
Text und Kontext – Band 32

Franz Steiner Verlag

Sonderdruck aus:

Ulrike Schneider / Anita Traninger (Hg.)

Fiktionen des Faktischen in der Renaissance



Franz Steiner Verlag Stuttgart 2010

Inhaltsverzeichnis

ULRIKE SCHNEIDER/ANITA TRANINGER Fiktionen des Faktischen: Zur Einführung.....	7
ANDREAS MAHLER Glauben, Nicht-Glauben, Anders-Sagen. Wege des Fingierens in Englands früher Neuzeit.....	23
KLAUS W. HEMPFER Funktionen des Faktischen in der Fiktion oder das Überspielen einer Grenze in Ariosts <i>Orlando Furioso</i>	45
FRANÇOISE LAVOCAT „Circé ... n'est pas fable“: Verworrene Grenzen der Fiktion in der Spätrenaissance	61
ANDREW JAMES JOHNSTON Hoccleves Wahnsinn: Vom Nutzen der autobiographischen Fiktion für das Erzählen.....	75
BERND HÄSNER „Imiterete voi stesso“: Anmerkungen zu Tassos <i>Forestiero Napolitano</i> und zur autobiographischen Fiktion im Dialog.....	99
SUSANNE GOUMEGOU Faktual oder fiktional? Der Aussagestatus der Ariost'schen Satire und die Selbstinszenierung des Dichters.....	121
ULRIKE SCHNEIDER <i>Parlare in persona propria?</i> Fiktionen des Faktischen in der Debatte um die <i>lyrica</i> im Cinquecento	143
ANITA TRANINGER Fiktion, Fakt und Fälschung: Lorenzo Valla, Ulrich von Hutten und die Ambiguität der <i>declamatio</i> in der Renaissance.....	165
MARC FÖCKING Die Pazzi im Inferno. Spielräume des Faktischen in Angelo Polizianos <i>Coniuratonis commentarium</i> (1478).....	191
ROLF LOHSE Lizenz zum Fingieren. Dichterische Freiheit und Zeitgeschichte in der italienischen Tragödie des 16. Jahrhunderts	211

Faktual oder fiktional?

Der Aussagestatus der Ariost'schen Satire und die Selbstinszenierung des Dichters

SUSANNE GOUMEGOU (Bochum)

Die Ariost'schen Satiren sind, so hat Michel Paoli vor einigen Jahren behauptet, auf eine Rezeption ausgelegt, die zwischen Fakt und Fiktion klar zu unterscheiden weiß. Man habe sich Ariost im Kreise seiner Freunde vorzustellen, wie er ihnen die Satiren vorlese und wie durch das Auseinanderfallen von fingierter Faktualität in der Satire und dem Wissen um die realen Fakten Komik und Ironie entstünden.¹ Wenn die Satiren tatsächlich einen wichtigen Teil ihrer Effekte aus dem Wissen um die Übereinstimmung oder Nichtübereinstimmung von Realität und Fiktion beziehen, so erklärt das, warum ihre Rezeption späteren Lesern so große Schwierigkeiten bereitet hat. Was dem zeitgenössischen Rezipienten im Umkreis Ariosts als Wissen zur Verfügung stand, ist für uns verloren oder nur mühsam zu rekonstruieren. Daher hat die Ariost-Forschung lange Zeit die Mitteilungen, die in den Satiren gemacht werden, für bare Münze genommen oder jedenfalls als faktuale Aussagen gelesen. Croce etwa meinte, hier einem locker plaudernden „Ariosto in veste di camera“ zu begegnen,² oder Ariost wurde, so referiert Giuseppe Fatini die Forschung, für ein „esempio di austera e sdegnosa rettitudine e nobiltà di sentire“ gehalten, für einen „maestro di pubblica moralità“.³ Dabei resultiert der Eindruck eines „Ariosto in veste di camera“ ganz offensichtlich aus dem kolloquialen Ton, wie er der Satire besonders in ihrer horazischen Ausprägung eigen ist,⁴ und das Bild vom „maestro di pubblica moralità“ aus der Gattungsvorschrift, eine moralisch glaubwürdige und integre *persona* zu konstruieren.⁵ Fatini, der die Satiren als faktuale Texte liest, obwohl er erkennt, dass einige Aussagen von der rekon-

- 1 Siehe PAOLI 2000, S. 45–49. Freilich hängt die Komik auch mit dem mittleren Stil zusammen (vgl. BINNI 1961).
- 2 B. Croce, *Ariosto, Shakespeare, Corneille*, Bari 1957, S. 28–29, zit. nach SCHUNCK 1970, S. 51.
- 3 FATINI 1933, S. 504.
- 4 Heute ist unbestritten, dass es sich bei Ariosts Satiren trotz des unbefangenen und natürlich daherkommenden Plaudertons um hochkomplexe literarische Gebilde mit Anklängen an Horaz, Dante, Petrarca und einige andere handelt. Für die Horaz-Verweise vgl. Fn. 10; auf die Dante-Imitation geht Segre in seinem Kommentar der Satiren ausführlich ein (ARIOSTO 1987). Zu weiteren Bezugnahmen vgl. auch den Kommentar von Santoro (ARIOSTO 1989).
- 5 Zum Konzept der *persona* in der klassischen Satire vgl. FREUDENBURG 2005a, S. 27–30 und KEANE 2007. Zum *persona*-Konzept in der italienischen Satiretheorie um 1500, wie sie aus den Kommentaren zu den Drucken der antiken Satiren abzulesen ist, vgl. GALBIATI 1987, S. 12–25. Systematisches zur Sprechersituation in der italienischen Renaissancesatire findet sich bei FLORIANI 1988, S. 14–21; grundsätzliche Möglichkeiten des Verhältnisses von Autor und satirischem Sprecher spielt SCHWIND 1988, S. 78–84 durch.

struierbaren Realität abweichen, bietet eine psychologische Erklärung für das Auseinanderfallen von Sein und Schein: Da, wo er sich geärgert habe, neige Ariost zur Übertreibung, und sonst lebe er im Schreiben einen angesichts seiner Verbundenheit mit dem Haus der Este nicht realisierten Traum aus, nämlich den, sich von allen Verpflichtungen frei zu machen und sich ganz den Musen hinzugeben.⁶ Insofern enthüllen die Satiren für Fatini einen Ariosto „nella pienezza della sua umanità“, mit allen menschlichen Stärken, Schwächen und Widersprüchen.⁷ Fatinis Psychologisierung verdeckt allerdings die Tatsache, dass Ariost einer Gattungskonvention folgt. Denn die Übertreibungen dienen der Kritik an der Realität und sind somit von der Gattung der Satire gedeckt, ja eigentlich sogar verlangt, und der Entwurf eines Ideals, dessen tatsächliche Umsetzung in die Realität nachrangig ist, geht auf die Tradition der horazischen Satire zurück.

Wenn die ältere Ariost-Rezeption also meinte, in den Satiren einen unverfälschten Blick auf Ariost zu erhalten, dann hängt das auch damit zusammen, dass sie die satirische Dimension der Texte, ihre Stellung im Gattungssystem und ihren spezifischen Wirklichkeitsbezug nicht ausreichend berücksichtigt hat. Die jüngere Forschung hat nun zumindest die *persona*-Problematik⁸ und den gattungsgeschichtlichen Kontext⁹ einschließlich der Bezugnahmen auf Horaz¹⁰ ausführlich aufgearbeitet. Sie ist unter Berücksichtigung der historisch-kulturellen Bedingungen zu dem Ergebnis gekommen, dass Ariost eine Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Stellung des Dichters am Hof führt, die durch einen ungleichen Kontrakt mit dem Fürsten geregelt ist.¹¹ Allerdings hat sie dabei das spezifisch Satirische des Wirklichkeitsbezugs nicht immer hinreichend in den Blick ge-

6 Siehe FATINI 1933, S. 540. Fatini hat in seinem detailreichen Aufsatz unter Rückgriff auf die Biographie von CATALANO 1930–31 gezeigt, dass Ariost in den Satiren ein Bild von sich selbst zeichnet, das mit den Fakten nicht in allem übereinstimmt. Offenbar war weder Ariosts materielle Lage so schlecht, wie er ständig behauptet, noch hat er immer gemäß den geäußerten Maximen gelebt. Allerdings greift Catalano in Fällen, wo ihm keine geeigneten Dokumente zur Verfügung stehen, ungeprüft auf die Aussagen Ariosts in den Satiren als Quelle seiner Darstellung zurück. Vgl. kritisch dazu PAOLI 2000, S. 36.

7 FATINI 1933, S. 529.

8 Bereits seit den Arbeiten von BINNI 1961 und 1978, CARETTI 1976 sowie SEGRE 1966 und 1976 werden die ästhetischen Qualitäten der Satiren in den Vordergrund gerückt. Die Notwendigkeit der Unterscheidung von Autor und Sprecher hat explizit zuerst Peter Wiggins betont (WIGGINS 1976, S. 63), auch wenn bereits BINNI 1961, GRIMM 1969 und SCHUNCK 1970 von einer Selbststilisierung Ariosts sprechen, jedoch ohne die nötige terminologische Konsequenz. Systematisch berücksichtigen vor allem FLORIANI 1988 und BERRA 1995 sowie BERRA 2000 die Konsequenzen aus der Interpretation des Sprechers als *persona*. Für Allgemeineres zur *persona*-Problematik vgl. auch Fn. 5.

9 Vgl. hierzu v.a. GALBIATI 1987 und FLORIANI 1988, S. 37–53.

10 Am besten beschreibt m.E. Peter Wiggins den Charakter der Ariost'schen Bezugnahmen (WIGGINS 1976, S. 60–63). Detailreicher sind PETROCCHI 1972, MARSH 1975, SARKISSIAN 1985, PETTINELLI 1998, CABRINI 2000. Für die ebenfalls in der Horaz-Nachfolge stehende Selbststilisierung als *pazzo* vgl. auch BERRA 2000, S. 175f.

