. Wenn die der ‚fede‘ verpflichteten Protagonisten mit Verrätern und Betrügern konfrontiert werden, wie etwa Bradamante mit dem schon erwähnten „iniquo conte“ (*OF II*, 67) Pinabello di Maganza, Olimpia und Orlando mit dem Friesenkönig Cimosco, „quel, che né virtù né cortesia | conobbe mai“ (*OF IX*, 63), oder Zerbinio mit der „femina perfida“ (*OF XXI*, 12) Gabrina sowie mit Odorico di Bisaglia, „traditore“ (*OF XIII*, 25 und passim), „disleal“ (*OF XXIV*, 30) und „fellow“ (*OF XXIV*, 24; 28), der seinem Freund die zum Schutz anvertraute Frau raubt (*OF XIII*, 12–31), dann stellt sich in der Konfrontation mit diesen ‚traditori‘ jedes Mal die Frage nach angemessenen Handlungsmöglichkeiten. Denn

⁴ Niccolò Machiavelli, „Il principe“, in Niccolò Machiavelli, *Opere*, hrsg. von Mario Bonfantini (Mailand und Neapel: Ricciardi, 1954), 56.

⁵ Vgl. dazu Verf., *Fraude, simulazione, illusione: der Fiktionsbegriff der italienischen Renaissance im anthropologischen Kontext* (Habilitationsschrift Ruhr-Universität, Bochum: Typoskript, 2014), 379–83. Schon Albert Russell Ascoli rückt in seinem Buch *Ariosto's Bitter Harmony: Crisis and Evasion in the Italian Renaissance* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1987) Melissa in die Nähe von Odysseus oder Machiavelli (vgl. 149–50).

trotz aller moralischen Überlegenheit der ‚fede‘ erweist sich diese der ‚fraude‘ gegenüber an Effizienz unterlegen. Die ‚fede‘ wird im *Orlando furioso* daher keineswegs als Errungenschaft einer nicht mehr greifbaren Vergangenheit idealisiert, wie es in den Exordien zuweilen scheinen mag, sondern sie wird grundsätzlich problematisiert und dabei, so wäre die These der vorliegenden Ausführungen, als Konstrukt dargestellt, das allenfalls im Bereich einer idealisierten Welt der literarischen Fiktion trägt, aber nicht realitätstauglich ist.

Um dies herauszustellen, bedient sich Ariost eines komplizierten Spiels zwischen Idealisierung der ‚fede‘ auf der einen Seite und deren ironischer Brechung auf der anderen. Dieses beinhaltet folgende Mechanismen: Erstens werden die in den Exordien absolut gesetzten Maximen durch Fallbeispiele unterminiert, die diesen zuwiderlaufen. Zweitens werden die erzählten Geschichten, implizit oder explizit, auf zeitgenössische Problemstellungen bezogen, die als Interpretationshorizont dienen und die Absolutsetzungen relativieren. Schließlich setzt Ariost drittens Ironisierungsstrategien ein, durch die die Idealisierung der ‚fede‘ als Produkt bestimmter Gattungskonventionen erscheint, unter deren Bedingungen allein sie funktionieren kann. So ließe sich etwa am Beispiel der Olimpia-Episode im zehnten Gesang zeigen, dass Olimpia als tragische Heldin modelliert ist, die unter den Bedingungen dieser Gattung als herausragendes Beispiel weiblicher ‚fede‘ gelten kann. In der Begegnung mit dem auf Macht versessenen Fürsten Cimosco allerdings erscheint ihre Absolutsetzung der Liebe, die einen ganzen Staat ins Unheil reißt, als Mangel an politischer Klugheit.⁶ Da die vorliegende Studie im Rahmen einer Publikation zum 500jährigen Jubiläum der Erstfassung des *Orlando furioso* erscheint, soll allerdings die erst in der dritten Fassung von 1532 eingefügte Olimpia-Episode hier nicht weiter Beachtung finden. Ich werde vielmehr zunächst generell das Verhältnis der beiden Bezugsebenen im *Orlando furioso* skizzieren und die Aussagesituation in den Exordien analysieren, um grundsätzliche Möglichkeiten ironischer

⁶ In der Forschung hat der erste Teil der Olimpia-Episode deutlich weniger Aufmerksamkeit erfahren als der zweite Teil, in dem sie als ‚donna abbandonata‘ inszeniert wird. Schwerpunktmäßig auf den ersten Teil beziehen sich Alfredo Bonadeo, „Olimpia“, *Italica* 45, Nr. 1 (1968): 47–58 und Ita Mac Carthy, „Ludovico Ariosto’s Olimpia: Faithful or Foolhardy?“, *Oli-fant: a Publication of the Société Rencesvals, North American Branch* 22, Nr. 1–4 (2003): 103–18. Beide stellen die Frage, ob Olimpia durch ein anderes Verhalten, das Unglück hätte abwenden können oder zum Schutz ihrer Familie und ihrer Untertanen sogar hätte abwenden müssen und enden mit harscher Kritik an der Figur. Sie übergehen allerdings die Schwäche des Vaters, der seiner Tochter keinen Wunsch abschlagen kann und daher die schwere Kränkung des Friesenkönigs durch den Abbruch der schon fast beendeten Heiratsverhandlungen provoziert.

Distanzierung im Rahmen von Fiktionalität und Metafiktionalität aufzuzeigen. Anschließend werde ich am Beispiel der in der Forschung eher wenig beachteten Gabrina-Episode aufzeigen, wie Ariosts Spiel mit Idealisierung der ‚fede‘ und ironischer Brechung im Einzelnen funktioniert.

