

Der Antiheld Astolfo und die Entheroisierung der Ritterepik zwischen Mittelalter und Renaissance*

1. Der theoretische Rahmen: ein heuristischer Vorschlag zur Definition des Antihelden

Wer der Frage nachgehen will, was genau im diachron sich wandelnden und transnational ausgeweiteten Gattungsbereich der Ritterepen und -romane einen Antihelden ausmacht, unternimmt in vieler Hinsicht ein ambitioniertes Forschungswagnis. Die Schwierigkeit eines solchen Unterfangens resultiert nicht nur daraus, dass sich die Sekundärliteratur zur Antiheldentheorie – soweit ich weiß – kaum mit dieser Tradition auseinandergesetzt hat.¹ Hinzu kommt das methodologische Grundproblem, dass sich das heroische Wertegerüst der mittelalterlichen ‚Chansons de Geste‘ und der aus der Hybridisierung von karolingischem Versepos und höfischem Roman entstandenen frühneuzeitlichen ‚poemi epico-cavallereschi‘² keineswegs auf einen einheitlichen Tugendkatalog zurückführen lässt. Ganz im Gegensatz zur Vorstellung eines manichäischen Repertoires fester Verhaltensmuster hat sich das epische Ritterethos der Dynamik der [Kultur-]Geschichte und der Weltanschauungen nicht entziehen können. Mit den Worten von Jean-Claude Vallecalle, der sich mit dem Thema der Heldenkonstruktion in den französischen und franko-italienischen Roland-Epen beschäftigt hat: „Rien n'est plus fragile, malgré les apparences, que l'heroïsme épique“ (Vallecalle 1423). Überdies bestimmen ethische Aporien [vor allem die komplizierte Ausbalancierung von ‚fortitudo‘ und ‚sapientia‘] das Kriegsverhalten von Roland selbst, dem ‚miles Christi‘ par excellence, bis zum kathartischen Selbstopfer bei Roncesvalles. Je problematischer der affirmative Gegenpol der Antithese, desto schwerer fällt die Aufgabe, den komplementären Begriff des ‚Antihelden‘ zu fassen – ein Begriff, der gerade aufgrund seiner nur relationalen Definierbarkeit ex negativo einen festen dialektischen Ankerpunkt benötigt.

Auch lässt die polysemische griechische Präposition ‚antí‘ per se mehrere Artikulationsformen dieser charakterbestimmenden Gegensätzlichkeit zu. Zugunsten der theoretischen Synthese reduziere ich die Problematik auf zwei grundsätzliche Deutungsoptionen – obwohl es nahe liegt, dass sich in der literarischen Praxis facettenreichere Beispiele finden, die über die hier vorgeschlagene Klassifizierung hinausgehen. Das Präfix ‚Anti-‘ markiert entweder eine ‚qualitative Opposition‘, d. h. die Umkehrung positiver Eigenschaften zu ihren negativen Pendanten – was eine Art ‚dämonische‘ Übergröße gar nicht ausschließt; oder der Gegensatz wird als ‚quantitative Privation‘ aufgefasst, d. h. als Mangel an jenen positiven Eigenschaften, die in einem kulturhistorisch spezifischen Referenzrahmen zu erwarten wären – was eine Skalierung ‚in minore‘ der handelnden Gestalt notwendigerweise voraussetzt. Da wir für die erste der beiden Realisationsformen des Antiheroischen bereits über die Bezeichnung ‚Antagonist‘ bzw. ‚Bösewicht‘ verfügen,³ halte ich es in dem vorliegenden Zusammenhang für definitorisch produktiver, unter der Kategorie des episch-ritterlichen Antihelden lediglich den letzteren Figurentypus zu verstehen – „the man who is given the vocation of failure“ (Cuddon 46).⁴

Das Defizit an hervorragenden Qualitäten, das den Antihelden den Anforderungen seiner Gesellschaft sowie deren Verhaltenskodex nicht gerecht werden lässt und ihn dadurch zum stetigen Scheitern verurteilt, impliziert nicht zwangsweise eine komische Tonlage – man denke nur an die ‚Nichtsnutze‘ bzw. die ‚Taugenichtse‘ der Moderne. Allerdings lässt sich de facto beobachten, dass in der Ritterliteratur des Mittelalters und der Frührenaissance die Misserfolge antiheroischer Handlungsfiguren normalerweise komisch konnotiert sind.⁵ Da die literarische Komik eine sehr heterogene Phänomenologie kennt [ihr Wirkungsspektrum reicht von der Ironie bis zur Parodie, vom Lächeln bis zum Lachen], bedarf es hier jedoch weiterer Ausdifferenzierungen,

um das Untersuchungsfeld meines Beitrags zu beschränken. Dazu berufe ich mich auf ein Unterscheidungspaar, das Jauss im Anschluss an Baudelaire und Freud formuliert hat. Jauss zufolge kann man in der abendländischen Literaturgeschichte zwei differente Ausprägungen des „komischen Helden“ erkennen:⁶ zum einen den „grotesken Helden“ (Jauss 109), bei dem das Komische „der Heraufsetzung des materiell Leiblichen der menschlichen Natur“ (Jauss 104) – exemplarisch bei Rabelais – entspringt und seitens des Lesers in der „distanzaufhebenden Partizipation“ des „Lachens mit“ (Jauss 107) resultiert; zum anderen den „unheroischen Helden“ (Jauss 108–109), bei dem die Komik durch „die Herabsetzung eines Helden aus erwarteter Vollkommenheit und vorgegebener Idealität“ (Jauss 104) entsteht: „Der komische Held ist nicht an sich selbst, sondern vor einem Horizont bestimmter Erwartungen, mithin im Hinblick darauf komisch, daß er diese Erwartungen oder Normen negiert“ (Jauss 105). Wirkungsästhetisch erzeugt diese „Komik der Gegenbildlichkeit“ (Jauss 105) ein „Lachen über“ (Jauss 107), das meistens ein distanzschaffendes Überlegenheitsgefühl des Rezipienten ausdrückt.

Offensichtlich passt letzterer Figurenentwurf am besten zu der oben umrissenen Definition des Antihelden als eines dem sozialen Standard nicht gewachsenen ‚hässlichen Entleins‘. Bei dem ‚grotesken Helden‘ wird indessen der Mangel an nobilitierenden Merkmalen und Fertigkeiten durch ein Übermaß kreatürlicher Eigentümlichkeiten sowie durch ludisch-hedonistische, hemmungslose Ausschweifungen und ‚exploits‘ konterkariert und in den Hintergrund gerückt.

Gleichwohl ließe sich die von Jauss festgestellte Opposition in der Praxis der gattungshistorischen Beschreibung nuancieren: So weisen viele Protagonisten des von Jauss der ‚Komik der Gegenbildlichkeit‘ zugeschriebenen Travestie-Genres, z. B. in den dialektalen Tasso-Parodien des italienischen Barock, deutlich derb-groteske Züge auf [Lust am übertriebenen Trinken und Essen; eine alles bestimmende Körperlichkeit, die gerne ein triviales Imaginarium skatologischer und sexueller Allusionen mit sich bringt]. Ich möchte daher vorschlagen, die Polarität zwischen ‚grotesker‘ und ‚gegenbildlicher‘ [Anti-]Helden-Komik in eine skalierbare, dem Dominanzkriterium unterworfenen Relation zu überführen.⁷ Davon ausgehend kann man zwei parallel wirkende Haupttendenzen der Deheroisierung des epischen Ritters in der italienischen Renaissanceliteratur beschreiben. Auf der einen Seite lässt sich eine ‚karnevaleske‘ Gattungslinie ausmachen, von Luigi Pulcis *Morgante* über Teofilo Folengos makkaronische Schelmen dichtungen bis zu Alessandro Tassonis *La secchia rapita* als Stamm- und Hauptwerk der

sogenannten heroisch-komischen Tradition. Darin spielen die grotesken Spezifika einer ‚bachtinianischen‘ ‚verkehrten Welt‘ und eine sprachlich zugespitzte Drastik die maßgebliche Rolle. Auf der anderen Seite findet sich eine auf höchstem Kunstniveau von Matteo Maria Boiardo und Ariost vertretene Filiation, die im Gegensatz dazu die skurrilen und burlesken Elemente [wenn es solche überhaupt gibt] zwar nicht überwiegen lässt, doch in die ritterliche Welt idealitätsstörende Handlungsfiguren mit ‚gegenbildlich-komischen Verhaltensweisen einführt.