11 Allgemeines zur Stellung des Dichters am Hof findet sich bei BAILLET 1980 und 1982 sowie GUIDI 1990. Obenstehende These wird in etwa formuliert von FLORIANI 1988, S. 66f; BERRA 1995, S. 162; BERRA 2000, S. 172; ALBONICO 2000, S. 71.

rückt.¹² An diese Ergebnisse knüpfe ich also an, wenn ich im Folgenden exemplarisch für die erste Satire zeigen werde, dass Ariost sein Zerwürfnis mit dem Cardinale Ippolito d'Este zum Anlass nimmt, die Strukturen der Hofgesellschaft und die Rolle des Hofdichters im Allgemeinen zu kritisieren. Allerdings liegt mir daran zu zeigen, dass er nicht nur satirentypisch ex negativo eine bestehende Situation kritisiert, sondern auch, zumindest in Ansätzen, ein Dichterideal entwirft, das sich zunächst an Horaz orientiert, dann aber auch neuere Konzepte von Autorschaft voraussetzt. Dieses Ideal jedoch lässt sich lediglich über intertextuelle Bezugnahmen fiktional konstituieren, nicht aber in die Realität umsetzen. Dabei, und das macht die Ariost'schen Satiren für eine Fragestellung nach den Fiktionen des Faktischen in der Renaissance so interessant, sind die Bezüge der Aussagen nicht immer eindeutig festzulegen: Fakt und Fiktion werden vermischt, oder Fiktionales wird als faktual inszeniert. Gerade die erste Satire konstruiert, zunächst von der Verankerung im Faktischen ausgehend, über den Durchgang durch eine fiktive, aber realistische Situation schließlich auf der Basis intertextueller Referenzen ein Ideal, das sich vom Faktischen abhebt und nur im Modus der Fiktion verwirklicht werden kann.

Bevor ich diese These im Einzelnen belege, empfiehlt es sich allerdings, erstens den spezifischen Wirklichkeitsbezug der Satire und ihren Status in Bezug auf Faktualität und Fiktionalität zu beleuchten und zweitens die Implikationen zum Verhältnis von Fakt und Fiktion, welche die Gebrauchstextsorte Brief mit sich bringt, in den Blick zu nehmen.

1. Die Satire – eine Gattung zwischen Faktualität und Fiktionalität

Die römische Verssatire präsentiert sich als nicht-fiktionales Genre, auch wenn sie de facto eine Reihe fiktionaler Elemente enthält. Die Gattung, die in der Renaissance durch die Nachahmung von Juvenal und Horaz ihre Fortsetzung findet,¹³ geht auf Lucilius zurück, dessen in Hexametern abgefasste Satiren Zeitkritik mit polemisch-politischer Zuspitzung leisten. Horaz greift mit seinen *Sermones* die lucilische Form auf, mindert allerdings die Schärfe der Invektive und verstärkt den Aspekt der Selbstdarstellung.¹⁴ Selbstdarstellung und – auch bei Horaz durchaus vorhandene – Zeitkritik, zwei wichtige Aspekte der Gattung, erfolgen in der Selbstinszenierung der *persona* als Beobachter und Kommentator einer

12 Dies tut zwar wenig systematisch, aber textnah an einigen Stellen recht eindrücklich PAOLI 2000.

13 Zwischen 1470 und 1500 sind ca. 50 Juvenaldrucke nachzuweisen, aber auch Horaz und Persius werden gedruckt, vgl. KNOCHÉ 1971, S. 96.

14 KNOCHÉ 1971, S. 45–62. Zum „Unsaturischen“ bei Horaz vgl. GOWERS 2005, S. 48; auf die „Lucilian undercurrents“ weist z.B. FREUDENBURG 2005a, S. 11 hin. Zu den Ergebnissen der Forschung bezüglich Horazens Selbstdarstellung vgl. GOWERS 2005, S. 54f. Eine „mild and self-mocking pose“ (KEANE 2007, S. 43) ist sicherlich das Hauptcharakteristikum der horazischen *persona*.

zeitgenössischen Wirklichkeit.¹⁵ Die Kenntnis des extratextuellen Kontextes ist daher wichtig für die Rezeption der Satiren; allerdings ist zu berücksichtigen, dass der Bezug auf diese Umstände mehrfach vermittelt oder gebrochen ist. Das hängt zum einen damit zusammen, dass nicht immer klar ist, ob die Themen der gesellschaftlichen Wirklichkeit oder der diatribischen Tradition entnommen werden. Zwar nimmt der Bezug auf Maecenas eine klare historische Situierung der *persona* des Satirikers vor und nährt so die Illusion des direkten Zeitbezugs.¹⁶ Gleichzeitig aber zeigt sich in der Durchführung der Satiren eine große Nähe zur rhetorischen *declamatio*, bei der der Wirklichkeitsbezug suspendiert ist.¹⁷ Zum anderen liegt es an dem virtuosen Maskenspiel, das der Autor mit seinen *personae* treibt¹⁸ und das er sogar textintern thematisiert. So enthält das zweite Buch der *Sermones* eine dialogisch angelegte Satire, in der die Sklavenfigur explizit die Frage aufwirft, ob denn der Satiriker selbst gemäß den von ihm proklamierten Maximen lebe.¹⁹ Mit diesem Prozedere rückt die durchaus heikle Frage nach dem Verhältnis zwischen Autor und *persona* in den Blick, denn der Leser wird nicht umhin kommen, dabei auch an den Autor und dessen Persönlichkeit zu denken. So erwecken die Satiren damit einerseits den Anschein des Autobiographischen,²⁰ andererseits wird zugleich ihre literarische Verfasstheit ins Bewusstsein gerückt, da der Hinweis auch als Fiktionalitätssignal gelesen werden kann.

Wenn Horaz seine Satiren *Sermones* bzw. *Epistulae* überschreibt, dann betont er damit ihre Nähe zum Gebrauchstext und ihren kolloquialen Stil.²¹ Trotz der im Gegensatz dazu stehenden Verwendung des Hexameters macht das ihre Zugehörigkeit zum Bereich der Dichtung zumindest zweifelhaft. In der bekannten Passage über den Stil in der vierten Satire des ersten Buches der *Sermones* argumentiert Horaz weiter in diesem Sinn, wenn er seinen Sprecher die Ansicht vorbringen lässt, dass, wer nahe am *sermo*, am Alltagsgespräch schreibe, nicht Dichter genannt werden könne; der Vers allein reiche nicht aus, um diesen Anspruch zu rechtfertigen.²² Auch wenn fraglich ist, wie ernst Horaz diese Argumentation meint,²³ so wirft sie doch die auch um 1500 wieder erörterte Frage nach der

15 Vgl. KEANE 2007, S. 42.

16 Vgl. GOWERS 2005, S. 50f.

17 Vgl. KEANE 2007, S. 42f.; vgl. auch den Beitrag von Anita Traninger in diesem Band.

18 Vgl. dazu ausführlich FREUDENBURG 1993, S. 4–51.

19 HORAZ 1999, *Serm.* II, 7, V. 21–45.

20 Ein Anschein, der die Rezeption der *Sermones* trotz der Bekanntheit des *persona*-Konzepts sehr lange geprägt hat. Vgl. dazu SCHLEGEL 2005, S. 12–16.

21 In der Forschung zur römischen Verssatire werden die *Epistulae* deutlich weniger berücksichtigt, wenn auch ihre Nähe zu den *Sermones* erwähnt wird. In der italienischen Forschung zur Renaissancesatire gelten sie jedoch als gleichwertiges Vorbild.

22 „Neque enim concludere verum / dixeris esse satis neque, si qui scribat uti nos / sermoni propiora, putes nunc esse poetam“ (HORAZ 1999, *Serm.* I, 4, V. 40–42). Die Passage schließt allerdings mit der Ankündigung, die Diskussion über die Zugehörigkeit zur Dichtung andersorts zu führen: „alias, iustum sit necne poema“ (ebd. V. 63).

23 Freudenburg argumentiert dafür, dass diese Sicht diejenige von Horazens Kritikern sei und dass dies den zeitgenössischen Rezipienten auch klar gewesen sein muss (FREUDENBURG 1993, S. 119–150).

Stellung der Satire im Gefüge der Dichtung auf, die schließlich auch ihr Verhältnis zu Faktualität und Fiktionalität berührt.²⁴ Denn wenn Horaz in der ersten Satire etwas nebenbei die Frage nach der Zulässigkeit der Verbindung von Lachen und Wahrem stellt,²⁵ dann legt er damit den Bereich des *verum* für die Satire fest, der gemäß rhetorischer Konvention der Geschichtsschreibung vorbehalten ist.²⁶ So wird ein Wirklichkeitsbezug der Satire behauptet, der sie vom *factum* des Epos und der Tragödie ebenso unterscheidet wie vom *vero simile* der Komödie.²⁷

Im Gegensatz zur Geschichtsschreibung zielt die Satire aber nicht auf die Darstellung der Wirklichkeit. Vielmehr setzt sie, wie Studien zeigen, die das Satirische als Kommunikationsform unabhängig von seiner Realisierung in einer formal definierten Gattung in den Blick nehmen,²⁸ immer schon die Vertrautheit mit den behandelten Gegenständen voraus, auf die sie sich lediglich über eine Verweisstruktur bezieht.²⁹ Daher stellt Satire, wie die neuere Forschung betont, eine soziale Praxis dar und beruht wesentlich auf Formen der Performanz.³⁰ In einer solchen Perspektive rücken sowohl die Kontextgebundenheit der Satire als auch die Kommunikationssituation in ihrer triadischen Struktur, bestehend aus Sprecher, Adressat und satirischem Objekt, in den Vordergrund.³¹ Das Besondere an der satirischen Kommunikation ist nun, dass sie auf der Indirektheit der Sprachhandlung basiert, in der Gesagtes und Gemeintes auseinander fallen, und dass sie

24 Vor allem Badius Ascensius in seinem Persius-Kommentar erörtert die Frage nach der Stellung der Satire im Bereich der Dichtung. Vgl. BRUMMACK 1971, S. 294.

25 „Quamquam ridentem dicere verum / quid vetat?“ (HORAZ 1999, *Serm.* I, 1, V. 24f.).

26 Das Lachen hingegen gehört der Komödie zu, die sich aber nicht mit dem Wahren, sondern mit dem Wahrscheinlichen, dem *vero simile* befasst.

27 Genau mit diesem Argument des Wahrheitsbezugs wird die Zugehörigkeit der Satire zur Dichtung in der neorivistischen Renaissancesatire ab der zweiten Hälfte des Cinquecento problematisch und kann nur dadurch gerettet werden, dass sie als Nachahmung menschlicher Handlungen betrachtet wird, die auf das Allgemeine zielt und dadurch über die aristotelische Definition in den Bereich der Dichtung einbezogen werden kann. Ein Beispiel für die Problematisierung ist Casaubonus, Versuche der Rettung finden sich bei Robortello und Minturno. Vgl. BRUMMACK 1971, S. 301ff.