1. Werkstruktur, Aussageinstanz und Ironisierungsstrategien im *Orlando furioso*

In der komplexen Werkstruktur des *Orlando furioso* stellt die Ritterwelt des höfischen Romans eine von zwei Bezugsebenen dar. Sie bezieht ihren Stoff aus zwei Traditionssträngen, nämlich erstens der sogenannten ‚matière de France‘, die den Kampf der Christen gegen die Sarazenen und insbesondere den Rolandsstoff liefert, sowie zweitens der ‚matière de Bretagne‘, die die Welt der Artus-Romane mit ihren Wundern und Magiern einspeist.⁷ Zusätzlich aber ist die Ritterwelt über eine komplexe Verweisstruktur mit der politisch-historischen Realität des Cinquecento als zweiter Bezugsebene verbunden. Vor allem in den Exordien werden immer wieder Personen und Ereignisse der zeitgenössischen Wirklichkeit thematisiert. Wolfgang Iser hat die in mancher Hinsicht vergleichbare Struktur der rinascimentalen Bukolik als eine Struktur der Doppelung beschrieben.⁸ Damit ist die Existenz von zwei Bezugsebenen gemeint, die nicht in einer allegorischen Beziehung zueinander stehen, sondern ein semiotisches Spiel in Gang setzen, welches, so Iser, eine Grundbedingung literarischer Fiktionalität darstellt. So erklärt er die Darstellung zweier Welten zum gattungskonstituierenden Grundmuster des mit der *Arcadia* Sannazaros einsetzenden Schäferromans, bei dem eine doppelte Codierung der beiden Welten und eine gegenseitige Spiegelung vorliegen:

[...] die künstliche Schäferwelt verweist gleichzeitig auf einen Idealzustand und auf eine historische Lebenswelt, doch immer so, daß sich die historische Lebenswelt als die Umbesetzung des Idealzustands bricht. Historische Lebenswelt erscheint ebenfalls immer als das, was sie ist, und als das, was sie sein könnte. Daraus folgt, daß die eine Welt nur als Spiegel von Belang ist und die andere, sofern sie sich in diesem bricht. Keine von beiden erschöpft sich

⁷ Vgl. paradigmatisch Karlheinz Stierle, „Die Verwilderung des Romans als Ursprung seiner Möglichkeit“, in *Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters*, hrsg. von Hans Ulrich Gumbrecht (Heidelberg: Winter, 1980), 253–313 und Remo Ceserani, „Due modelli culturali e narrativi nell’*Orlando furioso*“, *Giornale storico della letteratura italiana* 161 (1984): 481–506.

⁸ Vgl. Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre: Perspektiven literarischer Anthropologie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991), 76–101.

in dem, was sie bezeichnet; erst ihr Wechselverhältnis treibt die Dimension des Verweises hervor.⁹

Die Doppelung der beiden Welten funktioniert im *Orlando furioso* grundsätzlich ähnlich, auch wenn diese nicht wie in der *Arcadia* räumlich, sondern in erster Linie zeitlich voneinander geschieden sind. Der künstlichen Schäferwelt des Schäferromans entspricht die Ritterwelt, die zur Zeit Karls des Großen angesiedelt ist und die sowohl Elemente des Wunderbaren enthält als auch – obwohl zumeist ironisch gebrochen und parodiert – in Teilen als dem Goldenen Zeitalter vergleichbare Vergangenheit idealisiert wird. Als solche steht sie in Kontrast zur historisch-politischen Realität des Cinquecento, die auf verschiedene Art und Weise aufgerufen wird. Zum einen ermöglicht der zeitliche Abstand es Ariost, Prophezeiungen einzuflechten, die für sein Publikum als historische Wirklichkeit erkennbar werden. Zum anderen nimmt er Bezug auf verschiedene zeitgenössische Ereignisse, wie etwa die Schlacht von Ravenna oder die mehrfach erwähnte Schlacht von Polesella (*OF II*, 57; *OF XV*, 2; *OF XXXVI*; *OF XL*, 1–5; *OF XLVI*, 97).¹⁰ Über die wiederholte Adressierung Ippolitos und den Entwurf eines idealen Publikums im letzten Gesang (*OF XLVI*, 1–19) schließlich schafft er eine im höfischen Kontext des Cinquecento situierte Kommunikationssituation,¹¹ aus deren Perspektive das fiktive Geschehen in einer Weise präsentiert und bewertet wird, die es als durchsichtig auf die zeitgenössische Wirklichkeit hin lesbar macht. Erst vor dem Hintergrund dieser (fiktiven) Kommunikationssituation entfalten die erzählten Geschichten ihren vollen Sinn. In einem Akt gegenseitiger Spiegelung werden dabei sowohl die Missstände in der zeitgenössischen Lebens-

⁹ Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre*, 95–6.

¹⁰ Vgl. etwa Giorgio Padoan, „Orlando furioso‘ e la crisi del Rinascimento italiano“, in *Ariosto 1974 in America: atti del Congresso Ariostesco – Dicembre 1984, Casa Italiana della Columbia University*, hrsg. von Aldo Scaglione (Ravenna: Longo, 1976), 1–9, der auch die doppelte Bezugsebene unterstreicht. Zu den Italienfeldzügen vgl. Klaus W. Hempfer, „Fiktionalisierung der Geschichte im ‚Orlando Furioso‘: das Beispiel der Italienfeldzüge“, in *Romania una et divisa: philologische Studien für Theodor Berchem zum 65. Geburtstag*, hrsg. von M. Guille und R. Kiesler (Tübingen: Narr, 2000), 599–613. Sehr detailliert zeigt Ariosts nicht ohne kritische Intention vorgenommene Integration historisch-kultureller Kontexte für den 17. Gesang Albert Russell Ascoli, „Ariosto and the ‚Fier Pastor‘: Form and History in ‚Orlando furioso‘“, *Renaissance Quarterly* 54 (2001): 487–522.

¹¹ Vgl. dazu exemplarisch Paul Larivaille, „Poeta, principe, pubblico dall’Orlando Innamorato all’Orlando furioso“, in *La Corte di Ferrara e il suo mecenatismo 1441–1598*, hrsg. von Marianne Pade et al. (Modena: Edizioni Panini, 1990), 9–32.

welt sichtbar wie auch die Beschränktheit der fiktiven Welt und der in ihrem Kontext proklamierten Ideale.

Zusammengehalten werden die beiden Bezugsebenen von der Aussageinstanz des Textes, die sich zunächst als fiktives Autordoppel in der zeitgenössischen Wirklichkeit inszeniert, wenn sie sich eingangs als ‚umil servo‘ Ippolitos präsentiert, der seine Schuld ‚di parole [...] e d’opera d’inchiostro‘ bezahlen möchte (OF I, 3). Das Patronageverhältnis zu dem adressierten Fürsten wird zudem in der Benennung der Enkomialfiktion deutlich, mittels derer Ruggiero zum Ahnherren der Este erklärt wird:

Voi sentirete fra i più degni eroi,
 che nominar con laude m’apparecchio,
 ricordar quel Ruggier, che fu di voi
 e de’ vostri avi illustri il ceppo vecchio. (OF I, 4)