Auf diesem zweiten Gattungsstrang, in dem das eingangs entworfene Antiheldenmuster mit der Figur Astolfo ganz plastisch in Erscheinung tritt, liegt der Schwerpunkt meiner Kurzanalyse. Unberücksichtigt bleibt also die erste Textgruppe, auch wenn ihre Exponenten [v. a. Pulcis *Morgante*] im engen intertextuellen Verhältnis zu der ‚cantari‘-Tradition sowie mit Boiardos *Innamoramento de Orlando* stehen. Allerdings lässt sich eine derartige Einschränkung auch dadurch rechtfertigen, dass die hyperbolische Heterodoxie des Karnevalesken einen nur vorläufigen Tabubruch darstellt und deswegen paradoxerweise ein relativ geringes *gattungsinernes* Innovationspotenzial besitzt.⁸ Über die weniger extreme, dennoch graduell an Bedeutung gewinnende Unkonventionalität komisch-antiheroischer Außenseiter der ‚Gegenbildlichkeit‘ kommt hingegen ein irreversibler Unterminierungsprozess zustande, der das Fiktionsuniversum der legendären Ritter ohne Furcht und Tadel seines überlegenen Stellenwertes nach und nach beraubt und es letztendlich von innen auflöst.

2. ‚Nomen‘ – ‚omen‘: Wortgeschichte und Figurengese

In der Hoffnung, mit diesen Abgrenzungen die konzeptionelle Ausrichtung meiner exemplarischen Untersuchung hinreichend klar gemacht zu haben, wende ich mich der fiktionalen Ritterfigur Astolfo und ihrer literaturhistorischen Entwicklung zu.⁹ Schon Astolfos Name lohnt eine nähere Betrachtung: Denn ‚am Anfang war das Wort‘, könnte man wohl im [ganz profanen] Bezug auf seine literarische Genese feststellen.

Der ursprünglich langobardische Eigenname ‚Aistulf‘ [lat. ‚Astolfus‘, it. ‚Astolfo‘] wandelte sich im Altfranzösischen zu ‚Estout‘.¹⁰ Daraus entstand eine homophonische Interferenz mit dem Adjektiv ‚estout‘, „téméraire, présomptueux, insensé“ (Godefroy 631); und der Gleichklang führte zu einem semantischen Kurzschluss. Dieser ist zwar etymologisch unbegründet [das Adjektiv stammt vermutlich aus dem germanischen ‚stolt‘, dt. ‚stolz‘, eventuell gekreuzt mit dem lt.

‚stultus‘, ‚dumm‘], hatte aber die automatische Assoziation der adjektivischen Bestimmungen mit dem semantisch opak gewordenen Eigennamen zur Folge.

Dass die Sinnüberschneidung in den altfranzösischen ‚Chansons de Geste‘ ganz bewusst ausgenutzt und thematisiert werden konnte, vermag eine höchst interessante Textstelle aus dem *Gui de Bourgogne* anschaulich zu belegen. Ohne ihn als seinen eigenen Sohn zu erkennen, tadelt Otto von Langres den jungen Estout, indem er über eine rhetorisch knapp gehaltene ‚aequivocatio‘ einen kausalen Zusammenhang zwischen seinem Namen und seinem frechen, rücksichtslosen Hochmut explizit herstellt:

Quant Estous l’entendi, si frongi le guernon
Et rooille les ieus, samblant fait de felon.
Ou que il voit son pere, si li dit sans reson:
‚Par mon chief, dans viellars, je vos tien
a bricon,
Quant vos issi mesdites du riche roi Guion;
Onques meilleur de lui ne chauça d’esperon.
Par icel saint apostre c’on quiert en pré
Noiron,
Parpoinevos arrachelabarbeetleguernon,
Ouquenevos orfententresciqu’elmenton.‘
Et dist Oedes de Lengres: ‚Tu as mult
verai non:
Tu es fel et estous; Estous t’apele l’on.‘¹¹
(*Gui de Bourgogne*, V. 883–893)

Dabei handelt es sich keineswegs um ein naives Wortspiel. Vielmehr spiegelt sich in diesen Verszeilen jene in der mittelalterlichen Vorstellung tief verankerte ‚substantialistische‘ Sprachauffassung wider, welche die Arbitrarität des linguistischen Zeichens leugnete und dazu tendierte, zwischen phonetisch ähnlichen oder identischen Wörtern eine verborgene Sinnrelation zu postulieren. Die Entstehungsgeschichte von Astolfo/Estout setzt aber darüber hinausgehende und literaturgeschichtlich viel aufschlussreichere Vorgänge voraus: Denn es lässt sich schlussfolgern, dass die handelnde Figur in ihrer merkwürdigen Beschaffenheit aus dem zum ‚omen‘ uminterpretierten ‚nomen‘ schlechthin herausgewachsen ist. Anders formuliert: Astolfo/Estout hat seine Existenz als relevanter Handlungsträger insofern seinem Namen zu verdanken, als dieser durch den semantischen Gehalt des gleichklingenden Adjektivs neu konnotiert worden war und mithin Anregungen zu einer munteren ‚ethopoeia‘ lieferte. Den Nachweis dafür erbringt die überlieferte karolingische Tradition selbst: Bei dem sogenannten Pseudo-Turpinus – einer lateinischen Chronik des 12. Jahrhunderts, die aufgrund ihrer apokryphen Zuschreibung an den Erzbischof Karls des Großen als höchste ‚auctoritas‘ unter den Quellen für den Rolandstoff galt – wird Ottos Sohn nur an wenigen Stellen genannt und

nicht näher charakterisiert, geschweige denn, dass ihm übermäßige Kühnheit oder gar Dummheit vorgeworfen würden. Erst in den altfranzösischen ‚Chansons de Geste‘, deren sprachliches Substrat alleine die beschriebene Semantisierung seines Namens erlauben konnte, kommt Estout eine bedeutendere Rolle zu – gerade im Zeichen von Haltungen und Aussagen, die mit Blasiertheit und Irrwitz, d. h. den Prädikaten des phonetisch konvergenten Adjektivs ‚estout‘, konform sind.

Kurz: Die onomastisch bedingte Ausformung von Astolfo zum Antihelden stellt einen wohl singulären Fall dar. Eine solche Sinnableitung aus einer lautlich motivierten Wortüberblendung mag in Anbetracht des mittelalterlichen Sprachsymbolismus nicht überraschen; man denke hier an die wohlbekanntere Stelle aus Dantes *Vita nova*, 6.4: „Nomina sunt consequentia rerum“ (Dante 66). Bemerkenswert ist aber, dass dieser kognitive Habitus nicht nur eine Interpretation ‚a parte subiecti‘ bereits bestehender Eigenschaften und Umstände lenkt, sondern auch ‚a parte obiecti‘ der Gestaltung eines außergewöhnlichen, ‚antiheroischen‘ Akteurs *nach seinem Namen* zugrunde liegt: Das Zusammenspiel von ‚signifiant‘ und ‚signifié‘ wird demnach zum fortwirkenden Handlungsmovens. Im Gegensatz zu Dantes Formulierung müsste somit Astolfos Motto lauten: ‚res sunt consequentia nominum‘.

Einer ganz außerordentlichen Laune des Schicksals – und der französischen Sprache – verdanken wir somit das Hervortreten eines der lustigsten und erfolgreichsten Mitglieder des karolingischen Personals.