28 Ein hervorragender Überblick über den Stand der Satireforschung bis 1970 findet sich bei BRUMMACK 1971, die neuere Forschung seit HEMPFER 1972 ist konzise wiedergegeben bei KÄMMERER/LINDEMANN 2004, S. 9–46. Ich beziehe mich im Folgenden vor allem auf SCHWIND 1988, MAHLER 1992, SIMPSON 2003.

29 Vgl. SCHWIND 1988, S. 32–62 und MAHLER 1992, S. 47f.

30 Zu vielversprechenden Ansätzen der neuesten Forschung vgl. FREUDENBURG 2005a, S. 28–30. FREUDENBURG 2005 etwa enthält nach Teil I „Satire as literature“ einen Teil II „Satire as social discourse“.

31 Ich folge hier dem Modell von der triadischen Struktur der Satire, wie es SIMPSON 2003 entwickelt. Simpson benennt die drei Positionen als „satirist“ A, „satiree“ B und „satirised (= target of satire)“ C (SIMPSON 2003, S. 85–88). Gelungene Satire erreicht ein Aneinanderücken der Positionen A und B bei gleichzeitiger Distanzierung von der Position C. Misslungene Satire hingegen nähert B und C einander an. Die Kommunikation zwischen A und B, und das ist das Satirische daran, verletzt nun zum Teil die Grice'schen Konversationsmaximen, genau genommen setzt sie voraus, dass zwischen A und B Einigkeit darüber herrscht, dass Wahrheitsbezug und Aufrichtigkeit aufgehoben sind und die Ironie eine entscheidende Rolle spielt (ebd. S. 96).

folglich nur gelingen kann, wenn der Adressat über vom Sprecher vorausgesetzte Kenntnisse der extratextuellen Realumstände verfügt, die nicht eigens dargestellt werden.³² Hinter dem Text steht also ein lediglich impliziertes und im Rezeptionsvorgang zu aktualisierendes zweites Bezugsfeld, auf das die satirische Äußerung eigentlich abzielt.³³ Dabei versucht die Satire freilich nicht, die Wirklichkeit direkt abzubilden, sondern sie zielt auf diejenigen Diskurse, die eine Konstruktion von Wirklichkeit versuchen und diese dabei notwendigerweise verzerren. Wie vor allem Mahler erläutert hat, gelingt es der Satire mittels eines sekundären, verzerrenden Diskurses, die Verzerrungen des ersten Diskurses bloßzustellen,³⁴ freilich nur, das wäre mit Simpson hinzuzufügen, wenn der Adressat diese Verzerrungen als solche auch erkennt.

Damit wären wir wieder bei den Voraussetzungen der Ariost'schen Satiren angekommen, wie ich sie eingangs mit den Bemerkungen von Paoli zur idealen Rezeption beschrieben habe. Die Ariost'schen Satiren, in denen die biographische und soziale Realität nur teilweise beschrieben wird, während zumeist nur auf sie verwiesen und ihre Kenntnis vorausgesetzt wird, sind explizit für einen kleinen, dem Autor nahe stehenden Adressatenkreis geschrieben, der mit seinen Lebensumständen vertraut ist. Die Form des Briefes an namentlich benannte Adressaten, vor allem Verwandte und Freunde sowie an Pietro Bembo und Bonaventura Pistofo, bezeugt das. Der Sprecher schreibt sich damit in eine bestehende Sozialstruktur ein,³⁵ entwirft textintern seine idealen Rezipienten und wird gleichzeitig den Anforderungen gerecht, die in der Satiretheorie um 1500 an den Satiriker gestellt werden: Er muss für einen kleinen Kreis und zu seinem Privatvergnügen schreiben, ferner unschuldig und der *virtus* verpflichtet sein sowie einen vernünftigen und realistischen Stil pflegen, d.h. in anderen Worten, er muss sich als „maestro di pubblica moralità“ präsentieren und den „tono medio“ verwenden.³⁶

Vor diesem literarhistorischen Hintergrund also sind die Satiren Ariosts zu lesen. Welche Folgerungen lassen sich aus den Gattungsbedingungen nun für die Art und Weise von Sozialkritik und Selbstdarstellung als den Aspekten des Wirklichkeitsbezugs, die uns hier interessieren sollen, ziehen? Es sind dies vor allem drei:

1. Die Satire als moralisierende Gattung, die Werturteile über Verhaltensweisen und sittliche Zustände abgibt, erfordert einen moralisch integren, glaubwürdigen Sprecher, der über seine Erfahrungen mit der Realität spricht und auf

32 Siehe MAHLER 1992, S. 39–55 und SIMPSON 2003, S. 90ff.

33 Siehe MAHLER 1992, S. 53. Simpson konzeptualisiert das als „orders of discourse in social, cultural and political organisation“, ohne die dahinter liegende Wirklichkeit zu berücksichtigen (SIMPSON 2003, S. 86), während Mahler zwischen der kontingenten Wirklichkeit und ihrer kontingenztilgenden diskursiven Konstruktion explizit unterscheidet (s. MAHLER 1992, S. 62).

34 Siehe MAHLER 1992, S. 56f.

35 Vgl. FLORIANI 1988, S. 19 und 88.

36 Um 1500 beschränkt sich die Satiretheorie im Wesentlichen auf die Kommentare zu den seit circa 1470 aufkommenden Drucken der römischen Satiriker, in denen großenteils die von den Autoren selbst skizzierten Problemlagen wiedergegeben werden. Vgl. dazu vor allem BRUMMACK 1971, S. 296 und GALBIATI 1987, S. 12–25.

dieser Basis moralische Urteile über seine Umgebung fällt.³⁷ Daher gibt dieser Sprecher sich als klar zu situierende Persönlichkeit zu erkennen, als, wie Floriani das formuliert, „figura di un poeta in rapporto critico ma complessivamente positivo col tempo che lo produce e la società culturale che ne riconosce l'opera“.³⁸

2. Selbstverständlich konstruiert Ariost in den Satiren eine *persona*. Dennoch enthalten sie auch autobiographische Elemente,³⁹ und man sollte die in der Forschung immer wieder betonte Ansicht, dass sie das Resultat einer Lebenskrise nach dem Zerwürfnis mit Ippolito d'Este seien, nicht gänzlich außer Acht lassen.⁴⁰ Die satirische Kommunikation beruht ja gerade darauf, dass es Übereinstimmungen zwischen Autor und *persona* gibt, die sogar bewusst zur Konstruktion einer realistischen *persona* eingesetzt werden: „io è una realtà testuale che si pone come corrispondente perfetto della realtà biografica del poeta“.⁴¹ Ebenso sind die genannten Adressaten dann die Textentsprechungen der realen Persönlichkeiten, die sich hinter diesen Namen verbergen, und der „signore“ der ersten Satire stellt die Textentsprechung des Ippolito d'Este dar. Welche Züge der jeweiligen Textentsprechungen mit den realen Personen übereinstimmen und welche nicht, bleibt freilich ohne Kenntnis der extratextuellen Umstände nicht erkennbar und führt zu einem Oszillieren der Gattung zwischen Faktualität und Fiktionalität, das von Ariost, wie ich im nächsten Teilkapitel zeigen werde, durch die Ausnutzung der Briefform noch gefördert wird.

3. Bei dem Bild, das Ariost vom Sprecher der Satiren zeichnet, handelt es sich also im strengen Sinn nicht um eine Selbstdarstellung, sondern vielmehr um eine

37 Ich will die Möglichkeit nicht ausschließen, dass auch das Moralisieren nur fingiert ist (so PAOLI 2000, S. 51), aber auch dann muss es von einer Position aus geschehen, die das fingierte Moralisieren glaubhaft macht.

38 FLORIANI 1988, S. 14.

39 Als autobiographisch lassen sich allerdings weniger die berichteten Ereignisse und Vorfälle als vielmehr der Gestus der Rechtfertigung sowie die bitteren und desillusionierten Töne lesen. So macht Schunck die These stark, dass die Satiren „unter dem Gesichtspunkt einer persönlichen Rechtfertigung verfaßt“ wurden (SCHUNCK 1970, S. 76). Segre spricht von einer „narrazione apologica“ (SEGRE 1976, S. 47). Neuerdings spricht sich gegen die Rechtfertigung vor allem Paoli aus, der nur Bitterkeit und Desillusion in den Satiren für echt hält (PAOLI 2000). Das Bild des Autors hingegen stützt sich stärker auf die 1965 von Angelo Stella edierten Briefe, die das Porträt eines geschickten Diplomaten und engagierten Verwalters der Garfagnana zeichnen (vgl. ARIOSTO 1965). Neben der Einleitung darin vgl. zu dem Bild, das die Briefe von Ariost zeichnen, vor allem CARETTI 1976. Man sollte sich aber nun davor hüten, die Briefe als faktuale Texte gegen die Satiren als Fiktion auszuspielen. Bei den erhaltenen Briefen Ariosts handelt es sich im Wesentlichen um offizielle Briefe, vor allem an den Duca Alfonso. Die Vorstellung, dass hierin sein wahres Ich zum Ausdruck käme, während in den im familiären Plauderton gehaltenen und an nahe Verwandte und Freunde adressierten Satiren eine rein fiktionale Selbstinszenierung betrieben würde, ist verzerrt. Mit den Briefen aus der Garfagnana versucht Ariost oft genug, den Duca Alfonso zum Handeln in seinem Sinne zu bewegen. Die Darstellung wird also diesem Zweck untergeordnet sein.

40 Vgl. z.B. SCHUNCK 1970, S. 61f. Freilich muss man nicht soweit gehen, sie ohne jeden Ansatz der Differenzierung zwischen Literatur und Leben als Ausdruck und Bewältigung einer Midlife-Crisis zu lesen, wie BAILLET 1980 das tut.