Ich will in dieser Passage nicht die komplexe und auf ein Fiktionsbewusstsein verweisende Ausstellung der Enkomialfiktion und deren Verflechtung mit der historischen Wirklichkeit diskutieren.¹² Viel wichtiger scheint mir im vorliegenden Kontext zu sein, dass damit auch eine in einer konkreten Kommunikationssituation etablierte Aussageinstanz erkennbar wird, der die Äußerungen in den Exordien sowie verschiedene metapoetische Einschübe zuzuschreiben sind. Die Inkonsistenz dieser Aussagen ist oft betont und daraus auf einen inkonsistenten Erzähler, wenn nicht gar auf mehrere Erzähler geschlossen worden.¹³ Hervorzuheben ist jedoch auch, dass diese Aussageinstanz mit Zügen ausgestattet wird, die Biographemen des realen Autors Ariost ähneln. Ich will daher im Anschluss an einen Vorschlag von Andreas Kablitz, zumindest für die Analyse des *Orlando furioso*, die moderne

¹² Vgl. dazu vor allem Klaus W. Hempfer, „Funktionen des Faktischen in der Fiktion oder das Überspielen einer Grenze in Ariosts ‚Orlando Furioso‘“, in *Fiktionen des Faktischen in der Renaissance*, hrsg. von Ulrike Schneider und Anita Traninger (Stuttgart: Steiner, 2010), 45–60.

¹³ Zum inkonsistenten Erzähler vgl. Klaus W. Hempfer, „Die potentielle Autoreflexivität des narrativen Diskurses und Ariosts ‚Orlando Furioso‘“, in *Erzählforschung*, hrsg. von Eberhard Lämmert (Stuttgart: Metzler, 1982), 130–56 und Klaus W. Hempfer, „Ariosts ‚Orlando furioso‘ – Fiktion und episteme“, in *Literatur, Musik und Kunst im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit: Bericht über Kolloquien der Kommission zur Erforschung der Kultur des Spätmittelalters 1989 bis 1992*, hrsg. von Hartmut Brockmann et al. (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1995), 47–85. Er argumentiert damit gegen die Annahme mehrerer Erzähler, wie sie zu finden ist bei Andrew Fichter, *Poets Historical: Dynastic Epic in the Renaissance* (New Haven und London: Yale University Press, 1982), 73–5 oder Paola Lila Caro, *Narrator and Narrative: the Transformation of the Narrative Poem in the Italian Renaissance* (Ann Arbor: University Microfilms International, 1984), 171–3, zitiert nach: Hempfer: „Fiktion und episteme“, 54.

Unterscheidung zwischen Autor und Erzähler aufgeben und statt dessen annehmen, dass der Autor im Schutzraum der Regelungen fiktionalen Sprechens „ein Spiel mit seinen Lesern treib[t] – mit Lesern, die schließlich wissen, worauf sie sich einlassen, wenn sie einen fiktionalen Text lesen“.¹⁴ Damit soll keineswegs einer biographistischen Lesart Vorschub geleistet werden, sondern gerade die Fiktionalität des Sprechens jener Instanz betont werden, die sich im *Orlando furioso* als Autor geriert. Statt eine vom Autor geschiedene, u.U. inkonsistente Erzählinstanz anzunehmen, scheint es mir jedoch sinnvoller, im Anschluss an das Konzept der satirischen ‚persona‘ auf der Ebene der Autorinstanz ein Spiel mit verschiedenen Masken anzusetzen. Als ‚persona‘ wird in der sich gegen autobiographische Lesarten wendenden Satire-Forschung bekanntlich die Aussageinstanz der Verssatire bezeichnet, die sich verstehen lässt als eine „realtà testuale che si pone come corrispondente perfetto della realtà biografica del poeta“¹⁵ oder als „poet [...] in disguise“.¹⁶ Die Äußerungen der satirischen ‚persona‘ stimmen also nicht notwendig mit den Einstellungen des empirischen Autors oder auch nur mit denen eines impliziten Autors überein. Vielmehr kann der Autor in unterschiedlichen Masken auftreten, die innerhalb einer Sammlung von Satiren auch wechseln können. So entstammen die Eigenschaften der jeweiligen ‚personae‘ etwa bei Horaz, dem Begründer der autobiographisch angelegten Satire, zu einem großen Teil Charakteren der römischen Komödie.¹⁷ Deren Aussagen stimmen daher nicht notwendigerweise mit einer etwaigen

¹⁴ Andreas Kablitz, „Literatur, Fiktion und Erzählung – nebst einem Nachruf auf den Erzähler“, in *Im Zeichen der Fiktion*, hrsg. von Irina O. Rajewsky und Ulrike Schneider (Stuttgart: Steiner, 2008), 13–44, hier 35, Anm. 27. Andreas Kablitz plädiert in seinem Aufsatz dafür, die kategoriale Unterscheidung zwischen Autor und Erzähler grundsätzlich aufzugeben und, sofern keine eigene, vom Autor dezidiert unterschiedene Erzählerfigur im Text ausgestaltet ist, alles Gesagte dem Autor zuzuschreiben. Die Erfindung des Erzählers stellt für ihn letztlich nur ein Konstrukt dar, um den Autor vom Lügenvorwurf zu befreien.

¹⁵ Vgl. Piero Floriani, *Il modello ariostesco: la satira classicistica nel Cinquecento* (Rom: Bulzoni, 1988), 14.

¹⁶ Kirk Freudenburg, *The Walking Muse: Horace on the Theory of Satire* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1993), 3. „Persona ist die Rolle oder Maske auf dem Theater und, in analoger Bildung, die Rolle oder Maske des Menschen in Gesellschaft“, bei Ralf Konersmann, „Person: ein bedeutungsgeschichtliches Panorama“, *Internationale Zeitschrift für Philosophie* 2 (1993): 199–227, hier 204. Zur Autorrolle in den Ariost’schen Satiren vgl. auch Verf., „Faktual oder fiktional? Der Aussagestatus der Ariost’schen Satire und die Selbstinszenierung des Dichters“, in *Fiktionen des Faktischen in der Renaissance*, hrsg. von Ulrike Schneider und Anita Traninger (Stuttgart: Steiner, 2010), 121–42.

¹⁷ Freudenburg, *The Walking Muse*, 3–51.