3. Die antiheroische Stilisierung des Astolfo/Estout von der *Entrée d’Espagne* zu Boiardo

Tritt Astolfo/Estout in französischen Heldenepen wie dem *Gui de Bourgogne* zum ersten Mal auf, handelt es sich aber zumeist um Cameos. Erst in der franko-italienischen *Entrée d’Espagne* [erste Hälfte des 14. Jahrhunderts] – verfasst von einem anonymen Paduaner in einer ‚Mischsprache‘, die in die galloromanische Textoberfläche beträchtliche ‚Italianismen‘ hineinschiebt – nimmt die handelnde Figur festere Konturen und eine herausragende Rolle an.¹² Wie bereits angedeutet, entsprechen Astolfos Persönlichkeit und sein Verhalten den wohl ‚antiheroischen‘ Attributen, die sein Name evoziert: Als Größenwahnsinniger Aufschneider und tollpatschiger Wagehals verkörpert er den ‚Miles gloriosus‘-Topos am besten; ferner lässt der ‚kontrapunktische‘ [doch affektiv berührende]

‚compagnonage‘ [‚Kameradschaft‘] mit dem tapferen und bescheidenen Cousin Roland die Diskrepanz zwischen seiner verzerrten Selbstwahrnehmung und seiner Feigheit noch deutlicher hervorstechen.¹³ Dass seine Unbeholfenheit in kriegerischen Auseinandersetzungen ihn oft in Gefangenschaft geraten lässt, tut seiner prahlerischen Hybris keinen Abbruch; und so sehr sein ‚Curriculum Vitae‘ als Paladin Karls des Großen enttäuschen mag, fehlt es ihm dennoch nicht an Witz. Sein Schandmaul lästert nicht nur gerne über die ‚heidnischen‘ Feinde, sondern auch über seine eigenen Gefährten,¹⁴ die ihn wiederum halb ernst, halb scherzhaft aufreizen und verspotten, im Grunde aber seine Gesellschaft genießen. Da er sympathisch wirkt, erfreut er sich einer buchstäblichen ‚Narrenfreiheit‘ [als ‚buffone‘, Narr, wird er in den späteren, mit der *Entrée* eng verwandten italo-romanischen Rittererzählungen tatsächlich oft apostrophiert],¹⁵ der er verdankt, dass er Mankos bzw. Verfehlungen seiner Genossen zur Sprache bringen darf: In diesem Sinne erfüllt er eine demaskierende Funktion. Auch wenn sie durch einen vornehmlich heiteren Kontext scheinbar neutralisiert oder zumindest entschärft wird, dient die spöttische Zunge von Estout nicht nur einer bloßen ‚variatio‘-Poetik, welche die epische ‚gravitas‘ durch leichte Interludien zu mildern sucht. Im Endeffekt werden die makellosen Paladine der epischen Tradition als Menschen mit Schwächen und Idiosynkrasien enthüllt, und so sind die knackigen Witze und die schlagfertigen Antworten Astolfos ein erster Schritt zu jener Demystifizierung der erhabenen Ritterwelt, die sich in Boiardos *Inamoramento de Orlando* und vor allem in Ariosts *Furioso* vollziehen wird.

Ähnlich wie in der *Entrée d'Espagne* verhält es sich in den davon abhängigen volkssprachlichen Prosa- und Verserzählungen [den ‚cantari‘ und ‚libri di battaglia‘] der ‚matière de France‘, etwa der *Spagna*. Die antiheroische Figur des tapsigen Angebers mit dem frechen Mundwerk hat derart an narrativer Relevanz und Frische gewonnen, dass der Mechanismus der Komik, anfänglich angetrieben durch das Zusammenfließen von Eigennamen und Adjektiv, selbständig fortwirken kann, auch wenn die Sprache keine Sinnüberlagerung mehr rechtfertigt [das italienische Äquivalent von ‚Estout‘, ‚Astolfo‘, ist nämlich semantisch ‚stumm‘]. Allerdings neigt diese populäre ‚Trivalliteratur‘¹⁶ eher dazu, Astolfos Allüren in skizzenhaften Szenen mit sich wiederholenden, gern deftigen Pointen zu fixieren: Eine skeptische Haltung gegenüber dem epischen Wertekodex insgesamt ist damit nicht gemeint; vielmehr wird Astolfo als ‚schwarzes Schaf‘ abgesondert und verharmlöst.

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, warum sich in der epischen Literatur

italienischen Ursprungs zwischen Tre- und Quattrocento die exzentrische und ‚dissonante‘ Figur dieses komischen Antihelden bewährt hat – wobei Estouts entweihender Scharfsinn in der *Entrée* von größerem Belang zu sein scheint als die standardisierten Gags der Volksromane. Entscheidend ist hier der Verweis auf jene frühneuzeitliche Pluralisierung der Weltbilder und Diskurse, auf die Klaus Hempfer bei seiner Theoretisierung einer renaissancespezifischen ‚episteme der Heterogenität‘ besonders abgehoben hat.¹⁷ Wenn das einheitliche Denksystem des Mittelalters einem flexibleren Wahrheitsverständnis weicht, öffnet sich auch innerhalb einer ‚affirmativen‘ Gattung wie der epischen der Raum für die Mehrdeutigkeit – d. h. für eine komplexere Anthropologie sowie für die Problematisierung der dominierenden Werteordnung. Wegweisend finde ich überdies die Ausführungen von Henning Krauß zu den soziopolitischen Rahmenbedingungen der franko-italienischen Epik: Entstehungskontext und Zielpublikum sind im Oberitalien des 14. Jahrhunderts eher von einer ‚bürgerlichen‘ Mentalität geprägt als in genuiner Weise auf die feudalen Idealprinzipien ausgerichtet (Krauß 217–240).¹⁸ Vor diesem Hintergrund lässt sich die Entstehung alternativer Verhaltensmuster sowie die ersten Spuren einer Desublimierung des adeligen Rittertums relativ schlüssig interpretieren.

Neben diesen ‚extraliterarischen‘ Triebkräften muss aber auch ein ‚intraliterarischer‘ Faktor mitgewirkt haben, und zwar der textkonstitutive Einfluss ‚konkurrierender‘ Gattungen, die in Italien an der Epochenschwelle zwischen Spätmittelalter und Renaissance aufblühten bzw. welche der humanistische Rückgriff auf die Antike wieder in Kraft zu setzen versuchte. Sowohl in den ästhetisch wenig anspruchsvollen, doch bei einem vielschichtigen Publikum verbreiteten ‚cantari‘ und ‚libri di battaglia‘ als auch [mit kunstvollerer Raffinesse kaschiert] in Boiardos *Inamoramento de Orlando* finden sich in Astolfos Peripetien Handlungsmuster und komische Ursache-Wirkung-Beziehungen, die dezidiert der vorausgehenden und zeitgenössischen Novellistik entstammen. Insbesondere mit der Untergattung der ‚beffa‘-Novellen ‚à la Boccaccio‘ wird ein intertextuelles Netz von Systemreferenzen hinsichtlich der Erzähllogik und des implizierten Psychologieverständnisses geknüpft.¹⁹ Bei Boiardo spielt zudem die römische Komödie eine Rolle – was nicht verwundern darf, wenn man bedenkt, dass er im Auftrag seines Herrschers Ercole I. von Este um die italienische Übersetzung plautinischer Werke und deren Bearbeitung für die ferraresische Bühne bemüht war. Erstaunlich ist allerdings die virtuose Art und Weise, wie er im zweiten Buch des *Inamoramento de Orlando* einen sich über drei Gesänge

erstreckenden Handlungsstrang komplett vor der Folie einer ‚fabula palliata‘ von Plautus [der *Capitivi*] aufbaut:²⁰ Boiardos geschickte ‚aemulatio‘ gliedert die lateinische Vorlage stillschweigend in die ‚entrelacement‘-Struktur seines Romans ein und transformiert Astolfo zur Schlüsselfigur wider Willen in einer eingerahmten ‚Komödie der Irrungen‘.²¹ Ausschlaggebende Voraussetzung für das Gelingen des intertextuellen Camouflage-Verfahrens ist jedoch, dass der überempfindliche, anmaßende, streitlustige Astolfo sich genauso verhält, wie man ihn aus der franko-italienischen und volkstümlichen Roland-Tradition kennt, zumal seine Gefährten ihn wie gewöhnlich als ‚Narren‘ vorstellen²² – aber mit weitreichenden, ja handlungslogisch folgenschweren Implikationen.²³ Astolfo gerät mithin in ein Labyrinth aus Anspielungen und Quellenbezügen, an der Schnittstelle von humanistischer Gelehrtheit und traditionsbildendem ‚Mainstream‘.