41 FLORIANI 1988, S. 14.

Selbstinszenierung, die auf verschiedene Strategien der Selbststilisierung zurückgreift. Eine dieser Strategien beruht auf dem intertextuellen Bezug zu Horaz. Als Begründer einer neuen Gattung in der Volkssprache⁴² unter dem Zwang der Selbstautorisierung orientiert sich Ariost stark an dem antiken Vorbild und stilisiert sich in dessen Nachfolge. Damit ergibt sich eine doppelte Bezugsebene für die Satiren. Einerseits referieren sie, auf der Ebene des Faktischen, auf die Lebensumstände am Hof des Ippolito d'Este, die tatsächlich nur partiell geschildert werden, deren Kenntnis aber vorausgesetzt wird. Andererseits beziehen sie sich, auf der intertextuellen Ebene, auf die Satiren von Horaz und die darin entworfene *persona*, die einen ständigen Bezugspunkt für die Ariost'schen Satiren bildet.

2. Zwischen Referentialität und Intertextualität: die Zeitangaben als Spiel mit Fakt und Fiktion

Mehr noch als an den *Sermones* von Horaz orientiert sich Ariost mit seinen Satiren an den *Epistulae*.⁴³ Das wird besonders deutlich in der Form der Satiren, die sich, ähnlich wie die horazischen, trotz ihrer elaborierten Form als Gebrauchstexte präsentieren, nämlich als Briefe mit klar zu identifizierenden Adressaten, die auch die Schreibsituation immer wieder thematisieren und stilistisch deutliche Anleihen beim Privatbrief machen.⁴⁴ Die Forschung ist sich nicht einig, ob die Satiren wirklich an ihre Adressaten verschickt wurden oder ob es sich nur um die Fiktion einer Briefsituation handelt.⁴⁵ Übereinstimmung herrscht aber darüber, dass diese eine wichtige Funktion für den Aussagegehalt der Satiren hat, und zwar in doppelter Hinsicht. Erstens wird, wie oben schon ausgeführt, über die Adressaten ein idealer Rezipientenkreis konstituiert, der es im Gegenzug auch dem Schreiber erlaubt, sich im Rahmen eines privaten Kreises als frei von gesellschaftlichen Konventionen und daher offen und wahr Sprechender zu inszenieren.⁴⁶ Zweitens erfolgt durch die für die Gebrauchstextsorte Brief typischen

deiktischen Verweise die Verbindung zur Ebene des Faktischen und die Bindung der Satiren an konkrete, extratextuelle Anlässe, die sich zumindest größtenteils historisch situieren lassen.⁴⁷ Der Sprecher kann sich daher als zeitlich, räumlich und sozial situiert agierend zeigen. Allerdings gehen die Verweise auf die Realität keineswegs in ihrer Referenz auf die Ebene des Faktischen auf, sondern haben oft genug darüber hinaus gehende Bedeutung. Dies sei an zwei Beispielen erläutert.

Gegen Ende der ersten Satire behauptet der Sprecher, er sei 44 Jahre alt.⁴⁸ Tatsächlich aber hatte Ariost zum Zeitpunkt der Verlegung des Hofes von Cardinale Ippolito nach Ungarn im Oktober 1517, dem Schreibanlass der Satire, gerade erst das 43. Lebensjahr vollendet. Interessant wird diese Divergenz nun durch eine intertextuelle Dimension, die meines Wissens bisher noch nicht beachtet worden ist: Ariost beansprucht damit dasselbe Alter für sich, das Horaz in der letzten Epistel seines ersten Buches angibt.⁴⁹ Horaz tut dies in den letzten beiden Versen seiner Epistel im Zusammenhang mit einer Akzentuierung seiner Autorschaft. Er wendet sich an der betreffenden Stelle direkt an sein Buch und fordert es auf, Auskunft über den Autor, dessen Herkunft, Verdienste, Gestalt, Charakter und eben das Alter zu erteilen. Die Altersangabe an solch prominenter Stelle, die über die Nennung des Konsulatsjahres verifizierbar gemacht wird, kann also quasi als Signatur im Sinne einer Erklärung zur Autorschaft dieser Texte gelesen werden.

Wenn Ariost nun dieselbe Altersangabe verwendet, so ruft er damit zwar den Kontext des horazischen Zitates auf, aber er setzt aus zwei Gründen keine Signatur damit: erstens, weil die Stelle nicht am Ende der Satire steht, und zweitens, weil er keine Anhaltspunkte für eine textexterne Datierbarkeit liefert. Die Relation zum Faktischen wird durch dieses Fehlen einer extratextuellen Referenz brüchig, und die Altersangabe funktioniert nur im Rahmen der Schreibsituation, d.h. sie bleibt deiktisch,⁵⁰ – oder in der intertextuellen Relation. Der ideale Rezipient wird wissen, dass das Alter ungefähr mit dem des Autors übereinstimmt, die leichte Divergenz zwischen extern datierbarem Schreibanlass der Satire und extern datierbarem Alter des Autors rückt jedoch die intertextuelle Übereinstimmung stärker in den Blick und trägt zur Stilisierung Ariosts in der Horaz-Nachfolge bei.

42 Die Satiren Ariosts gelten gemeinhin als Geburtsstunde der Renaissance-Satire nach dem Vorbild von Horaz. Vgl. GALBIATI 1987 und FLORIANI 1988.

43 Die wichtigsten Übernahmen sind struktureller und thematischer Natur, nämlich die des autobiographischen Sprechers in der Briefsatire, der seinen Wert gegenüber seiner Umwelt verteidigt. Vgl. MARSH 1975, S. 319 und 324. Für die uns interessierende erste Satire gilt: Der Anfang imitiert die Epistel I, 3; Sprechsituation sowie Apolog entstammen der Epistel I, 7, um nur die wichtigsten Bezugspunkte zu nennen. Vgl. SARKISSIAN 1985, S. 108–113.

44 Die Anleihen beim Privatbrief weist FLORIANI 1988, S. 77–87 überzeugend nach.

45 Als Fiktion versteht sie GRIMM 1969; von einer tatsächlichen Briefsituation gehen SCHUNCK 1970 und SEGRE 1976, S. 43 aus. Plausibel gegen die tatsächliche Versendung der Satiren zum Zeitpunkt ihres Entstehens argumentiert PAOLI 2000.

46 Entsprechende Formulierungen finden sich vor allem gegenüber den Cousins Annibale und Sigismondo Malegucio. Hier seien nur zwei Beispiele zitiert: „Liberamente te ‘l confesso“ (ARIOSTO 1987, *Sat.* III, V. 76) oder „Con altre cause e piú degne mi escuso / con gli altri amici, a dirti il ver; ma teco / liberamente il mio peccato accuso“ (ebd. *Sat.* IV, V. 25–27). Im

Folgenden werden die Satiren Ariosts unter Angabe der Sigle *Sat.*, der Nummer der Satire und der Verse nach dieser Ausgabe im Text zitiert.

47 Für die Datierung werden bis heute in erster Linie die im Text genannten Anlässe herangezogen, die die Satiren im Faktischen verankern sollen (vgl. ARIOSTO 1987 und 1989). Erst Paoli hat jüngst darauf hingewiesen, dass der textinternen behauptete Schreibzeitpunkt nicht mit der tatsächlichen Redaktion übereinstimmen muss, sondern diese auch später stattgefunden haben kann (PAOLI 2000, S. 42).

48 „Io son de dieci il primo, e vecchio fatto / di quarantaquattro anni“ (*Sat.* I, V. 216f.).

49 „Me quater undenos sciat inplevisse Decembris, conlegam Lepidum quo duxit Lollius anno“ (HORAZ 2003, *Ep.* I, 20, V. 27f.).

50 Freilich lässt sich nicht ausschließen, dass sie zum tatsächlichen Zeitpunkt des Schreibens, der ja nicht mit der fingierten Schreibsituation übereinstimmen muss, nicht doch zutrifft. Eine wirkliche Relevanz für die Konsequenzen dieser Passage hat das aber letztlich nicht, da die Referentialität höchstens im Akt des Schreibens und der unmittelbaren Rezeption besteht, darüber hinausgehend aber nicht überprüfbar ist.

in der letzten Satire, also an dem Ort, der dem entspricht, an dem Horaz seine Altersangabe macht, nennt auch der Sprecher der Ariost'schen Satiren wieder sein Alter, diesmal vollendete 49 Jahre (*Sat.* VII, V. 167). Dadurch wird der Zeitraum hervorgehoben, der zwischen dem Schreiben der ersten und der letzten Satire verstrichen ist. Die zeitliche Dimension des Schreibens, die ja Teil des Faktischen ist, wird damit thematisiert. Allerdings muss die Faktualität dieser Angaben aufgrund der letztlich uneindeutigen Referentialität hier auch als eine inszenierte betrachtet werden. Die Altersangaben heben mehr den Akt des Verweisens selbst hervor, als dass sie auf einen konkreten Bezugspunkt im Faktischen abzielen, und dienen darüber hinaus der Herstellung intertextueller Bezüge und Bedeutungen.

An einem etwas anders gelagerten Beispiel aus der sechsten Satire lässt sich zeigen, dass auch dort die Bedeutung der Zeitangaben keineswegs im Faktischen aufgeht, sondern vor allem eine symbolische Funktion hat. Ariost gibt in einer autobiographisch gehaltenen Passage an, dem Kardinal Ippolito von Este die ganze Regierungszeit des Papstes Julius I. und sieben Jahre unter Leo X. gedient zu haben:

Alla morte del padre e de li dui
si cari amici aggiunge che dal giogo
del Cardinal da Este oppresso fui;
che da la creazione insino al rogo
di Iulio, e poi sette anni anco di Leo,
non mi lasci fermar molto in un luogo,
e di poeta cavallar mi feo. (*Sat.* VI, V. 232–238)

Offensichtlich handelt es sich hier um eine extrem kondensierte Zusammenfassung der in der ersten Satire im Übrigen korrekt bezifferten 15 Jahre im Dienste des Kardinals, die zudem als Joch bezeichnet werden. Die hier gemachte Zeitangabe der sieben Jahre unter Papst Leo X jedoch stimmt mit den Fakten nicht überein: Ariost verließ den Dienst des Kardinals 1517, d.h. im fünften Jahr nach der Wahl Leos.⁵¹ Zunächst wäre jedoch zu klären, warum Ariost diese Zeit als Joch bezeichnet. Die Hauptanklage an den Kardinal scheint zu lauten, dass der Sprecher vom Dichter zum Reiter degradiert wurde. Diese Aussage ist gleichzeitig wahr, ironisch und bitter⁵² und stellt damit eine typische Form des satirischen Wirklichkeitsbezugs dar, da sie das Wissen um die ungeliebten, oft delikaten diplomatischen Missionen, die Ariost für den Kardinal zu erfüllen hatte, voraussetzt. Zum anderen verzerrt sie die Umstände, denn Ariost war keineswegs ein bloßer „cavallar“ und konnte es sich als Ehre anrechnen, solche Missionen ausführen zu dürfen. Mit der despektierlichen Bezeichnung würdigt der Sprecher der Satire die Bedeutung dieser Tätigkeit herab und kritisiert zugleich die Hierarchie der beiden Beschäftigungen am Hof.