Textintention überein, sondern können Positionen ausstellen, die ihrerseits der Lächerlichkeit preisgegeben werden. Ein ähnlich virtuoses Maskenspiel des Autors mit verschiedenen, oft genug parodistisch angelegten ‚personae‘ scheint mir die Sprechinstanz im *Orlando furioso* gut zu beschreiben. Ariost inszeniert sich in verschiedenen Autorrollen, wahlweise – um nur einige zu nennen – in der Pose des epischen Dichters oder aber des ‚cantari‘-Sängers, als Hofdichter, der zur Enkomastik verpflichtet ist, oder als durch die Grausamkeit der geliebten Frau fast des Verstandes beraubter Liebender, der kaum mehr zu schreiben weiß.¹⁸ Eine dieser Masken wäre dann auch die des moralisierenden Kommentators, der die ‚bontà de‘ cavallieri antiqui‘ bewundert, einer alten Ritterwelt hinterher trauert und in vielen Exordien moralische Maximen vertritt.¹⁹ Freilich werden diese vom Inhalt der Gesänge oft unterlaufen, so dass darüber die Kommentare und Wertungen als stereotype Urteile ausgewiesen werden, die der Komplexität der Wirklichkeit nicht gewachsen sind. Ariost spielt auf diese Art und Weise verschiedene Elemente gegeneinander aus, destabilisiert Normen und bringt Bedeutungen ins Schwanken. Mit dem Konzept verschiedener ‚personae‘, in denen der Autor auftreten kann, lässt sich die Widersprüchlichkeit derartiger Positionierungen im *Orlando furioso* beschreiben, ohne, wie das getan worden ist, mehrere Erzählerfiguren annehmen zu müssen oder aber eine „Pluralisierung von Wahrheit“. ²⁰ Vielmehr rekurriert dieses Prinzip auf die Möglichkeiten fiktionalen Sprechens und die etwa aus der Struktur der Dop-

¹⁸ Ähnlich auch Bernd Häsner, der hinweist auf die „Koexistenz oder Interferenz gänzlich inkompatibler Erzählrollen oder -gebärden: der des skrupulösen, auf verlässliche Chroniken angewiesenen Historiographen, des numinos inspirierten Sängers providenzgeleiteten Geschehens und schließlich der eines profanen und launischen Schöpfers fabulöser narrativer Welten sui generis, eine Rolle, die, ist sie einmal ausgespielt worden, notwendig dominant wird und, ohne selbst noch legitimationsbedürftig zu sein, die Selbstlegitimierung jener anderen Rollen ad absurdum führt“, Bernd Häsner, *Metalepsen: zur Genese, Systematik und Funktion transgressiver Erzählweisen* (Berlin Diss., FU Berlin, 2005), 132, www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_00000001782, zuletzt zugegriffen am 10.5.2016.

¹⁹ Vgl. zu den ethischen, politischen und sozialen Reflexionen in den Exordien Mario Santoro, „Nell’officina del narrante: gli esordi“, in *Ariosto e il Rinascimento*, hrsg. von Mario Santoro (Neapel: Liguori, 1989), 51–110 und Hans Honnacker, „Il κόσμος morale illustrato nei prologhi dell’*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto nelle edizioni del 1516 e del 1521: la Weltanschauung ariostesca fra Orazio ed Erasmo“, *Schifanoia: notizie dell’Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara* 22–3 (2002): 33–56.

²⁰ Vgl. Klaus W. Hempfer, „Probleme traditioneller Bestimmungen des Renaissancebegriffs und die epistemologische ‚Wende‘“, in *Renaissance: Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen*, hrsg. von Klaus W. Hempfer (Stuttgart: Steiner, 1993), 9–45.

pelung und aus Ironisierungsstrategien resultierende Infragestellung von mit Wahrheitsanspruch vorgebrachten Positionen. So bezieht Ariost im Sinne der oben skizzierten Doppelung der Welten zeitgenössische Wirklichkeit und ideale Ritterwelt aufeinander, um in der wechselseitigen Spiegelung die jeweiligen Beschränktheiten deutlich werden zu lassen.

Weiterhin nutzt Ariost zur Unterminierung seiner Positionierungen das aus der Novellistik bekannte Verfahren, eine eingangs gesetzte ‚sentenzia‘ durch das folgende ‚exemplum‘ nicht zu belegen, sondern zu unterlaufen. Schließlich macht er durch die Zuspitzung und Übersteigerung seiner Beispiele deutlich, dass sie paradigmatischen Charakter haben und bestimmten Gattungskonventionen entstammen

Diese Techniken sollen nun am Beispiel der Gabrina-Episode, die das Scheitern ritterlicher ‚fede‘ an einer ‚femina perfida‘ vorführt, nachgezeichnet werden. Die Episode, die die zu Beginn des Gesangs postulierte Maxime ad absurdum führt, kann vor der Folie der zeitgenössischen Traktatistik als Versuchsanordnung zu Kapitel XVIII „Quomodo fides a principibus sit servanda“ (OF XVIII) aus Machiavellis *Principe* über die Bedingungen zur Einhaltung von Versprechen gelesen werden. Schließlich soll herausgearbeitet werden, welche Formen ironischer Distanzierung Ariost auf der ‚discours‘-Ebene einarbeitet.²¹

2. ‚Fede‘ und ‚tradimento‘ in der Gabrina-Episode

In der Gabrina-Episode inszeniert Ariost die Begegnung eines edlen, der ‚fede‘ verpflichteten Ritters mit einer „femina perfida“ (OF XXI, 12). Er greift damit eine Problematik auf, die bereits im französischen *Palamède* thematisiert wird.²² Allerdings übersteigert er seine Vorgängerversion, indem er

²¹ Die Gabrina-Episode hat in der Forschung keine sehr umfassende Behandlung erfahren. Als Plädoyer für die Notwendigkeit situationsangemessenen Verhaltens und Kritik an der Beschränktheit des ritterlichen Ehrenkodex liest sie Franco Masciandaro, „Folly in the ‚Orlando furioso‘: a Reading of the Gabrina Episode“, *Forum Italicum* 14 (1980): 56–77. Als Problematisierung der ‚fede‘ vor der Folie von Machiavellis *Principe* studiert sie bereits Albert Russell Ascoli, „Faith as Cover-up: Ariosto’s ‚Orlando Furioso‘, Canto 21, and Machiavellian Ethics“, *I Tatti Studies in the Italian Renaissance* 8 (1999): 135–70. Der Publikation von Ascoli verdankt die vorliegende Studie einige wichtige Anregungen.