Trotzdem kann sich Boiardo mit einer – wenn auch meisterhaften – Gattungs- und Quellenkontamination vor einem vorgegebenen narrativen Hintergrund keineswegs begnügen: Seinem Astolfo wird an anderen Stellen ein überraschendes Schicksal zuteil, das den Erwartungshorizont des Lesers durchbricht und somit die Originalität seines Werkes deutlich herausstreicht. Im ersten Gesang des *Inamoramento de Orlando* betritt Astolfo in der bekannten Art und Weise die Bühne: Voller Hochmut stellt er sich seinem sarazenischen Gegner zum Zweikampf, doch wird er im Nu besiegt und aus dem Sattel geworfen [daran sei aber der Sattel schuld, klagt er!].²⁴ Kurz darauf stößt er freilich zufällig auf die magische Lanze Argalias; obwohl er nichts über ihre Zauberkräfte weiß, beschließt er aus reiner Neugier, sich die Waffe anzueignen.²⁵ Als er dann erneut einen scheinbar unbesiegbaren Feind schwadronierend zum Duell fordert, fürchten sich seine Gefährten und Karl der Große vor der Blamage, die sie sich von dem bizarren Paladin erfahrungsgemäß erwarten. Zum Erstaunen aller Anwesenden [nicht zuletzt seinem eigenen] triumphiert er aber dank der magischen Lanze über seinen Gegner.²⁶ Die Komik entspringt hier nicht, wie im Regelfall, dem peinlichen Scheitern des Antihelden, sondern umgekehrt seinem intra- und extradiegetisch erwartungsdurchbrechenden Avancieren zum ‚Helden der Stunde‘ – und dies nicht ‚just for one day‘, denn der stoßweise Einsatz der Zaubewaffe befähigt ihn wiederholt zu wunderlichen Heldentaten. So reagiert Boiardo auf die karikaturartige Kristallisierung Astolfos, wie sie das weitgehend vorhersehbare Auftreten der Figur in den ‚Volksromanen‘ belegt, und eröffnet ihm demgegenüber neue, literaturhistorisch durchaus wirkungsvolle Entfaltungsmöglichkeiten.

4. Ariosts *Orlando Furioso* und der Triumph des [Nicht-mehr-]Antihelden

Bei der Fortführung des publikumswirksamen, doch aufgrund von Boiardos Tod fragmentarisch gebliebenen *Inamoramento de Orlando* schließt sich Ariost auch im Hinblick auf Astolfo auf mehreren Vertextungsebenen seinem Vorläufer an. Auf der ‚syntagmatischen‘ Achse des Handlungsablaufs begegnet uns der Paladin genau an dem Ort, wo ihn Boiardo hatte verschwinden lassen, und zwar auf der Insel der Zauberin Alcina²⁷ – verwunderlicherweise aber nicht in anthropomorphischer Gestalt, sondern [nach einem wohlbekannten Topos aus Vergils *Aeneis* und Dantes *Commedia*] zur sprechenden Pflanze verwandelt.²⁸ Unter dem ‚paradigmatischen‘ Gesichtspunkt der Figurengestaltung – was auf sehr symptomatische Weise von einem tiefgreifenden Kontinuitätsverhältnis zeugt – setzt er den Prozess der Emanzipierung Astolfos von ‚buffo‘-artigen Klischees und ritualisierten Lachmechanismen fort und lässt den gelegentlich [und nicht dank seiner eigenen Verdienste] siegreichen Paladin des *Inamoramento de Orlando* sogar zum ‚Retter des Vaterlandes‘ – oder mehr noch: des gesamten Christentums – aufsteigen. Es ist nämlich Astolfo, der durch die Wiederbeschaffung von Rolands Verstand dessen Rückkehr ins christliche Heer und mithin das ‚happy ending‘ ermöglicht. Die bereits von Boiardo *in nuce* verfolgte Ambiguisierung des epischen Ethos erreicht hier ihren Höhepunkt: Zum einen werden die lächerlichen Elemente der geläufigen Stilisierung Astolfos aufgehoben; zum anderen stellt Ariost die vorbildhafte Idealität des verehrten Christenhelden Roland radikal in Frage, indem dieser aus [ganz innerweltlicher] Liebe verrückt wird und seine ‚Geistheilung‘ ausgerechnet jenem Paladin zu verdanken ist, der in der Gattungstradition als unverschämtes Lästermäul und narzisstischer Mochteger, kurzum als komischer Antiheld modelliert worden war. Eigentlich ist Astolfo im *Furioso* nicht mehr als Antiheld erkennbar: Statt ihn als Katalysator des Komischen in einer Welt ideologischer Überlegenheit zu installieren, unterwirft Ariost diese gesamte Welt einem ironischen Entidealisierungs- und letzten Endes Deheroisierungsprozess, der auch die Hauptvertreter der karolingischen Figurenkonstellation nicht verschont. Diese generalisierte Herabsetzung, gipfelnd in der animalischen Berserkerwut des Titelhelden [oder Nicht-mehr-Helden: des ‚rasenden Roland‘],²⁹ leitet eine erschütternde Wende ein, eine regelrechte ‚Götterdämmerung‘: Obwohl sich die narrative ‚impasse‘ durch die ‚Genesung‘ Rolands auflösen lässt und die ‚histoire‘ zu ihrer epischen Kulmination gelangen kann, bleibt der

unauslöschliche Eindruck bestehen, dass sich das mythische karolingische Universum mit seiner klaren Trennung zwischen glänzenden Helden und immer wieder scheiternden Antihelden für immer verabschiedet hat.

Allerdings erfüllt Astolfo die handlungslogisch ausschlaggebende Aufgabe der Roland-Rettung nicht aus eigener Kraft: Magische Wesen [wie der Hippogryph] und Gegenstände sowie ‚transzendente‘ Hilfe führen ihn fast unbewusst zum Erfolg; und die ganze Handlung hindurch [beginnend mit seiner Befreiung von der pflanzlichen Metamorphose] kann er von günstigen Umständen profitieren.³⁰ Auch in dieser Hinsicht trägt das Erbe von Boiardos innovativen ‚trouvailles‘ gewichtige Früchte: Die Auffindung der magischen Lanze hatte bereits im *Inamoramento de Orlando* dem tradierten Astolfo-Porträt ein Quantum Glück hinzugefügt; bei Ariost gehören das Glück und die glückliche Fügung geradezu zu Astolfos textimmanentem Konstituens.

Nicht zu Unrecht hat der Renaissanceforscher Mario Santoro in Ariosts Astolfo die ideale Inkarnation des rinascimentalen ‚homo fortunatus‘-Typs gesehen. Dass solch eine Deutung nicht nur im Nachhinein einleuchtet, sondern *mutatis mutandis* zum zeitgenössischen Rezeptionshorizont gehörte, vermag die 1549–1550 erschienene *Spositione sopra l'Orlando Furioso* von Simone Förnari zu bestätigen. Hier wird Astolfo explizit als ‚Mann ohne [überdurchschnittliche] Eigenschaften‘ geschildert, dessen Erfolge durch vorteilhafte Begebenheiten und den zufälligen Besitz zweckdienlicher Hilfsmittel bedingt sind: „[...] l' nostro Poeta dipinge in Astolfo un'huomo non troppo ricco nelle doti, che fanno l'huomo supremo, & eccellente, ma avventuroso, & felice ne i beni, che per accidente incognito sogliono avvenire.“³¹ (Förnari II, 282–283)

Förnari bietet freilich eine allegorische und an der gegenreformatorischen Theologie orientierte, ja des Öfteren forcierte Exegese des Romans an, die den laizistisch-humanistischen Begriff von ‚Fortuna‘ systematisch durch die christliche Vorstellung von der Vorsehung ersetzt. Im *Furioso* begegnet man hingegen, wie Hempfer einleuchtend gezeigt hat, auffallenden Indizien einer [an manchen Stellen ganz markanten] Entbindung des literarischen Diskurses von doktrinären Vorgaben und lehrhaften Zielsetzungen, welche mit einer allegorisch-christlichen Dechiffrierung des Werkes wie der von Förnari im Wesentlichen inkompatibel ist.³² Somit offenbart Astolfos ‚Subgeschichte‘ im *Furioso* ein rinascimentales, weitgehend säkularisiertes Gedankensystem, das nicht mehr der individuellen Tugend, sondern der kapriziösen Zufälligkeit einen bestimmenden Rang im menschlichen Leben einräumt. Eine Lektüre von Astolfos glücklichen Abenteuern außerhalb jeder ernst gemeinten religiösen