Welche Bedeutung gewinnt in diesem Rahmen nun die von der Realität divergierende Zeitangabe? Zum einen gestaltet Ariost sie so, dass sie den Zeitraum sozusagen aufbläht: Die Formulierung „da la creazione insino al rogo [...] e poi

sette anni“ erweckt den Eindruck, als dauere der Zeitraum länger als ein Menschenleben. Was die sieben Jahre unter Leo X. angeht, so ist spekuliert worden, ob Ariost seinen Dienst erst mit dem Tod des Kardinals im Jahr 1520 als wirklich beendet ansah;⁵³ wichtiger als der Bezug zu den Fakten erscheint mir hier aber die symbolische Dimension der Zahl sieben. Sieben Jahre sind in der Bibel bekanntermaßen eine häufige Dauer von Leidens- oder Bewährungszeiten, und so schreibt auch Ariost seinem als Joch bezeichneten Dienst beim Kardinal von Este eine Dauer von sieben Jahren zu, unabhängig von seiner tatsächlichen Dauer. Die symbolische Aufladung der Passage wird zudem noch verstärkt durch die genannten drei Todesfälle (Tod des Vaters, Tod Gregorios di Spoleto und Tod Pandolfos), die in Wirklichkeit gar nicht so eng beieinander lagen, wie es die vorgenommene Zusammenstellung suggeriert. Die Selbstdarstellung als *familiare* des Cardinale Ippolito gerät damit zur Selbstinszenierung. Der Sprecher stilisiert sich zum unglücklich Leidenden und zum vom Unglück Verfolgten, dessen dichterische Tätigkeit nicht die gebührende Wertschätzung erfährt.

Die beiden Beispiele haben gezeigt, dass die Referenzen auf das Faktische, was die zeitlichen Relationen anbetrifft, nur auf den ersten Blick faktual gemeint sind. Zum Teil werden sie auch gemacht, um über die Verweisstruktur Faktualität zu inszenieren und darüber den Satiren gemäß der poetologischen Tradition den Bereich des *verum* zuweisen zu können. Tatsächlich jedoch oszilliert ihre Bezüglichkeit zwischen Faktualität und der Selbststilisierung dienender Intertextualität. Diese zweite Bedeutungsdimension verortet den Sprecher in einem literarischen Raum und ist mindestens ebenso wichtig, weil erst sie die angestrebte Selbstinszenierung, und das heißt auch die Erschreibung einer Autorrolle, ermöglicht.

3. Sozialkritik und Selbstinszenierung des Dichters im satirischen Genre

Am Beispiel der ersten Satire, der nicht zu Unrecht auch eine metapoetische Funktion zugeschrieben worden ist,⁵⁴ sei nun dargelegt, wie der Sprecher sich in Absetzung von dem am Hof seines Signore praktizierten Modells des Dichters als Höfling, das er in satirischer Verzerrung kritisiert, eine von ihm modellierte Dichterrolle erschreibt. Zum Ausgangspunkt dafür kann die oszillierende Bezüglichkeit der räumlichen Deixis dienen, die keinesfalls allein in geographischer Referentialität aufgeht, sondern immer auch soziale Positionierungen mit transportiert. Dreimal sagt der Sprecher der Satire „qui“, und jedes Mal lassen sich ausgehend von den Bezugspunkten im geographischen, gesellschaftlichen und imaginären Raum Erkenntnisse über seine Selbstinszenierung in den drei Teilen der Satire gewinnen.

Zunächst jedoch seien Kontext und Aufbau der Satire kurz skizziert. Den Schreibanlass bildet das Zerwürfnis mit dem Kardinal Ippolito von Este, in dessen Diensten Ariost bis Oktober 1517 stand. Als der Kardinal, gleichzeitig Bischof in

51 Vgl. die Kommentare von Segre und Santoro (ARIOSTO 1987 und 1989).

52 Vgl. PAOLI 2000, S. 50–52.

53 Siehe PAOLI 2000, S. 48.

54 Vgl. BERRA 1995.

Ungarn, sich für längere Zeit mit seinem Hof nach Ungarn begab, wohin Ariost in seiner Funktion als *familiare* ihm hätte folgen müssen, kam es aufgrund von Ariosts Weigerung zum Bruch.⁵⁵ Die Satire enthält drei Teile, von denen der erste (V. 1–87) und der letzte (V. 190–265) die Briefsituation inszenieren und für die lebensweltliche Verankerung des Sprechers sorgen. Dazwischen liegt eine lange Digression (V. 88–189), in der die schließlich als wesentlicher erscheinenden Themen verhandelt werden.

Zu Beginn wendet der Sprecher, der in weiten Teilen mit dem Autor identisch zu sein scheint, sich an seinen Bruder Alessandro und seinen Freund Ludovico Bagno, um Informationen vom Hof zu erhalten.⁵⁶ Schnell jedoch tritt die Rechtfertigung seiner Weigerung und die Darlegung der Gründe dafür in den Vordergrund. Als ersten Grund nennt der Sprecher seine Gesundheit und imaginiert eine Vielzahl von Einwänden seiner Briefpartner, auf die er dann antwortet. In der Digression wird sowohl die zuvor etablierte Argumentationsebene verlassen als auch die Simulation der Briefsituation unterbrochen. Der Sprecher wählt sich nun andere Dialogpartner, die er apostrophiert und die es ihm erlauben, sich als Dichter zu positionieren:⁵⁷ erstens Apollo und die Musen, zweitens Andrea Marone, einen weiteren Dichter am Hofe Ippolitos, und schließlich Ruggiero, den Helden des *Orlando furioso* und – in der enkomiastischen Fiktion – Ahnherrn des Hauses der Este. Hier exponiert er Grundsätzliches zur Stellung des Dichters am Hof des Kardinals (V. 88–159), bevor er im Rekurs auf Horaz das Ideal des freien und selbstgenügsamen Dichters entwirft (V. 160–189).

Der dritte Teil nimmt die Briefsituation wieder auf und nennt einen zweiten Grund für das Verweilen in Ferrara, nämlich die familiären Bindungen. Hier nimmt der Sprecher seine lebensweltliche Verankerung in Ferrara vor und bittet auf dieser Basis seinen Bruder, dem Fürsten einen Vorschlag für das weitere Verbleiben in seinem Dienst zu überbringen, wobei er aber sein Verbleiben in Ferrara und die dichterische Tätigkeit zur Vorbedingung macht (V. 220–246). Mit einer Fabel, die das Verhältnis von Besitz und Freiheit nochmals thematisiert, und einer daraus gezogenen Konklusion, die in unserem Kontext aber ohne größere Bedeutung sind, schließt dann die Satire (V. 247–265).

⁵⁵ Vgl. CATALANO 1930–31, Bd. 1, S. 442–452.

⁵⁶ Ob der Umzug bereits erfolgt ist oder erst kurz bevorsteht, bleibt durch widersprüchliche Aussagen unklar: Der Ausdruck „gli altri partendo“ (*Sat.* I, V. 6) weist darauf hin, dass die Abreise noch nicht erfolgt ist, während die Formulierungen „costà sotto il polo gli avete“ (*Sat.* I, V. 35f.) und „Alessandro, / tu sei col signore ito“ (*Sat.* I, V. 204) darauf hindeuten, dass der Hof bereits in Ungarn angelangt ist.

⁵⁷ Cesare Segre hat in seiner wegweisenden Studie zur Dialogstruktur der Satiren auf die Bedeutung und die Vielzahl der Dialogpartner hingewiesen, allerdings die erste Satire nicht im Einzelnen betrachtet (SEGRE 1976).

3.1 „Gli altri partendo, io qui rimagno“: Konstruktion der satirischen *persona* in Opposition zum Hof

Die Gegenüberstellung von Sprecher und Hofgesellschaft wird vom ersten Vers der Satire an deutlich. Schon bei der Nennung seines Anliegens stellt der Sprecher die Personalpronomina durch ihre Randposition im Vers in deutliche Opposition zueinander, wobei er das „io“ selbstbewusst dem „voi“ voranstellt: „Io desidero intendere da voi“ (*Sat.* I, V. 1). Der Gegensatz zwischen dem Ich und den anderen wird am deutlichsten in Vers 6 formuliert: „gli altri partendo, io qui rimagno“. Damit setzt der Sprecher den Ort seines Schreibens, das „qui“, als Referenz, von dem die dadurch als zentrifugal gesetzte Bewegung der anderen, die „costà sotto il polo“ (*Sat.* I, V. 35) endet, ihren Ausgang nimmt.

Der räumlichen Unterscheidung korrespondiert auch eine moralische: Der Sprecher inszeniert sich als einzig Aufrichtiger in einer verlogenen und korrumpierten Hofgesellschaft, als deren Teil er sich aber offenbar noch betrachtet, wenn er die Schmeichelei als „l'arte che più *tra noi* si studia e cole“ (*Sat.* I, V. 8, Hervorh. SG) bezeichnet.⁵⁸ Über das Adjektiv „pazzo“ schreibt er sich dann eine gesellschaftliche Marginalität zu, die auf dem Nichtbefolgen der Regeln des Hoflebens, und das bedeutet in erster Linie die Distanzierung von der allgemeinen „adulazione“, beruht. Damit stellt er sich in diesem ersten Teil der Satire als moralisch integer und als wahr sprechend, aber auch als gesellschaftlich marginalisiert dar. Die Gründe, die er für seine Weigerung, mit nach Ungarn zu gehen, anführt, wirken hingegen eher fadenscheinig, wenn in alltäglich banaler Weise die vermutlichen Lebensumstände am Hof in Ungarn und deren Schädlichkeit für die Gesundheit ausgemalt werden. Auch in dieser fiktiven Situation – die Passage ist komplett im Futur und Konditional gehalten – inszeniert sich der Sprecher wieder als marginal, wenn er sich vorstellt, er müsse sich aufgrund seiner gesundheitlichen Probleme der Gemeinschaft entziehen und auf seinem Zimmer bleiben: „Dunque voi altri insieme, io dal matino / alla sera starei solo alla cella [...]?“ (*Sat.* I, V. 61f.).