²² Vgl. Pio Rajna, *Le fonti dell'Orlando furioso: ristampa della seconda edizione 1900 accresciuta d'inediti*, hrsg. von Francesco Mazzoni (Florenz: Sansoni, 1975), 316–52. Aus dem französischen *Palamède*-Roman übernimmt und kombiniert Ariost drei Episoden, in denen bereits die Thematik von der Reichweite der ‚fede‘ verhandelt wird. Für den abschließenden Giftmord hingegen orientiert er sich an einer Episode aus Apuleius’ *Metamorphoses*.

in einer Amalgamierung mehrerer Episoden verschiedene negative Eigenschaften wie Hässlichkeit, Triebhaftigkeit und Habgier in einer Figur akkumuliert. So macht er Gabrina, die am Ende gar zur Giftmörderin wird, zur Personifikation von Schlechtigkeit überhaupt, vor allem zur Personifikation des Verrats: Als „*costei, che nacque | sol per tradire ognun che in man le cada*“ (OF XXI, 50) charakterisiert sie der Erzähler ihrer Vorgeschichte, Ermonide. Zerbino hingegen wird im Exordium zum Ideal des vollendeten höfischen Ritters stilisiert, für den sein Versprechen unverletzlich ist:

Quella [fede, S.G.] servò, come servar si debbe
in ogni impresa, il cavallier Zerbino. (OF XXI, 3)

Die Gegenüberstellung von Gabrina und Zerbino (bzw. Filandro in der eingeschobenen Geschichte) wird so als die von ‚tradimento‘ und ‚fede‘ lesbar, wobei durch die starke Zuspitzung der Figuren deutlich wird, dass sie als exemplarisch für die behandelten Prinzipien zu stehen haben. Zudem setzt Ariost ein Ironiesignal, indem er die Episode mit einer grotesken Verkehrung des ritterlichen Ehrenkodex beginnen lässt. Gabrina, eine hässliche Alte, die dem Leser zunächst als Dienerin jener Räuber begegnet, aus deren Händen Orlando Isabella befreit (OF XII, 91–4), ist in Begleitung von Marfisa unterwegs und wird von Zerbino ausgelacht und verspottet. Darob fordert Marfisa ihn zum Kampf, und er muss nach der Niederlage die hässliche Frau übernehmen. Nicht der Siegerin, sondern dem Unterlegenen kommt also in dieser Verkehrung die Verpflichtung zu, der Frau Schutz zu gewähren. Unter ausdrücklicher Betonung der ritterlichen ‚fede‘ wird Zerbino von Marfisa darauf verpflichtet:

[...] la tua fé non se ne porti il vento
che per sua guida e scorta tu non vada
(come hai promesso) ovunque andar l'aggrada. (OF XX, 128)

Aus dieser Voraussetzung wird erzähltechnisch die am Beginn des 21. Gesangs stehende, apodiktisch vorgebrachte Maxime zur absoluten Verpflichtung auf die Einhaltung von Versprechen gewonnen:

La fede unqua non debbe esser corrotta,
o data a un solo, o data insieme a mille;
e così in una selva, in una grotta,
lontan da le cittadi e da le ville,
come dinanzi a tribunali, in frotta
di testimon, di scritti e di postille,
senza giurare o segno altro piú espresso

basti una volta che s'abbia promesso.

(OF XXI, 2)

Ausdrücklich bezieht Ariost sowohl die Bedingungen von Versprechen in der Ritterwelt des höfischen Romans („data a un solo [...] | [...] in una selva, in una grotta, | lontan da le cittadi e da le ville“) als auch die Bedingungen zeitgenössischer Wirklichkeit ein, wo Gerichte und schriftliche Zusatzvereinbarungen die Einhaltung gewährleisten sollen.

Die hier zum Ausdruck gebrachte Position, wonach Versprechen immer und unter allen Umständen Gültigkeit haben müssen, kontrastiert mit Machiavellis Erläuterungen im 18. Kapitel des *Principe*, in dem es darum geht, unter welchen Umständen das Einhalten eines Versprechens nicht obligatorisch, ja nicht einmal wünschenswert sei. Machiavelli postuliert:

Non può per tanto uno signore prudente né debbe osservare la fede, quando tale osservanza li torni contro, e che sono spente le cagioni che la feciono promettere.²³

Machiavelli nimmt also an, dass Gründe eintreten können, die die Einhaltung eines Versprechens hinfällig machen. Er gibt weiterhin folgende pragmatische Begründung für seine Einschränkung der allgemeinen Gültigkeit:

[...] se gli uomini fussino tutti buoni, questo precetto non sarebbe buono; ma, perché sono tristi e non la osservarebbero a te [la fede, S.G.], tu etiam non l'hai ad osservare a loro.²⁴

Auch wenn nicht davon auszugehen ist, dass Ariost die Schrift Machiavellis kannte,²⁵ darf eine Vertrautheit mit der inhaltlichen Problematik angenommen werden, etwa auf der Basis von Ciceros *De officiis*. Dass Ariost entsprechende Argumentationsmuster bekannt sind, lässt sich beispielsweise daran sehen, dass er sie Gabrina in den Mund legt. Sie insistiert ausdrücklich darauf, dass sie nicht verpflichtet sei, ihr angeblich gegebenes Versprechen einzuhalten:

Promesso gli ho, non già per osservargli
(che fatto per timor, nullo è il contratto).

(OF XXI, 43)

²³ Machiavelli, „Il principe“, 57.

²⁴ Machiavelli, „Il principe“, 57.

²⁵ Die Frage, ob Ariost den *Principe* gekannt hat, lässt sich nicht sicher beantworten. Offensichtlich ist jedoch, dass beide Autoren ähnliche Thematiken verhandeln. Unter diesem Gesichtspunkt untersucht Canto 21 auch Ascoli, „Faith as Cover-up“, der im Übrigen auch die Frage der reziproken Textkenntnis verhandelt (vgl. 140–1, Anm. 11). Vgl. zu letzterem Punkt außerdem Charles D. Klopp, „The Centaur and the Magpie: Ariosto and Machiavelli's ‚Prince‘“, in *Ariosto 1974 in America*, 69–84.

Die Gabrina-Episode, das habe ich schon erwähnt, exemplifiziert nicht die eingangs geäußerte ‚sentenzia‘, sondern führt stattdessen die Probe aufs Exempel von Machiavellis Einwand vor: Was geschieht, wenn Menschen sich in der Auseinandersetzung mit einem schlechten Menschen an die Gültigkeit von Versprechen halten?