Kodierung lässt sich auch anhand der diskursiven Konstruktion der Mond-Episode vertreten: Astolfo ‚landet‘ auf dem Mond, wo er im Tal der verlorenen Dinge Rolands Verstand zurückgewinnt, am Ende einer außerweltlichen Reise von der Hölle bis zum Himmel, die sich hinsichtlich der gesamten Erzählstruktur sowie einzelner rekurrerender Syntagmen und Ausdrucksformeln an Dantes Hypotext plakativ anlehnt.³³ Das Bezugsmodell wird aber subtil parodiert: Während das erlebende Ich der *Göttlichen Komödie* ein individuell sowie heilsgeschichtlich erlösendes ‚itinerarium mentis‘ [und ‚corporis‘], ‚in Deum‘ erfährt, endet Astolfos Reise – wie vorher erwähnt – nicht mit der mystischen Schau Gottes, sondern auf einem als Spiegel und zugleich Ergänzung der Erde dargestellten Mond. Eine definitive Erlösung findet weder auf einer metaphysischen und allgemeingültigen Ebene noch in der Mikrogeschichte der einzelnen Seele statt: Astolfo kann zwar seinen eigenen Verstand neben dem von Roland zurückerlangen [alle Menschen – nicht nur Astolfo als bekannter ‚Narr‘ – sind laut Ariost zu einem gewissen Grad verrückt], doch verweist der Erzähler auf einen künftigen ‚Fehler‘, der ihn wieder in den Wahnsinn treiben wird:

Astolfo tolse il suo; che gliel concesse
lo scrittore de l'oscura Apocalisse.
L'ampolla in ch'era al naso sol si messe,
e par che quello al luogo suo ne gisse:
e che Turpin da indi in qua confesse
ch'Astolfo lungo tempo saggio visse;
ma ch'un error che fece poi, fu quello
ch'un'altra volta gli levò il cervello.³⁴
(Ariost, *Orlando Furioso* XXXIV, 86)

Jede konsistente Teleologie bleibt ausgeschlossen: Ariosts anthropologischer Pessimismus – wenn auch ironisch gemildert – verweigert dem Menschen die Möglichkeit der Selbstperfektionierung. Wenn das individuelle Handeln sich nicht ein für alle Mal der Vernunft unterstellen kann, dann haben kontingente, dem Zugriff der Ratio unzugängliche Kräfte wie das unvorhersehbare Glück das letzte Wort auf Erden.

Schließlich könnte Astolfos Werdegang im *Orlando Furioso* paradigmatisch unter die Rubrik jener „komischen Behandlung der Zufälligkeit“ fallen, die Hegel in seiner Ästhetik als Schlüsselfaktor für die „Auflösung des Rittertums in sich selbst“ identifiziert hat – wobei Ariost den Weg für Cervantes und mithin für den Antihelden par excellence, Don Quijote, bereitet habe (Hegel 565).³⁵ Nicht nur hat Astolfo in der fiktionalen Welt Ariosts seinen persönlichen Triumph erfahren; auf seinen Spuren gelangt der heutige Leser an die Schwelle des modernen Romans. Man ist versucht anzumerken: Eine lohnendere Revanche hätte sich der verspottete Estout mit seinem sardonischen Witz kaum erhoffen können.

Alice Spinelli ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin und Doktorandin am Institut für Romanische Philologie der Freien Universität Berlin und arbeitet u. a. zur italienischen Literatur der Renaissance.

* Eine kürzere Fassung des vorliegenden Aufsatzes wurde am 16.05.2014 im Rahmen der durch den SFB 948 veranstalteten Summer School „Ein Antiheld? Gegenentwürfe zum Heroischen in Vormoderne und Moderne“ unter dem Titel „Ironische Deheroisierungsstrategien in der italienischen Ritterliteratur der Renaissance: Astolfo *in progress*“ vorgebracht. Der anschließenden Diskussion und den interdisziplinären Anregungen der freundlichen Teilnehmer verdanke ich die meisten hier vorgenommenen Ergänzungen und Korrekturen: Insbesondere Ulrich Bröckling hat mir sowohl mit seinen kritischen Hinweisen als auch mit seinem eigenen Vortrag den Anlass zu Anmerkung 5 gegeben. Außerdem gilt Bernhard Huss, Helmut Meter, Sebastian Neumeister, Christian Rivoletti und Alexander Winkler meine tiefste Dankbarkeit für die wertvolle Unterstützung bei der Textkonzeption sowie für die gründliche Sprachrevision.

1 Als allgemeiner Ausgangs- und Bezugspunkt für die im Folgenden dargelegte Bearbeitung der Fragestellung haben vor allem die Abhandlungen von Brombert, Klapp, Münkler, Voss, Walker und Wulff gedient. Eine erste Orientierung können zudem die einschlägigen Lexikonartikel bieten (vgl. insbes. Cuddon, Eder, Estébanez Calderón).

2 Zur italienischen Ritterepik als Resultat eines im gallo-romanischen Sprach- und Kulturraum des Spätmittelalters in Gang gesetzten Kontaminationsprozesses zwischen ursprünglich voneinander abgegrenzten Gattungen vgl. grundlegend Stierle.

3 Es sei hier nur beiläufig darauf hingewiesen, dass *stricto iure* die Termini ‚Bösewicht‘ und ‚Antagonist‘ nicht als Synonyme verwendet werden sollten, denn Ersterer bringt eine intrinsisch-moralische, potenziell verabsolutierbare Bewertung zum Ausdruck, während Letzterer eine extrinsisch-funktionale Handlungsrolle innerhalb einer auf voneinander abhängige Wechselbeziehungen angewiesenen Diskurswelt voraussetzt (vgl. Wulff 446–447). Eine strenge Trennung der beiden Begriffe, die allzu oft miteinander verwechselt werden, wäre in erster Linie im Hinblick darauf zu verfolgen, dass in einem literarischen Werk ein ‚Bösewicht‘ nicht nur als ‚Antagonist‘ [wie üblich], sondern auch – ganz im Gegenteil – als Protagonist [z. B. in Shakespeares *Macbeth*: vgl. Wulff 432] auftreten kann. Da dies aber in der hier zu behandelnden Tradition der Ritterepen und -romane nie der Fall ist, wäre ein nach dem geläufigen Gebrauch nahezu äquivalenter Rekurs auf die eine oder die andere Bezeichnung, wenn auch [termino-]logisch inkorrekt, für die vorliegende Argumentation nicht besonders schädlich.

4 Hiermit möchte ich eindringlich hervorheben, dass der im vorliegenden Beitrag vorgeschlagene Versuch einer Typologisierung keineswegs als starre Dichotomie zwischen sich ausschließenden Klassifizierungsparametern aufzufassen ist. Wie schon im Fließtext suggeriert, wäre es verfehlt, alle konkreten Antihelden der Weltliteratur entweder auf eine ‚qualitative‘ Umkehrung oder auf eine ‚quantitative‘ Herabsetzung des Heroischen zurückführen zu wollen, als könnte die heterogene Fülle an literarischen Gestalten epochen- und gattungübergreifend in eine zweiseitige Tabelle eingetragen, gegliedert und eindeutig etikettiert werden. Vielmehr weisen fiktionale [sowie reale] antiheroische Charaktere komplexe Persönlichkeitsaspekte und Verhaltensformen auf, die meistens aus einer Mischung von ‚bösem Gemüt‘ und mangelhafter, gleichsam unerfüllter Vorbildlichkeit entstehen und welche je nach historischem Kontext und normbildendem Wertekanon dezidiert als Negativum oder eher als Versagen beim Streben nach einem Positivum empfunden werden können [Paradebeispiel dafür sei die Feigheit: Im Grunde genommen besteht diese in einem Mangel

an Tapferkeit, allerdings wurde sie in der abendländischen Wertevorstellung nicht als menschliche Schwäche entschuldigt, sondern bis zu den Weltkriegen des 20. Jahrhunderts als Laster übelster Sorte strikt bestraft]. Jedes typologische Beschreibungsmodell fordert aber ein gewisses Maß an Abstraktion: Im Falle des hier vertretenen Ansatzes ginge es also darum, die Differenzierung der beiden Tendenzlinien [qualitativer Opposition/quantitativer Privation] als ein heuristisches Orientierungsmittel zu handhaben – wobei darauf zu achten wäre, welche Züge in einer bestimmten Handlungsfigur insgesamt überwiegen. Um es begrifflich schärfer und mit Bezug auf die soziologische Sphäre der Agency auszudrücken: Wenn das Heroische eine durchaus nachahmenswerte ‚außerordentliche Performanz des Guten‘ impliziert, dann sollte man abschätzen, ob sich die in kontrastivem Verhältnis zum Heroischen jeweils handelnde Gestalt am ehesten durch eine ‚außerordentliche Performanz des Bösen‘ oder durch eine ‚unzureichende Performanz des Guten‘ auszeichnet. Dies schließt natürlich nicht aus, dass ein und dieselbe Figur punktuell zwischen den beiden, wiederum in zahllosen Erscheinungsformen erkennbaren Kategorien von Antiheroismus schwanken oder sich im hybriden Zwischenraum der beiden Pole halten kann.