Offensichtlich wird dabei jedoch auch, dass die Marginalität unterschiedlich konstruiert ist. Während der Sprecher die gesellschaftliche Marginalität sich selbst zuschreibt und beinahe Genuss an seinem Leiden und seiner Außenseiterposition zu finden scheint, weist er die räumliche Marginalität dem Hof in Ungarn zu und beansprucht für sich eine zentrale Stellung, indem er seinen – allerdings geographisch nicht ausdrücklich lokalisierten und nur über extratextuelle Faktoren

⁵⁸ „Pazzo chi al suo signor contradir vole“ (*Sat.* I, V. 10). In den ersten drei Satiren ist die „pazzia“ immer wieder als Thema präsent, wobei als „pazzo“ derjenige gilt, der von den gesellschaftlich üblichen Verhaltensweisen abweicht. In den letzten Versen der letzten Satire nennt der Sprecher die „ragion pazza“, hinter der man seine Geliebte Alessandra Benucci vermuten muss, die ihn dazu bringe, lieber auf Ehren und Ämter zu verzichten und in Ferrara zu bleiben (*Sat.* VII, V. 180). Zur Verwendung der „ragion pazza“ als Schluss der Satiren vgl. GUAGNINI 2002 und BERRA 2000, S. 175f., die auch auf die Selbstanklage wegen „pazzia“ bei Horaz eingeht und diese als „codice dell'integrità individuale“ liest.

lokalisierbaren – Standort zum Bezugspunkt des Schreibens nimmt.⁵⁹ Dies wird vor allem im dritten Teil noch zu sehen sein. Zuvor jedoch erfährt die realistisch-komische Ausgestaltung der fiktiven Situation in Ungarn einen jähen Bruch durch einen Ausruf des Sprechers im Präsens, der den Abbruch des fiktiven Dialogs mit den Adressaten des Briefs nach sich zieht:

Io, per la mala servitude mia,
non ho dal Cardinal ancora tanto
ch'io possa fare in corte l'osteria. (*Sat. I, V. 85–87*)

3.2 „Che debbio far io qui?“ – Suche des Dichters nach seinem Platz am Hof

In der langen Digression, die auf diesen Ausruf folgt, stellt der Sprecher sich nicht mehr nur als Teil der Hofgesellschaft dar, sondern bezieht auch seine Stellung als Dichter mit ein. Im Vordergrund steht nun nicht mehr das körperliche Wohlbefinden in einer fiktiven Situation, sondern seine wirkliche Rolle am Hof, bezeichnet als „mala servitude“, wobei bittere Töne gegenüber der humoristisch gehaltenen Schilderung des ersten Teils die Oberhand gewinnen.

Zu Beginn der Digression erfolgt ein Wechsel des Dialogpartners: Der Sprecher wendet sich in einer Parodie des klassischen Musenanrufs an Apollo und die Musen:

Apollo, tua mercé, tua mercé, santo
collegio de le Muse, io non possiedo
tanto per voi, ch'io possa farmi un manto. (*Sat. I, V. 88–90*)

Allerdings verhält dieser Anruf weitgehend ungehört und bringt dem Sprecher nur den Einwand ein, er sei nicht ohne Belohnung geblieben.⁶⁰ Um die Gaben des Fürsten an sich geht es diesem aber gar nicht, sondern ihn interessiert in erster Linie der Wert der Dichtung innerhalb der ökonomischen Strukturen am Hof. Dieses Thema behandelt er in der Auseinandersetzung mit den referierten Aussagen seines Signore, der Textentsprechung des Cardinale Ippolito, der, obwohl er im Prinzip den Gegenstand der Satire darstellt, zum eigentlichen Adressaten dieser Passage wird:

Non vuol che laude sua da me composta
per opra degna di mercé si pona;
di mercé degno è l'ir correndo in posta. (*Sat. I, 97–99*)

Die realen Bezugspunkte der Satire lassen sich hier leicht erkennen. Die „laude sua da me composta“ meint die 1516 gedruckte erste Fassung des *Orlando furioso*, in der die Enkomastik bekanntlich einen deutlich größeren Raum einnimmt als in den späteren Fassungen.⁶¹ Und das „ir correndo in posta“ bezeichnet

59 Zur Organisation des Schreibens um die *persona* vgl. v.a. GRIMM 1969.

60 „Oh! il signor t'ha dato... – io ve'l conciedo, [...] / ma che m'abbia per voi dato non credo“ (*Sat. I, V. 91–93*).

61 Vgl. dazu BRUSCAGLI 1983, S. 23f.

wieder die diversen diplomatischen, manchmal heiklen und gefährlichen Missionen sowie die Beschaffung und den Transport erlesener Weine, die Ariost für den Kardinal durchzuführen hatte.⁶² Der Sprecher hadert nun damit, dass nur Letztere am Hof als „opra degna di mercé“ gelten, während die Dichtung für den Signore eine Beschäftigung für Mußestunden sei,⁶³ und er gibt dessen angeblich bis ins Burleske gehenden, möglicherweise aber auch vom Sprecher überzeichneten Aussagen über die Wertlosigkeit der Dichtung wieder: „Egli l'ha detto: [...] i versi miei posso a mia posta / mandare al Culiseo per lo sugello“ (*Sat. I, V. 94f.*).

In der Apostrophe an den Dichterkollegen Andrea Marone, der vergeblich darum gebeten hatte, mit nach Ungarn kommen zu dürfen, zieht der Sprecher die Konsequenz daraus und rät ihm, die Dichtung besser aufzugeben.⁶⁴ Hier beschreibt er zugleich den Konflikt, der sich dem Höfling stellt: Die Gunst und Geschenke des Fürsten sind mit der Aufgabe der persönlichen Freiheit zu erkaufen.⁶⁵ Davon ausgehend entwickelt er dann im zweiten Teil der Digression ein Ideal, das sich eng an Horaz anlehnt und das Genügsamkeit und Ruhe zu einer Form der persönlichen Freiheit kombiniert, die als *autarkeia* bezeichnet werden kann⁶⁶ und auf dem Verzicht auf materielle Güter beruht: „Più tosto che arricchir, voglio quiète“ (*Sat. I, V. 160*). Diese Ruhe soll den Studien zugute kommen, die gegen die Laster am Hof, vor allem Neid und Habgier, immun machen.⁶⁷ Materiell gründet sich die *autarkeia* auf die „ben paterni“, und örtlich situiert sie sich in der „casa mia“, also in räumlicher Distanz zum Hof.⁶⁸

Im Übergang zwischen der satirischen Kritik am Hof des Ippolito im ersten Teil der Digression und dem Entwurf des horazischen Ideals im zweiten Teil steht eine Apostrophe, mit der der Sprecher quasi die Argumente der vorangegangenen Passage resümiert und die Problematik seiner Stellung am Hof hervorhebt:

Ruggier, se alla progenie tua mi fai
sí poco grato, e nulla mi prevaglio
che li alti gesti e tuo valor cantai,
che debbio far io qui, poi ch'io non vaglio
smembrar su la forcina in aria starne,
né so a sparvier, né a can metter guinzaglio? (*Sat. I, V. 139–144*)

62 Vgl. hierzu CATALANO 1930–31, Bd. 1, S. 307–387 und 440.

63 „S'io l'ho con laude ne' miei versi messo, / dice ch'io l'ho fatto a piacere e in ocio“ (*Sat. I, V. 106f.*). Zu Ariosts Versuchen, tatsächlich Gewinn aus seiner Dichtung zu ziehen, vgl. GUIDI 1990.

64 „Fa a mio senno, Maron: tuoi versi getta / con la lira in un cesso, e una arte impara / se beneficii vuoi, che sia più accetta“ (*Sat. I, V. 115–117*). Zu Marone vgl. Segre in seinem Kommentar (ARIOSTO 1987, Fn. 40).

65 So beschrieben schon bei HORAZ 2003, *Ep. I, 10, V. 39–41*. Vgl. auch MARSH 1975, S. 318.

66 Vgl. FLORIANI 1988, S. 33.

67 „[Lo studio] Fa che la povertà meno m'incresca, / e fa che la ricchezza sí non ami / che di mia libertà per suo amor esca; / quel ch'io non spero aver, fa ch'io non brami, / che né sdegno né invidia me consumi“ (*Sat. I, V. 169–173*).

68 „Anco fa che al ciel levo ambe la mani, / ch'abito in casa mia commodamente, [...] / e che nei ben paterni il rimanente / del viver mio, senza imparar nova arte, / posso, e senza rossor, far, di mia gente“ (*Sat. I, V. 184–189*).

Hier übernimmt Ariost mit der Anrede an Ruggiero die enkomiastische Fiktion in die traditionell eher als nicht-fiktional codierte Gattung der Satire. Er macht damit auf seinen Wert als Dichter aufmerksam, gleichzeitig wird jedoch auch deutlich, dass die Fiktion innerhalb der ökonomisch geprägten Strukturen am Hof so wenig Gewicht zu haben scheint wie Apollo und die Musen. Umgekehrt betont der Sprecher hier, wie auch schon zuvor, seine mangelnde Eignung für das höfische Leben, hebt also die Inkompatibilität von Dichter und Hofleben hervor.

Was jedoch ist der Bezugspunkt des „qui“? Weder bezieht es sich auf den aktuellen Aufenthaltsort des Schreibers, wie das „qui“ am Anfang, das einen Bezug zur Faktizität herstellen sollte („partendo gli altri, io qui rimagno“, *Sat.* I, V. 6); noch kann es sich auf den Hof in Ungarn beziehen, der aus der Perspektive des Sprechers „costà sotto il polo“ (*Sat.* I, V. 35) liegt. Es bleibt also lediglich die Möglichkeit, dass der Hof des Kardinals als gesellschaftlicher Raum, unabhängig von seiner geographischen Situation, gemeint ist. In diesem Raum, und das entspricht vermutlich der Realität am Hof des Ippolito, gelten Rebhuhnschießen und Jagd mehr als die Dichtung. Die rhetorische Frage markiert also die Tatsache, dass unter den genannten Bedingungen der Dichter am Hof fehl am Platz ist, bzw. dass die Rolle, die ihm zugewiesen wird, in keiner Weise der entspricht, die der Sprecher für sich im Sinn hat.