Nach der Übergabe Gabrinas in die Obhut Zerbinos begegnet dem ungleichen Paar Ermonide d'Olanda, der die Absicht äußert, Gabrina zu töten. Obwohl auch Zerbino diesen Wunsch verspürt, folgt er den Normen der Ritterwelt, an die er Ermonide erinnert:

a cavalleria non corrisponde
che cerchi dare ad una donna morte. (OF XXI, 8)

Im darauf folgenden Kampf verletzt er seinen Gegner schwer, der nun erst die Gelegenheit findet, seine Beweggründe für sein Ansinnen darzutun. Er erzählt die Geschichte seines Bruders Filandro, der sich in seiner Begegnung mit Gabrina, ganz wie Zerbino, gemäß den Prinzipien ritterlicher ‚fede‘ verhalten hat und deshalb nicht imstande war, den Untaten der ‚femina perfida‘ Einhalt zu gebieten.

Gabrina, so stellt sich heraus, ist die Frau des an der Grenze zu Serbien ansässigen „cortese baron“ Argeo (OF XXI, 14). In Ermonides Erzählung ist sie nicht wie zum Zeitpunkt der Begegnung mit Zerbino alt und hässlich, sondern wechselhaft und vor allem triebhaft:

più volubile che foglia
quando l'autunno è più priva d'umore. (OF XXI, 15)

Ermonide bezeichnet sie als getrieben von einem „cieco appetito irrazionale“ (OF XXI, 35), als „più che furia infernal crudele e fella“ (OF XXI, 47), oder schlicht als „meretrice“ (OF XXI, 58). Mit diesen Deklassifizierungen macht er klar, warum sie aus seiner Sicht keinen Anspruch auf ritterlichen Schutz mehr hat. Zugleich markiert Ariost durch den Gebrauch der Attribute „più volubile che foglia“ und „cieco appetito irrazionale“ klar die Gegensätze zu den von der ‚fede‘ geforderten Eigenschaften. Am Ende des 20. Gesangs hatte Marfisa insistiert, dass das Versprechen nicht vom Wind davon getragen werden dürfe („[...] la tua fé non se ne porti il vento“, OF XX, 128), und im Exordium wurde die Kontrolle des ‚disio‘ durch das Versprechen betont: „po-tea, | più che 'l disio, quel che promesso avea“ (OF XXI, 3).

Gabrina, so berichtet Ermonide, habe versucht, Filandro zum Ehebruch zu verführen. Als dieser „per servar sua fede a pieno“ (OF XXI, 18) trotz nicht

ausgeheilte Verletzung lieber das Schloss seines Freundes Argeo verlässt, als ihrem Ansinnen nachzugeben oder sie zu denunzieren, beschuldigt sie ihn ihrem Ehemann gegenüber der Vergewaltigung und lässt ihn gefangen setzen. Filandro hält jedoch an seiner „vera fede“ (OF XXI, 32) fest, so dass Gabrinas weitere Versuche, sich ihn durch das Versprechen der Freilassung gefügig zu machen, scheitern. Sie ersinnt daher komplizierte Täuschungsmanöver, die schließlich dazu führen, dass der allzu arglose Filandro, im Glauben die Ehre Gabrinas zu verteidigen, seinen Freund Argeo tötet.

Damit werden Ohnmacht und Blindheit der ‚fede‘ gegenüber dem Verrat überdeutlich,²⁶ die gute Absicht wird in ihr Gegenteil verkehrt, und Gabrina gelangt endlich ans Ziel ihrer Wünsche. Sich vor Augen haltend, dass es aus dem Schloss für ihn kein Entkommen gibt, unterdrückt Filandro aus Angst vor einem ehrlosen Tod als Mörder und Verräter den Impuls, sie umgehend umzubringen, befriedigt ihr sexuelles Begehren und verspricht, sie zu ehelichen, wenn sie ihm zur Flucht verhilft:

Pur finalmente ne l'afflitto core
 più de l'ostinazion poté il timore.
 Il timor del supplicio infame e brutto
 prometter fece, con mille scongiuri,
 che faria di Gabrina il voler tutto,
 se di quel luogo se partian sicuri. (OF XXI, 54–5)

Die Furcht, aus der Filandro dieses Versprechen gibt, wird an dieser Stelle nicht zufällig zweimal genannt. Aus Furcht gegebene Versprechen, so kann man schon bei Cicero in *De officiis* lesen, sind, ebenso wie durch Betrug erpresste, nichtig:

Iam illis promissis standum non esse quis non videt, quae coactus quis metu, quae deceptus dolo promiserit? Quae quidem pleraque iure praetorio liberantur, nonnulla legibus.²⁷

Auf diese Übereinkunft beruft sich in der zeitgenössischen Realität beispielsweise François I., wenn er nach seiner Befreiung aus der Gefangenschaft bei

²⁶ Auf diesen Aspekten insistieren Masciandaro, „Folly in the ‚Orlando furioso‘“ und Ascoli, „Faith as Cover-up“.

²⁷ „Ferner, wer sieht nicht ein, daß man zu jenen Versprechen nicht stehen muß, die einer unter dem Zwang der Furcht, die er als Opfer arglistiger Täuschung gegeben hat? Diese werden größtenteils durch das Recht des Praetors, einige durch Gesetze aufgehoben“, Marcus Tullius Cicero, *De officiis = Vom pflichtgemäßen Handeln*, hrsg. von Rainer Nickel (Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2008), I, 32. Vgl. auch Tobias N. Klass, „Versprechen“, in *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. von Gert Ueding, Bd. 10 (Darmstadt: WBG, 1992), 1401–11, hier 1404–5.

Karl V. die diesem gemachten Zugeständnisse widerruft, was von Francesco Guicciardini folgendermaßen kommentiert wird: „sapersi per ciascuno essere di nessuno valore le obbligazioni fatte violentemente in prigione“. ²⁸ Obwohl auch Gabrina sich, wie oben zitiert, in der Schilderung eines angeblich gegebenen Versprechens darauf beruft, hält Filandro sein aus Furcht und Zwang gegebenes Versprechen noch auf der gemeinsamen Flucht für bindend:

E se la fede e il giuramento, magno
e duro freno, non lo ritenea,
come al sicuro fu, morta l'avrebbe [Gabrina, S.G.]. (OF XXI, 56)

Indem er die Frau, die ihn zum Mörder an seinem Freund gemacht hat, in seine Heimat führt und heiratet, zeigt sich die Unzulänglichkeit einer Absolutsetzung der ‚fede‘. Filandro folgt nicht dem machiavellistischen Prinzip der Situationsangemessenheit, sondern setzt den im Exordium formulierten Grundsatz absolut. Gabrina, die sich als Verkörperung der ‚perfidia‘ und der ‚volubilità‘ an keine solchen Grundsätze gebunden sieht, wird es so ermöglicht, weiterhin ihr Unheil zu treiben und schließlich ihren mühsam gewonnenen Ehemann, dessen sie schnell überdrüssig ist, umzubringen.