5 Diese Konstatierung könnte in einer stilgeschichtlichen Gesamtentwicklung ihre Begründung finden, oder zumindest mit dem literaturhistorischen Verständnis einer durch den modernen Realismus markierten Epochenzäsur übereinstimmen. Wie Auerbach überzeugend festgestellt hat, wurde zu Beginn des 19. Jahrhunderts [zunächst in Frankreich] gegen die „Lehre von den Höhenlagen der literarischen Darstellung“ in revolutionärer Weise verstoßen: „Indem Stendhal und Balzac beliebige Personen des täglichen Lebens in ihrer Bedingtheit von den zeitgeschichtlichen Umständen zu Gegenständen ernster, problematischer, ja sogar tragischer Darstellung machten, zerbrachen sie die klassische Regel von der Unterscheidung der Höhenlagen, nach welcher das alltäglich und praktisch Wirkliche nur im Rahmen einer niederen oder mittleren Stilart, das heißt entweder als grotesk komisch oder als angenehme, leichte, bunte und elegante Unterhaltung seinen Platz in der Literatur haben dürfte“ (Auerbach 494). Eine Teilausnahme zu dieser über Jahrhunderte geltenden Stilnorm bildeten einige deutlich christlich-eschatologisch ausgerichtete Werke des Mittelalters, allen voran Dantes *Commedia*, wo eine mimetische Darstellung im Rahmen einer ‚ernst gemeinten‘ Literatur mit didaktischer Absicht insofern gestattet war, als die kreatürliche bzw. weltgeschichtliche Realität ‚figural‘ auf eine transzendente Wahrheit verwies [für eine knappe Erklärung und weiterführende Literaturangaben vgl. Auerbach 495–496]. Die komische Zuspitzung des Antihelden als Versager in den mittelalterlichen ‚Chansons de Geste‘ [welche, von der ‚hagiographischen‘ *Chanson de Roland* abgesehen, zwar religiös angelegt sind, aber keinem figuralen Signifikationsplan im engeren Sinne unterliegen] sowie zunehmend in den späteren Ritterepen und -romanen der italo-romanischen Tradition könnte demnach als Zeichen dafür wahrgenommen werden, dass in der vormodernen Literaturauffassung eine triviale, ‚mittelmäßige‘ Nichtidealität nur ridikülisiert, nicht jedoch in ernster oder geradezu finsterner Tonlage thematisiert werden durfte. Zur Rolle der Komik im altfranzösischen Epos sowie zum exzeptionellen Status der *Chanson de Roland* [wo keine heiteren Elemente – und keine scheiternden Antihelden – zu finden sind] vgl. Ménard 21–144.

6 Eine dritte Variante, der „humoristische Held, der über sich selbst zu lachen vermag“ (Jauss 109), wird vom Verfasser – so mein Eindruck – nicht systematisch in sein Theorieraster integriert, sondern lediglich am Beispiel der *Pickwick Papers* von Charles Dickens empirisch konturiert. Deswegen lasse ich diesen ‚Sonderfall‘ im Folgenden beiseite.

7 Auf ein analog wirkendes Dominanzkriterium habe ich mich des Weiteren schon bei der Abgrenzung zwischen ‚Bösewichten‘ bzw. ‚Antagonisten‘ [in diesem Zusammenhang bediene ich mich undifferenziert beider Begriffe, vgl. aber

Anm. 3] und Antihelden im hier befürworteten, beschränkteren Sinne berufen [vgl. **Anm. 4**]. Meines Erachtens wäre es tatsächlich methodologisch wünschenswert, in der Literaturforschung mit scharfen Trennungen bzw. Schwarz-Weiß-Unterscheidungen vorsichtig umzugehen – was jedoch nicht bedeutet, dass auf einen umfassenden, nach Leitlinien untergliederten Theorieentwurf verzichtet werden muss.

8 Der Verweis auf Bachtins Karnevalverständnis, den grundlegenden Meilenstein der zeitgenössischen Komik-Forschung, liegt auf der Hand.

9 Meine komparatistisch sowie diachron angelegten Ausführungen zu der Figur Astolfos basieren teilweise auf bereits vorhandenen Einzelstudien; sie setzen sich allerdings zum Ziel, diese durch eine sprachwissenschaftliche Fundierung zu ergänzen und deren vorwiegend deskriptive Herangehensweise in einen konsequenten diskurshistorischen und epistemologischen Erklärungsrahmen zu überführen. Panoramaartige Ausblicke zu Entwicklung und literarischer Wirkung des Astolfo zwischen Frankreich und Italien liefern u. a. Vallecalle, Ferrero und [am ausführlichsten] Santoro. Kürzere prosopographische Profile bieten Limentani [insbes. 117–119] und Canova [insbes. 98–106]. Für weitere vereinzelte Anmerkungen vgl. Bruscaqli, *Il ‚romanzo‘* 81–86 sowie Bruscaqli, *Primavera arturiana* 14–15.

10 Eine detaillierte Erläuterung der am Transformationsprozess beteiligten phonomorphologischen Phänomene würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen. Zumindest angedeutet werden muss aber die hohe Anzahl an allophonischen Varianten [für eine umfangreiche Bestandaufnahme vgl. Moisan, Bd. 1 390], die sowohl den Konsonantismus als auch den Vokalismus betreffen und einer etymologischen ‚reductio ad unum‘ im Wege zu stehen scheinen. Angesichts der diatopischen Oszillationen, der willkürlichen Personalisierung und nicht zuletzt der mit dem alltäglichen Gebrauch womöglich einhergehenden Verballhornung, welche die Aussprache der Eigennamen beeinflussen können, lässt sich allerdings die Überfülle an alternativen Schreibungen grundsätzlich problemlos erklären – umso mehr, als eine einheitliche Standardisierung der Sprache [und insbesondere deren graphische Wiedergabe] zur Zeit der ‚Chansons de Geste‘ noch nicht stattgefunden hatte. In diesem Zusammenhang kommt es mir hauptsächlich darauf an, dass die phonetische Entwicklung des Namens [auch] zur Form ‚Estout‘ geführt hat, einem lautlichen Kondensationspunkt, der entscheidende semantische Vorgänge – wie im Folgenden gezeigt werden soll – auszulösen vermochte.