3.3 „Io, stando qui, farò con chiara tromba il suo nome sonar“: Ideal des unabhängigen Dichters fern vom Hof

Mit der Formulierung seines horazischen Unabhängigkeitsideals, das im Kontrast steht sowohl zu der zuvor imaginierten Situation am Hof in Ungarn als auch zu der bisher real erlebten, endet die lange Digression. Im Weiteren nimmt der Sprecher seine Brieffiktion wieder auf, scheint aber die Lust am Aufzählen der angeblich wahren Gründe für sein Verweilen in Ferrara verloren zu haben, denn unter dem Vorwand, das Papier reiche nicht, nennt er nur noch einen. In der Tat sind die wirklichen Gründe ja auch in der Digression deutlich geworden, und der nun genannte Grund, die Verantwortung gegenüber der Familie, dient nur noch dazu, den Sprecher sozial zu verankern. Jetzt allerdings erfolgt die Selbstsytuierung nicht mehr wie am Anfang in Bezug auf die Hofgesellschaft, sondern außerhalb, im Kreise seiner Familie. Damit distanziert der Sprecher sich endgültig vom Hof, dem er sich am Anfang mit dem „tra noi“ noch zugehörig gezeigt hatte. Von dieser Position aus kann er dem Signore jedoch einen Vorschlag machen, der sich mit seiner *autarkeia* vereinbaren lässt und den er über seinen Bruder vehikuliert:

Il qual [sc.: il signor nostro, SG] se vuol di calamo et inchiostro
di me servirsi, e non mi tòr da bomba,
digli: – Signore, il mio fratello è vostro. –
Io, stando qui, farò con chiara tromba
il suo nome sonar forse tanto alto
che tanto mai non si levò colomba. (*Sat.* I, V. 226–231)

Dass der enkomiastische Charakter der Dichtung weiterhin zumindest vordergründig nicht in Frage gestellt wird, muss nicht verwundern, denn nur in dieser Funktion kann sie am Hof als „opra degna di mercé“ gelten, kann sie ihre Nützlichkeit behaupten und kann der Dichter in Verhandlungen mit dem Fürsten treten.⁶⁹ Wichtig ist jedoch, dass dieser Vorschlag nun von einer neuen Position aus gemacht wird. Jetzt ist der Dichter derjenige, der die Bedingungen stellt, was ihm dadurch möglich wird, dass er sich von den ökonomischen Strukturen am Hof unabhängig macht: „ditegli che più tosto ch'esser servo / torrò la povertade in pazienza“ (*Sat.* I, V. 245–246). Seine Bereitschaft, dem Fürsten zu dienen, besteht nur unter der Voraussetzung, dass er das mit Feder und Tinte, also als Dichter tun darf, und ist an die Bedingung geknüpft, dass er in seiner zentralen Position im Herzogtum Ferrara verbleibt: „non mi tòr da bomba“.⁷⁰ Dem „qui“ in dem „stando qui“ kommt also zunächst wieder geographisch-referentielle Bedeutung zu. Allerdings geht der Sinn der örtlichen Selbstsytuierung darin nicht auf. Denn tatsächlich ist hier weniger der reale Schreibort der Satire von Belang, auch wenn sich dieser – im ausdrücklichen Gegensatz zum Hof des Ippolito – im Zentrum des Herzogtums Ferrara befindet und somit optimal für die Produktion enkomiastischer Dichtung für das Haus Este geeignet ist. Vielmehr bezeichnet das „qui“ eine imaginäre Position, nämlich das vom Sprecher entworfene Ideal des freien Dichters, das allerdings keine Entsprechung in der Wirklichkeit findet, sondern auf einer kunstvollen Selbstinszenierung des Autors in Anlehnung an neuere Konzepte von Autorschaft beruht, wie ich gleich zeigen werde.

Der andere Status des „qui“ und die Selbstinszenierung des Dichters lassen sich auch an den stilistischen Unterschieden zwischen den behandelten Passagen erkennen. Resümiert man die drei Stationen der Satire – fiktive Marginalität am Hof in Ungarn, das generelle Fehl-am-Platz-Sein des Dichters am Hof des Kardinals und das Ideal der *autarkeia*, bei dem der Dichter im Zentrum, nämlich in Ferrara, aber in der „casa mia“ steht – so fällt auf, dass die Darstellung der fiktiven Situation in Ungarn realistisch-komisch gehalten ist, die Schilderung der faktischen Position am Hof einen bitteren Beigeschmack enthält und in den Formulierungen bezüglich der Wertschätzung des Signore für die Dichtung bis ins Burleske geht. Beides ist „tono medio“ und damit der Satire angemessen. Nur für das Ideal am Schluss bedient Ariost sich eines höheren Stils. Denn hier imitiert er ein Petrarca-Sonett, in dem Alexander der Große am Grabe Achills vorgestellt

69 Im *Orlando furioso* lässt sich bekanntlich eine sehr viel komplexere Behandlung der Enkomiastik ausmachen, besonders in der so genannten Mondepisode, wo die enkomiastische Funktion der Dichtung mit dem Topos von der Lügenhaftigkeit der Dichter enggeführt wird. Aus den zahlreichen Studien dazu sei nur hingewiesen auf SANTORO 1983, der den Aspekt der „utilità“ der Dichtung sehr stark berücksichtigt, auf HEMPFER 1995 und seinen Aufsatz in diesem Band, der die Fragestellung an das epistemologische Verhältnis von Fiktion und Wahrheit bindet, und auf RIVOLETTI 2007, der die Herkunft der einzelnen Topoi, ihre spielerische Wiederaufnahme und die strukturell neue Wendung bei Ariost detailliert verfolgt.

70 „Bomba“ bezeichnet einen zentralen Punkt in einem Kinderspiel, der zu erreichen ist, so Segre (ARIOSTO 1987, Fn. 87). Mit der Nennung von Ortsnamen im Herzogtum steckt Ariost die Grenzen des Zumutbaren ab: „a Filo, a Cento, in Ariano, a Calto arriverai“ (*Sat.* I, V. 232f.).

wird, neidisch seufzend ob des großartigen Dichters, der dessen Taten besungen hat: „O fortunato, che sí chiara tromba / trovasti, et chi di te sí alto scrisse“.⁷¹ Wenn sich der Sprecher hier in die Nachfolge Homers und Petrarcas stellt, so drängt sich der Verdacht auf, dass es ihm gar nicht in erster Linie darum geht, den Namen seines Herrn erklingen zu lassen, sondern dass er auf seinen eigenen Ruhm bedacht ist. Schließlich ist die Stelle in einem nicht zu übersehenden Gestus der Überbietung geschrieben: „farò [...] il suo nome sonar forse tanto alto / che tanto mai non si levò colomba“ (*Sat.* I, V. 229–231). Woran es dem Sprecher fehlt, ist offensichtlich der passende Fürst. Die Inszenierung am Schluss zeigt daher auch; Der Dichter fühlt sich zu Großem berufen, nur der Signore ist seiner Rolle nicht gewachsen.⁷² Hinter der Formulierung, die die enkomiastische Funktion hochhält, verbirgt sich also eine Position, die zumindest Ansätze zu deren Überschreitung enthält. Denn Ariost beansprucht neben der *imitatio veterum* auch die *imitatio* bzw. sogar *aemulatio Petrarcae* für sich und greift damit auf neuere Konzepte von Autorschaft zurück. Mit Petrarca tritt nicht nur die Enkomiastik in den Hintergrund, sondern es wird derjenige zum Vorbild genommen, der im 16. Jahrhundert, vor allem nach dem Erscheinen von Bembos *Prose della volgar lingua* 1525, zu einer „programmatische[n] Leitfigur einer neuen literarischen Kultur“ wird.⁷³

Es ist viel darüber spekuliert worden, ob Ariost ernsthaft darauf zielte, dem Kardinal diesen Vorschlag zu unterbreiten. Da die Satiren jedoch erst posthum veröffentlicht wurden und es keinerlei Zeugnisse über möglicherweise zirkulierende Handschriften gibt, muss die Frage nach der angestrebten lebensweltlichen Wirkung wohl unbeantwortet bleiben.⁷⁴ Es sollte jedoch deutlich geworden sein, dass die eher als nicht-fiktional codierte Gattung der Satire es Ariost erlaubt, ein Dichterideal zu entwerfen, das von den realen Lebensbedingungen ausgeht und ihnen auch in der Formulierung des Ideals noch Rechnung trägt. Gleichzeitig jedoch ist die Gattung elastisch genug, um den engen Bereich des Faktischen zu überschreiten und Platz für eine Selbstinszenierung zu machen, die das angestrebte Ideal bereits im Modus der Fiktion ins Leben ruft.

71 PETRARCA 1985, *RVF* 187, V. 3f. Die Reime in den Quartetten lauten „tomba“ – „tromba“ – „colomba“ – „rimbomba“.

72 Auf das Missverhältnis im Vergleich Horaz–Maecenas zu Ariost–Ippolito ist verschiedentlich hingewiesen worden, vgl. etwa neuerdings CABRINI 2000, die dabei die Petrarca-Imitation zwar erwähnt, ihr jedoch keinen tieferen Sinn zuschreibt.

73 HUSS/NEUMANN/REGN 2004, S. 9. Die Petrarca-Imitation wurde bekanntlich zur Garantie für ein Dichten auf höchstem sprachlichen Niveau, das zudem den gelehrten Renaissance-Humanismus aufrief, also für „ein Dichten, dem so in jeder Hinsicht der Status des kulturell Aktuellen eignete“ (NEUMANN 2004, S. 100).

74 Es spricht jedoch einiges dafür, dass die hier postulierte Freiheit des Dichters eine Position ist, die Ariost in der Realität gar nicht erstrebte; zumindest blieb er, das scheint unstrittig, dem Haus Este verpflichtet, als er das aufgrund seiner ökonomischen Lage gar nicht mehr nötig gehabt hätte. Vgl. CATALANO 1930–31, Bd. 1, S. 556–582, BAILLET 1982, GUIDI 1990.