Ermonide schließt seine Erzählung mit der Empfehlung an Zerbino, sich von Gabrina, die ihm nur Unglück bringen werde, zu trennen. Diese sich aus der Erzählung ergebende Lehre schlägt Zerbino erwartungsgemäß in den Wind. Zwar steigt sein Hass auf Gabrina, ²⁹ aber dem einmal gegebenen Versprechen, sie als Beschützer auf ihren Wegen zu begleiten, bleibt er so fest verbunden wie vor ihm Filandro. Zerbino und Filandro sind offensichtlich als exemplarische Figuren des edlen Ritters konzipiert, die dazu dienen, die Grenzen des Ehrenkodex aufzuweisen. So wiederholt sich die Ohnmacht der ‚fede‘ gegenüber der ‚perfidia‘. Im 23. Gesang stoßen Zerbino und Gabrina auf den von Bradamante getöteten Pinabello, den die habgierige Verräterin heimlich aller wertvollen Gegenstände beraubt, um Zerbino hernach gegenüber Pinabels Vater Anselmo der Tat zu beschuldigen. Nur durch das Eingreifen Orlandos kann Zerbino von der drohenden Hinrichtung bewahrt und endlich mit Isabella vereinigt werden.

Nach dem am eigenen Leibe erfahrenen Verrat ist Zerbino – im Unterschied zu Filandro – in der Lage, Gabrina zu bestrafen, wobei er auch das unter Heranziehung des ritterlichen Ehrenkodex tut. Mit der Frage konfron-

²⁸ Francesco Guicciardini, „Storia d'Italia“, in *Opere*, hrsg. von Vittorio de Caprariis (Mailand und Neapel: Ricciardi, 1961 [1537–40]), 981.

²⁹ „[...] se prima l'avea a noia e a dispiacere, | or l'odia sì che non la può vedere“, OF XXI, 70.

tiert, was mit den beiden Menschen zu geschehen habe, die ihn verraten haben: Odorico, dessen ‚disio‘ für Isabella größer war als die seinem Freund geschuldete ‚fede‘, und Gabrina, die ihm nach dem Leben getrachtet hat, erlegt er nach reiflichem Überlegen Odorico als Strafe auf, Gabrina ein Jahr lang zu begleiten und sie gegen mögliche Angriffe zu beschützen. Dabei setzt er darauf, dass Odorico im Kampf mit einem der vielen, die sich an Gabrina für erlittenes Unheil rächen wollen, umkommen wird. Odorico jedoch, der ein „giuramento forte“ (OF XXIV, 43) leisten muss, sich an diese Vorgaben zu halten, befreit sich von Gabrina bereits nach einem Tag „contra ogni patto et ogni fede data“ (OF XXIV, 45), indem er sie erhängt. In zweierlei Hinsicht wird an diesem Ausgang die Begrenztheit des ritterlichen Ehrenkodex deutlich: Erstens braucht es ritterliche Tugend, um ein gegebenes Versprechen als bindend zu betrachten. Fehlt diese, wie im Fall Odoricos, so bietet ein Versprechen keine Gewähr für seine Einhaltung. Zweitens aber erweist sich diese Verletzung des ritterlichen Ehrenkodex paradoxerweise als einziges Mittel, der ‚femina perfida‘ Gabrina beizukommen. Konnten sich die tugendhaften Ritter Filandro und Zerbino ihrer nicht erwehren, so weiß der ungezügelte Odorico durch den Bruch seines Versprechens der unglückbringenden Frau schnell ein Ende zu setzen.

Die Gabrina-Episode weist also die Begrenztheit ritterlicher ‚fede‘ aus. In einer Art Versuchsanordnung spielt sie ein Szenario durch, in dem größtmögliche Ritterlichkeit auf größtmögliche Schlechtigkeit trifft, d.h. sie führt vor, was passiert, wenn die Schlechtigkeit der Menschen, auf die Machiavelli im *Principe* seine Relativierung der Gültigkeit von Versprechen gründet, nicht berücksichtigt wird. Dabei steht das gewählte Exemplum in offensichtlichem Widerspruch zur eingangs geäußerten ‚sententia‘ und weist damit der Erzählung korrektive Funktion in Hinblick auf die moralisierenden Äußerungen im Exordium zu.

Durch gezielte Ironiesignale wird die Fragwürdigkeit der ‚sententia‘ allerdings von Anfang an angezeigt. Die oben genannte groteske Verkehrung der ritterlichen Pflichten gegenüber der zu schützenden Frau ist eines davon. Aber auch der Lobpreis der ‚fede‘ im Exordium des 21. Gesangs enthält bei genauerem Hinsehen bereits Nuancierungen. Die Anfangsverse beinhalten einen Vergleich, der durch die Vergleichsobjekte nicht dazu geeignet ist, die moralischen Qualitäten der an ein Versprechen gebundenen Seele hervorzuheben:

Né fune intorto crederò che stringa

soma così, né così legno chiodo,
 come la fé ch'una bella alma cinga
 del suo tenace indissolubil nodo.

(OF XXI, 1)

Der Vergleich der ‚fede‘ mit einem Seil oder einem Nagel und der schönen Seele mit einer Traglast oder Holz impliziert eine Degradierung durch die Vermischung von Stilebenen. Diese wird noch eigens markiert dadurch, dass Ariost in den folgenden Versen auf die Darstellung der Alten hinweist, die die „santa Fé“ mit einem weißen Schleier bedeckt dargestellt hätten, auf dem ein einzelner Fleck zur Verunstaltung gereicht habe. Indem Ariost die „fé ch'una bella alma cinga“ mit dem stilistisch inkongruenten Seil vergleicht, konzipiert er sie, unterstrichen durch den Hinweis auf den „indissolubil nodo“, als Fessel. Tatsächlich erweist sie sich im Folgenden als eine Fessel im doppelten Sinn. Einerseits wirkt das gegebene Versprechen zügelnd auf das Begehren von Zerbino und Filandro, Gabrina zu töten, und insofern mäßigend auf die Affekte. Andererseits führt Ariost vor, dass die Absolutsetzung der ‚fede‘ zu einer lähmenden Fessel wird, was angemessene Reaktionen auf ver-räterisches Verhalten angeht. Besser als den Grundsatz „La fede unqua non debbe esser corrotta“ illustriert der 21. Gesang also die in den ersten Versen bereits angedeutete Fesselung einer schönen Seele durch ein Versprechen.