11 Hier meine [ästhetisch anspruchslöse und bloß dem inhaltlichen Verständnis dienende] deutsche Paraphrasierung der altfranzösischen Textstelle [ich habe dabei versucht, den abrupten Übergang vom Präteritum zum Präsens in der Zielsprache wiederzugeben]: ‚Als Estous dies hörte, kräuselte er die Lippen / und rollte mit den Augen, nimmt einen bösen Gesichtsausdruck an. / Sobald er seinen Vater sieht, sagt er ihm ruchlos: / ‚Bei meinem Kopf [idiomatischer Ausruf], alter Herr, ich halte Sie für einen Gauner, / wenn Sie den reichen König Guion auf diese Weise verfluchen; / niemand Besseren als er hat je die Sporen getragen. / Bei jenem heiligen Apostel, den man auf dem Feld Neros anbetet [Sankt Petrus, der auf dem ‚ager Vaticanus‘, wo Caligula und Nero einen Circus hatten errichten lassen, gekreuzigt und beerdigt wurde und dort deswegen seinen Verehrungsort fand; idiomatischer Ausruf], kaum kann ich mich zurückhalten, Ihnen Bart und Schnauzhaare auszureißen / oder Sie bis zum Kinn zu durchbohren.‘ Und Oedes [Otto] von Langres sagt: ‚Du trägst einen sehr wahrhaften Namen: / Du bist ruchlos und estous [anmaßend und unsinnig]; du heißt Estous [Wort-für-Wort Übersetzung: man nennt dich Estous].‘“

12 Zur Charakterisierung von Estout in der *Entrée d'Espagne* vgl. Limentani 117–119.

13 Vgl. bspw. *L'Entrée d'Espagne*, 1426–1479.

14 Vgl. bspw. *L'Entrée d'Espagne*, 2307–2379.

15 Hier sei exemplarisch auf die oberitalienische Prosa-bearbeitung *Li fatti de Spagna*, Kap. XXII verwiesen.

16 Penzenstadler zufolge ist „erstaunlicherweise festzustellen, daß selbst in einer Epoche, in der noch nicht in heutigem Ausmaß breite Bevölkerungsschichten für den Literaturkonsum erschlossen waren, eine – wenn auch nicht scharfe – Trennungslinie zwischen einer Literatur [Erzählliteratur vornehmlich], die ein offensichtlich stark ausgeprägtes Unterhaltungsbedürfnis zu befriedigen hatte, und einer Literatur mit mehr oder weniger gehobenem Anspruch und Niveau auszumachen ist“ (Penzenstadler 58). Ich übernehme hier diese [wirkungs-]ästhetische Unterscheidung, möchte aber nachdrücklich darauf hinweisen, dass der sogenannte „Kunst-Romanzo“ (Penzenstadler 16) keine elitäre, im Elfenbeinturm einer überlegenen Kulturwelt gewachsene Monade darstellt, sondern von den Handlungsschemata, der Figurenkonstellation und den Ausdruckskonventionen des „Trivial-Romanzo“ (ebd.) in entscheidendem Maße ausgeht.

17 Ein stringentes Plädoyer für die diskurshistorische Anerkennung der Pluralität als epistemisches Spezifikum der Renaissance findet sich – mitsamt prägnanten Formulierungen der damit zusammenhängenden Einzelthesen – in Hempfer, *Probleme*.

18 Speziell zum Einfluss von historischen Ereignissen und geopolitischem ‚milieu‘ auf die *Entrée d'Espagne* vgl. Krauß 217–240.

19 Ein amüsantes Beispiel dafür liefert Boiardo, *Innamoramento de Orlando*, i, VII, 46–66.

20 Vgl. ebd., II, xi–xiii.

21 Für eine nähere Analyse des dialektischen Verhältnisses zum lateinischen Hypotext vgl. Villosi 133–149.

22 Auf nicht unerhebliche Gemeinsamkeiten mit einer Episode der volkstümlichen *Spagna* hat Bruscaqli, *L'Innamorato* 116–118 aufmerksam gemacht.

23 Denn die wütende Reaktion Astolfos führt letztendlich zur Enthüllung des Identitätstausches zwischen den in Gefangenschaft geratenen Roland und Brandimarte, was das Gelingen ihres Selbstbefreiungsplans gefährdet. Die ausgeklügelte Paradoxie der [durchaus lustig wirkenden] Missverständnis-Szene [vgl. insbes. Boiardo, *Innamoramento de Orlando*, II, xii, 37–58] liegt aber darin, dass die degradierende Vorstellung des Astolfo als Narr nicht – wie oft andernorts – der bloßen Lust am goliardischen Beschimpfen entspricht. Gerade weil er sich davor fürchtet, durch Astolfo demaskiert zu werden, versucht Brandimarte, den Cousin Rolands als irrsinnig und daher unglaubwürdig erscheinen zu lassen. Umso vehementer zieht aber Astolfo unwiderlegbare Beweise gegen Brandimarte heran, als der Verrücktheitsvorwurf und die Disqualifizierung als ‚Narr‘ seinen Stolz an einem wunden Punkt treffen. Der topisch gefestigte Ruf Astolfos und die abwertende Haltung seiner Gefährten ihm gegenüber dienen also als textintern präsupponierte Vorkenntnisse zum vollständigen Verständnis des narrativen Spiels und damit zur Intensivierung des ästhetischen Genusses.

24 Vgl. Boiardo, *Innamoramento de Orlando*, I, i, 57–65.

25 Vgl. ebd., I, ii, 17–18.

26 Vgl. ebd., I, ii, 64–iii, 9.

27 Vgl. ebd., II, xiii, 64.

28 Vgl. Ariost, *Orlando Furioso*, VI, 29–33.

29 Vgl. u. a. ebd., XXIV, 4–5.

30 Von der Fee Logistilla, der wohlwollenden Schwester der Alcina, bekommt der wieder in einen Mann zurückverwandelte Paladin z. B. ein Zauberbuch und ein betäubendes Horn geschenkt, die ihm im weiteren Verlauf der Geschichte mehrmals gute Dienste leisten: vgl. ebd., XV, 10–14.

31 „[...] unser Dichter schildert mit Astolfo einen Mann, der nicht allzu gesegnet mit jenen Tugenden ist, die den Menschen großartig und hervorragend machen, sondern

glücklich und reich an Schicksalsgütern, die ihm der Zufall auf unbekanntem Wege zukommen zu lassen pflegt“ [Übersetzung der Autorin].

32 Vgl. hierzu insbes. Hempfer, *Zur Enthierarchisierung* 213–221. Für eine ausführliche Behandlung des allegorischen Interpretationsansatzes von Simone Fornari im breiteren Kontext der rinascimentalen *Furioso*-Rezeption vgl. Hempfer, *Diskrepante Lektüren*.

33 Der ‚Jenseits-Mission‘ von Astolfo sind die Gesänge XXXIII [ab der Oktave 127], XXXIV und XXXV [bis zur Oktave 31] des *Orlando Furioso* vorbehalten. Ironisch wieder verwendete Sprach- und Stilelemente dantesken Ursprungs häufen sich z. B. ebd., XXXIV, 9–10.

34 „Astolf nahm seinen her, denn nicht verwehren / Wollt' er es, der die Offenbarung schrieb. / Wie er dran roch, – schien sich der Krug zu leeren, / Was den Verstand zur alten Stelle trieb: / Turpin erzählt, daß Astolf nun in Ehren / Für lange Zeit ein weiser Meister blieb, / Bis das Gehirn noch einmal mußte weichen, / Durch einen weitem Fall von dummen Streichen“ [Übersetzung von Alfons Kissner in: Ariost, *Der rasende Roland* Bd. 3 111].

35 So lautet ‚in extenso‘ der Einleitungsabsatz des mit dem Titel „Die komische Behandlung der Zufälligkeit“ versehenen Abschnitts in der Hegelschen Ästhetik (Hegel 565): „Was wir somit überhaupt, besonders auf dem Gebiete des Weltlichen, im Rittertum und in jenem Formalismus der Charaktere, vor uns haben, ist mehr oder weniger die Zufälligkeit sowohl der Umstände, innerhalb welcher gehandelt wird, als auch des wollenden Gemüts. Denn jene einseitigen individuellen Figuren können das ganz Zufällige zu ihrem Inhalt nehmen, das nur durch die Energie ihres Charakters getragen und unter von außen her bedingten Kollisionen durchgeführt wird oder mißlingt. Ebenso ergeht es dem Rittertum, das in der Ehre, Liebe und Treue eine höhere, dem wahrhaft Sittlichen ähnliche Berechtigung in sich enthält. Einerseits wird es durch die Einzelheit der Umstände, auf welche es reagiert, direkt eine Zufälligkeit, indem statt eines allgemeinen Werkes nur partikuläre Zwecke zu vollbringen sind und anundfürsichseiende Zusammenhänge fehlen; andererseits findet eben damit auch in Ansehung des subjektiven Geistes der Individuen Willkür oder Täuschung in betreff auf Vorhaben, Pläne und Unternehmungen statt. Konsequenter durchgeführt, erweist sich deshalb diese ganze Abenteuerei in ihren Handlungen und Begebenheiten wie in deren Erfolg als eine sich in sich selbst auflösende und dadurch komische Welt der Ereignisse und Schicksale“. Daran anschließend stellt Hegel (ebd.) fest: „Diese Auflösung des Rittertums in sich selbst ist sich vornehmlich in Ariost und Cervantes und jener in ihrer Besonderheit individuellen Charaktere in Shakespeare zum Bewußtsein und zur gemäßesten Darstellung gekommen.“

Literatur

Primärliteratur

- Alighieri, Dante. *Vita nova*. A cura di Guglielmo Gorni. Torino: Einaudi, 1996.
- Ariosto, Ludovico. *Orlando Furioso*. Introduzione e commento di Emilio Bigi. A cura di Cristina Zampese. Indici di Piero Floriani. Milano: Rizzoli [BUR Classici], 2012.
- . *Der rasende Roland*. Ludovico Ariosto. *Sämtliche poetischen Werke*. Übs. Alfons Kissner, Bände 1–3. Berlin: Propyläen, 1922.
- Boiardo, Matteo Maria. *L'Inamoramento de Orlando*. Matteo Maria Boiardo. *Opere*. Tomo I. Edizione critica a cura di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani.