Literaturverzeichnis

Primärtexte

- ARIOSTO 1965:
Ariosto, L., *Lettere*, hg. v. A. Stella, Mailand 1965.
- ARIOSTO 1987:
Ariosto, L., *Satire*, hg. v. C. Segre, Turin 1987.
- ARIOSTO 1989:
Ariosto, L., *Opere. Volume terzo: Carmina, Rime, Satire, Erbolato, Lettere*, hg. v. M. Santoro, Turin 1989.
- HORAZ 1999:
Horatius Flaccus, Qu., *Satiren. Sermones. Lateinisch-deutsch*, übers. v. W. Schöne u. H. Färber, neu hg. v. G. Fink, Düsseldorf/Zürich 1999.
- HORAZ 2003:
Horatius Flaccus, Qu., *Epistulae. Briefe. De arte poetica. Von der Dichtkunst*, übers. v. G. Herrmann, hg. v. G. Fink, Düsseldorf/Zürich 2003.
- PETRARCA 1985:
Petrarca, F., *Canzoniere*, hg. v. A. Chiari, Mailand 1985.

Sekundärliteratur

- ALBONICO 2000:
Albonico, S., „Osservazioni sulla struttura delle Satire“, in: *Fra satire e rime ariostesche*, hg. v. C. Berra, Mailand 2000, S. 65–82.
- BAILLET 1980:
Baillet, R., „Le rôle du poète“, in: ders., *Le monde poétique de l'Arioste*, Lyon 1977, S. 113–140.
- BAILLET 1982:
Baillet, R., „L'Arioste et les princes d'Este: Poésie et politique“, in: ders., *Le pouvoir et la plume: Incitation, contrôle et répression dans l'Italie du XVIe siècle*, Paris 1982, S. 85–95.
- BERRA 1995:
Berra, C., „La prima satira ariostesca: dal Furioso al sermo cotidianus“, *Acme* 48/3 (1995), S. 159–166.
- BERRA (Hg.) 2000:
Fra satire e rime ariostesche, hg. v. C. Berra, Mailand 2000.
- BERRA 2000:
Berra, C., „La ‚sciocca speme‘ e la ‚ragion pazza‘: la conclusione delle Satire“, in: *Fra satire e rime ariostesche*, hg. v. dems., Mailand 2000, S. 165–181.
- BINNI 1961:
Binni, W., „Il tono medio delle Satire“, in: ders., *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto*, Florenz² 1961, S. 51–70.
- BINNI 1978:
Binni, W., „Le ‚lettere‘ e le ‚satire‘ dell'Ariosto nello sviluppo e nella crisi del Rinascimento“, in: ders., *Due studi critici: Ariosto e Foscolo*, Rom 1978, S. 11–59.
- BRUMMACK 1971:
Brummack, J., „Zu Begriff und Theorie der Satire“, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 45 (1971), S. 275–377.
- BRUSCAGLI 1983:
Bruscagli, R., „Stagioni della civiltà estense“, in: ders., *Stagioni della civiltà estense*, Pisa 1983, S. 15–32.

- CABRINI 2000:
Cabrini, A. M., „Opra degna di mercé: la prima satira ariostesca“, in: *Fra satire e rime ariostesche*, hg. v. C. Berra, Mailand 2000, S. 121–133.
- CARETTI 1976:
Caretto, L., „Autoritratto ariostesco“, in: ders., *Antichi e moderni. Studi di letteratura italiana*, Turin 1976, S. 109–119.
- CATALANO 1930–31:
Catalano, M., *Vita di Ludovico Ariosto. Ricostruita su nuovi documenti*, 2 Bde., Genf 1930–31.
- FATINI 1933:
Fatini, G., „Umanità e poesia dell'Ariosto nelle Satire“, *Archivum Romanicum* 17 (1933), S. 497–564.
- FLORIANI 1988:
Floriani, P., *Il modello ariostesco. La satira classicistica nel Cinquecento*, Rom 1988.
- FREUDENBURG 1993:
Freudenburg, K., *The Walking Muse: Horace on the Theory of Satire*, Princeton 1993.
- FREUDENBURG (Hg.) 2005:
The Cambridge Companion to Roman Satire, hg. v. K. Freudenburg, Cambridge 2005.
- FREUDENBURG 2005a:
Freudenburg, K., „Introduction“, in: *The Cambridge Companion to Roman Satire*, hg. v. dems., Cambridge 2005, S. 1–30.
- GALBIATI 1987:
Galbiati, G. M. St., „Per una teoria della satira fra Quattro e Cinquecento“, *Italianistica* 16/1 (1987), S. 9–37.
- GOWERS 2005:
Gowers, E., „The restless companion: Horace, Satires 1 and 2“, in: *The Cambridge Companion to Roman Satire*, hg. v. K. Freudenburg, Cambridge 2005, S. 48–61.
- GRIMM 1969:
Grimm, J., *Die Einheit der Ariost'schen Satire*, Frankfurt a.M. 1969.
- GUAGNINI 2002:
Guagnini, E., „La ‚ragion pazza‘. Etica, poetica, strategia narrativa nelle satire conclusive dell'Ariosto“, in: *Poetologische Umbrüche. Romanistische Studien zu Ehren von Ulrich Schulz-Buschhaus*, hg. v. W. Helmich, München 2002, S. 46–54.
- GUIDI 1990:
Guidi, J., „Le statut ambigu de l'écrivain de cour: les Satires de l'Arioste“, in: *Écrire à la fin du moyen-âge. Le pouvoir et l'écriture en Espagne et en Italie (1450–1530)*, hg. v. J. Battesti-Pelegriin u. G. Ulysse, Aix/Marseille 1990, S. 79–91.
- HEMPFER 1972:
Hempfer, K. W., *Tendenz und Ästhetik. Studien zur französischen Verssatire des 18. Jahrhunderts*, München 1972.
- HEMPFER 1995:
Hempfer, K. W., „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*, hg. v. H. Boockmann u.a., Göttingen 1995, S. 47–85.
- HUSS/NEUMANN/REGN 2004:
Huss, B./Neumann, F./Regn, G., „Einleitung“, in: *Lezioni sul Petrarca. Die Rerum vulgarium fragmenta in Akademievorträgen des 16. Jahrhunderts*, hg. v. dems., Münster 2004, S. 9–17.
- KÄMMERER/LINDEMANN 2004:
Kämmerer, H./Lindemann, U., *Satire: Text & Tendenz*, Berlin 2004.
- KEANE 2007:
Keane, C., „Defining the Art of Blame: Classical Satire“, in: *A Companion to Satire: ancient to modern*, hg. v. R. Quintero, Malden, Mass. u.a. 2007, S. 31–51.
- KNOCHE 1971:
Knoche, U., *Die römische Satire*, Göttingen³ 1971.
- MAHLER 1992:
Mahler, A., *Moderne Satireforschung und elisabethanische Verssatire. Texttheorie, Epistemologie, Gattungspoetik*, München 1992.
- MARSH 1975:
Marsh, D., „Horatian Influence and Imitation in Ariosto's Satires“, in: *Comparative Literature* 27/4 (1975), S. 307–326.
- NEUMANN 2004:
Neumann, F., „Autorität, Klassizität, Kanon. Petrarca und die Konstitution literarischer Autorität“, in: *Questo leggiadrisimo Poeta! Autoritätskonstitution im rinasimentalen Lyrik-Kommentar*, hg. v. G. Regn, Münster 2004, S. 79–109.
- PAOLI 2000:
Paoli, M., „Quale fu la prima satira che compose: storia vs. letteratura nelle satire ariostesche“, in: *Fra satire e rime ariostesche*, hg. v. C. Berra, Mailand 2000, S. 35–63.
- PETROCCHI 1972:
Petrocchi, G., „Orazio e Ariosto“, in: ders., *I fantasmi di Tancredi*, Rom 1972, S. 261–275.
- PETTINELLI 1998:
Pettinelli, R. A., „Ariosto, Ludovico“, in: *Orazio: enciclopedia Oraziana*, hg. v. Istituto della Enciclopedia Italiana, Bd. 3: *La fortuna, l'esegesi, l'attualità*, Rom 1998, S. 95–100.
- REGN 2004:
Regn, G., „Autorität, Pluralisierung, Performanz – die Kanonisierung des Petrarca volgare“, in: *Questo leggiadrisimo Poeta! Autoritätskonstitution im rinasimentalen Lyrik-Kommentar*, hg. v. dems., Münster 2004, S. 8–23.
- RIVOLETTI 2007:
Rivoletti, C., „Wahrheit, Dichtung und politische Macht: Vergil, Dante und die Lügen der epischen Tradition im Orlando furioso“, in: *Abgrenzung und Synthese. Lateinische Dichtung und volkssprachliche Traditionen in Renaissance und Barock*, hg. v. M. Föcking und G. M. Müller, Heidelberg 2007, S. 233–258.
- SANTORO 1983:
Santoro, M., „La sequenza lunare nel Furioso: una società allo specchio“, in: ders., *L'anello di Angelica. Nuovi saggi ariosteschi*, Neapel 1983, S. 105–132.
- SARKISSIAN 1985:
Sarkissian, J., „Allusions to Classical Satire in Ariosto's First and Third Satire“, in: *The Early Renaissance*, hg. v. Anthony Pellegrini, Bd. 9, Binghamton, NY 1985, S. 107–120.
- SCHLEGEL 2005:
Schlegel, C. M., *Satire and the Threat of Speech. Horace's Satires Book 1*, Madison, Wisconsin 2005.
- SCHUNCK 1970:
Schunck, P., „Die Stellung Ariosts in der Tradition der klassischen Satire“, *Zeitschrift für Romanische Philologie* 86 (1970), S. 49–82.
- SCHWIND 1988:
Schwind, K., *Satire in funktionalen Kontexten. Theoretische Überlegungen zu einer semiotisch orientierten Textanalyse*, Tübingen 1988.
- SEGRE 1966:
Segre, C., *Esperienze ariostesche*, Pisa 1966.
- SEGRE 1976:
Segre, C., „Struttura dialogica delle Satire ariostesche“, in: *Ariosto 1974 in America*, hg. v. A. Scaglione, Ravenna 1976, S. 41–54.
- SIMPSON 2003:
Simpson, P., *On the Discourse of Satire. Towards a Stylistic Model of Satirical Humour*, Amsterdam/Philadelphia 2003.

WIGGINS 1976:

Wiggins, P. D., „A Defense of the Satires“, in: *Ariosto 1974 in America*, hg. v. A. Scaglione, Ravenna 1976, S. 55–68.

WIGGINS 1977:

Wiggins, P. D., „Introduction“, in: ders., *The Satires of Ludovico Ariosto: A Renaissance Autobiography*, Athens, Ohio 1977, S. IX–XLV.