In der stilistischen Inkongruenz lässt sich eine ironische Distanzierung erkennen. Eine weitere Ironisierungsstrategie stellt Ariosts Spiel mit Sein und Schein dar. Als Gabrina mit ihrer Verleumdung die Gefangensetzung Filandros erreicht hat, triumphiert sie über ihren Erfolg und verhöhnt ihn, weil seine ‚fedeltà‘ als ‚perfidia‘ erscheint:

„Questa tua fedeltà dicea, che valti,
 poi che perfidia per tutto si stima?
 Oh che trionfi gloriosi et alti!
 oh che superbe spoglie e preda opima!
 oh che merito al fin te ne risulta,
 se, come a traditore, ognun t'insulta!

(OF XXI, 30)

Gabrina stellt die Frage nach dem Ertrag in den Vordergrund, und sie tut das auf der Basis des Scheins. Was nützt die tatsächlich vorhandene ‚fedeltà‘, wenn Filandro für alle anderen als ‚traditore‘ erscheint? Der Nutzen wird in Abhängigkeit von dem erzielten Schein beurteilt, wiederum in Verkehrung einer machiavellistischen Position, derzufolge der Fürst darauf achten muss,

gut zu scheinen, ohne es notwendigerweise auch zu sein.³⁰ Filandro hingegen spricht wie ein christlicher Ritter im höfischen Roman und beruft sich auf den Blick Gottes als entscheidende Instanz:

basta che inanti a quel che 'l tutto vede,
e mi può ristorar di grazia eterna,
chiara la mia innocenzia si discerna. (OF XXI, 32)

Vor dem Horizont einer Welt, in der es darum geht, mit ‚arte‘ und ‚astuzia‘ zum Erfolg zu kommen, erscheint dieser auf eine jenseitige Gerechtigkeit zielende Diskurs jedoch ebenso inadäquat wie Filandros Bereitschaft, Gabrielas angeblich gefährdete Ehre gegen Morando zu verteidigen.

Die Schilderung der Folgen geschieht recht lapidar:

Così Filandro il buono Argeo percosse,
che si pensò che quel Morando fosse. (OF XXI, 48)

Man kommt kaum umhin, dem Autor (nicht dem intradiegetischen Erzähler Ermonide!) ein lustvolles Spiel an der Verkehrung von Sein und Schein zu unterstellen, das sich nicht zuletzt in der Konstruktion der Verse mit der Parallelstellung von Argeo und Morando manifestiert, vor allem aber auf das Repertoire von Verwechslungsgeschichten aus der Komödie zurückgreift.³¹

Zugleich wird Filandro an dieser Stelle, wie bereits im Exordium die schöne Seele, mit dem (hier metonymisch das Boot bezeichnenden) ‚legno‘ parallelisiert:

Come ne l'alto mar legno talora,
che da duo venti sia percosso e vinto,
[...]
così Filandro, tra molte contese
de' duo pensieri, al manco rio s'apprese. (OF XXI, 53)

Die Wiederverwendung des nun auf Filandro gemünzten „percosse“ zeigt den Zusammenhang zwischen dem tötenden Schwerthieb und der daraus re-

³⁰ „A uno principe adunque non è necessario avere in fatto tutte le soprascritte qualità, ma è bene necessario parere di averle“, Machiavelli, „Il principe“, 57. Ähnlich: „Debbe adunque avere uno principe gran cura che [...] paia, a vederlo et udirlo, tutto pietà, tutto fede, tutto integrità, tutto umanità, tutto religione“, Machiavelli, „Il principe“, 58.

³¹ Eines der prägnantesten Beispiele für solche Verwechslungen mit täuschendem Augenschein findet sich in der Episode von Ariodante und Ginevra. Vgl. dazu Giorgio Barberi Squarotti, der die Episode analysiert als Beispiel für den „mondo di inganni, tradimenti, magie, che è tipico del poema cavalleresco (contro tutta la bontà dei cavalieri antichi), dove conta ciò che appare“, und gleichzeitig den Komödiencharakter dieser Episode hervorhebt in „Gli inganni amorosi“, in *Prospettive sul Furioso*, hrsg. von Giorgio Barberi Squarotti (Turin: Tirrenia, 1988), 9–50, das direkte Zitat von S. 12.

sultierenden Orientierungslosigkeit des vormals edlen Ritters. Der Vergleich mit einem von den Winden hin- und hergeworfenen Boot markiert sehr deutlich das Ende der Ritterlichkeit. Im Folgenden wird Filandro als melancholischer, von den Furien geplagter, neuer Orest dargestellt, der schließlich erbärmlich zugrunde geht:

Non fu da indi in qua rider mai visto:
 tutte le sue parole erano meste,
 sempre sospir gli uscian dal petto tristo;
 et era divenuto un nuovo Oreste,
 poi che la madre uccise e il sacro Egisto,
 e che l'ultrice Furie ebbe moleste.
 E senza mai cessar, tanto l'afflisse
 questo dolor, ch'infermo al letto il fisse. (OF XXI, 57)

Mit der Erwähnung Orests und der tragischem Schuld, die dieser auf sich lädt, wird ein Register angeschlagen, das aufgrund der ganz anderen gelagerten Voraussetzungen von Filandros Schuld jedoch nur ironisch zu verstehen ist. Filandros Einfalt gegenüber der Arglist Gabrinas lässt ihn zwar seinen Status als edlen Ritter verlieren, macht ihn aber kaum zum tragischen Helden, dessen Schmerz sich nun wiederum nicht in Bettlägerigkeit manifestieren sollte.

Mit der Gabrina-Episode stellt Ariost also ethische und moralische Probleme der zeitgenössischen Wirklichkeit aus, die er in spielerischer Wiederholung und Steigerung am Beispiel stereotypisierter Figuren verhandelt. Die vordergründig idealisierte ‚fede‘ wird sowohl auf der Handlungsebene als auch durch die Darstellungsstrategien problematisiert. Durch bewusste Zuspitzung der Gegensätze, Stilbrüche und Registerwechsel, das ostentativ ausgestellte Vertauschen von Sein und Schein sowie das Aufzeigen der Grenzen des ritterlichen Ehrenkodex setzt Ariost Ironiesignale, die insofern metafikcionalen Charakter haben, als sie ins Bewusstsein heben, dass ein Autor hier in einem fiktiven Setting bestimmte Möglichkeiten in verschiedenen Variationen durchspielt.