Introduzione e commento di Antonia Tissoni Benvenuti. Milano: Ricciardi, 1999.

Fornari, Simone. *La spositione di M. Simon Fornari sopra l'Orlando Furioso di Lodovico Ariosto*. Fiorenza: Torrentino, 1549–1550.

Gui de Bourgogne. Chanson de geste publ. pour la première fois d'après les manuscrits de Tours et de Londres par Mm. François Guessard et H[enri] Michelant. Paris: Jannet, 1858.

L'Entrée d'Espagne. Chanson de geste franco-italienne publ. d'après le manuscrit unique de Venise par Antoine Thomas. New York: Johnson Reprint Corp., 1968 [Reprint der Ausgabe: Paris: Firmin Didot, 1913].

Li fatti de Spagna. Testo settentrionale trecentesco già detto ‚Viaggio di Carlo Magno in Ispagna‘ edito e illustrato da Ruggiero M. Ruggieri. Vol. I. Modena: Società Tipografica Modenese, 1951.

Sekundärliteratur und sonstige Publikationen

- Auerbach, Erich. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern: Francke, 1946.
- Bachtin, Michail M. *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Übersetzt und mit einem Nachwort von Alexander Kaempfe. München: Hanser, 1969.
- Brombert, Victor. *In Praise of Antiheroes. Figures and Themes in Modern European Literature 1830–1980*. Chicago: Chicago UP, 1999.
- Bruscagli, Riccardo. „Il ‚romanzo‘ padano di Matteo Maria Boiardo.“ *Stagioni della civiltà estense*. Hg. Riccardo Bruscagli. Pisa: Nistri Lischi, 1983: 33–86.
- . „L'Innamorato, la Spagna, il Morgante.“ *Intertestualità e smontaggi*. Hg. Roberto Cardini und Mariangela Regoliosi. Roma: Bulzoni, 1998: 111–126.
- . „Primavera arturiana.“ *Studi cavallereschi*. Hg. Riccardo Bruscagli. Firenze: Società Editrice Fiorentina, 2003: 3–36.
- Canova, Andrea. „Vendetta di Falconetto‘ (e ‚Inamoramento de Orlando?)“ *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*. Atti del convegno, Scandiano-Reggio Emilia-Bologna, 3–6 ottobre 2005. Hg. Andrea Canova und Paola Vecchi Galli. Novara: Interlinea, 2007: 77–106.
- Cuddon, J. A. „Anti-hero.“ *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Oxford u. a.: Blackwell, 1991: 46–47.
- Eder, Jens. „Antiheld.“ *Metzler-Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart u. a.: Metzler, 2007: 30.
- Estébanez Calderón, Demetrio. „Antihéroe.“ *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial, 1996: 40.
- Ferrero, Giuseppe Guido. „Astolfo. Storia di un personaggio.“ *Convivium*. 6, 1961: 513–530.
- Godefroy, Frédéric. *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*. Paris: Classiques Garnier Numérique, 1881–1902. Online-Eintrag *estout*. 29. September 2014. <<http://micmap.org/dicfro/search/dictionnaire-godefroy/estout>>.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Ästhetik*. Hg. von Friedrich Bassenge. Berlin: Aufbau, 1976.
- Hempfer, Klaus W. *Diskrepante Lektüren: die Orlando-Furioso-Rezeption im Cinquecento. Historische Rezeptionsforschung als Heuristik der Interpretation*. Stuttgart: Steiner, 1987.

- Hempfer, Klaus W. „Probleme traditioneller Bestimmungen des Renaissancebegriffs und die epistemologische ‚Wende‘.“ *Renaissance. Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen. Literatur – Philosophie – Bildende Kunst*. Hg. Klaus W. Hempfer. Stuttgart: Steiner, 1993: 9–45.
- . „Zur Enthierarchisierung von ‚religiösem‘ und ‚literarischem‘ Diskurs in der italienischen Renaissance.“ *Literarische und religiöse Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit*. DFG-Symposium 2006. Hg. Peter Strohschneider. Berlin: De Gruyter, 2009: 183–221.
- Jauss, Hans-Robert. „Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden.“ *Das Komische*. Hg. Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning. München: Fink, 1976: 103–132.
- Klapp, Orrin E. „Heroes, Villains and Fools, as Agents of Social Control.“ *American Sociological Review*. 19.1, 1954: 56–62.
- Krauß, Henning. *Epica feudale e pubblico borghese. Per la storia poetica di Carlomagno in Italia*, a cura di Andrea Fassò. Padova: Liviana, 1980.
- Limentani, Alberto. „Il comico nell'Entrée d'Espagne e il suo divenire.“ *L'Entrée d'Espagne e i signori d'Italia*, a cura di Marco Infurna e Francesco Zambon. Padova: Antenore, 1992: 109–141.
- Ménard, Philippe. *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*. Genève: Droz, 1969.
- Moisan, André. *Répertoire des noms propres de personnes et de lieux cités dans les chansons de geste françaises et les œuvres étrangères dérivées*. 5 Bände. Genève: Droz, 1986.
- Münkler, Herfried. „Heroische und postheroische Gesellschaften.“ *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*. 61.8–9, 2007: 742–752.
- Penzenstadler, Franz. *Der Mambriano von Francesco Cieco da Ferrara als Beispiel für Subjektivierungstendenzen im Romanzo vor Ariost*. Tübingen: Narr, 1987.
- Santoro, Mario. „L'Astolfo ariostesco: ‚homo fortunatus‘.“ *Lecture ariostesche*. Hg. Mario Santoro. Napoli: Liguori, 1973: 135–214.
- Stierle, Karlheinz. „Die Verwilderung des Romans als Ursprung seiner Möglichkeit.“ *Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters*. Hg. Hans Ulrich Gumbrecht. Heidelberg: Winter, 1980: 253–313.
- Vallecalle, Jean-Claude. „‚Fortitudo‘ et ‚Stultitia‘. Remarques sur le personnage d'Estout dans les chansons de geste.“ *Miscellanea Mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*. Hg. Jean-Claude Faucon u. a. Paris: Champion, 1998: 1423–1434.
- Villoresi, Marco. „L'uso dei testi comici nel secondo Quattrocento.“ *Da Guarino a Boiardo. La cultura teatrale a Ferrara nel Quattrocento*. Hg. Marco Villoresi. Roma: Bulzoni, 1994: 111–155.
- Voss, Dietmar. „Heldenkonstruktionen. Zur modernen Entwicklungstypologie des Heroischen.“ *KulturPoetik* 11.2, 2011: 181–202.
- Walker, William. *Dialectics and Passive Resistance. The Comic Antihero in Modern Fiction*. Bern: Peter Lang, 1985.
- Wulff, Hans J. „Held und Antiheld, Prot- und Antagonist: Zur Kommunikations- und Texttheorie eines komplizierten Begriffsfeldes. Ein enzyklopädischer Aufriß.“ *Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten – realistische Imaginationen*. Festschrift für Marianne Wünsch. Hg. Hans Kraus und Claus-Michael Ort. Kiel: Ludwig, 2002: 431–448.