



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Schönfeld, Paul: Die gelehrte Dichtung Italiens im Zeitalter der
Hochrenaissance.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

1878 einen Krieg zwischen England und Rußland erwartet habe, so ist damit officiell eingestanden, daß letzteres daran gedacht hat, den Kampf um den Bosporus und die Dardanellen auch in Indien zu führen, so daß Beaconsfield klug handelte, als er die Hand auf Afghanistan legte. Das Eingeständniß Lobanoffs hat aber nicht bloß ein historisches Interesse, es zeigt nicht bloß, daß die Politik des frühern englischen Cabinets auf richtigem Wege wandelte, sondern es bestätigt auch die Besorgniß, mit welcher zahlreiche englische Politiker und keineswegs nur die Opposition der bevorstehenden Preisgebung Kandahars entgegensehen. Herrn Gladstone freilich flößt diese keine Furcht ein. Er grübelt nicht lange darüber, ob die Besetzung Mervs durch die Russen einen casus belli bedeuten würde; er giebt sich zufrieden mit dem Versprechen eines hinterher leicht zu desavouirenden Petersburger Diplomaten, daß man für jetzt Merv nicht zu besetzen gedenke, er verhandelt nicht eingehend mit Lobanoff über die Abgrenzung der Interessensphären der beiden Mächte in Mittelasien, sondern giebt die mit großen Opfern in Afghanistan erworbne Stellung Englands einfach auf und untergräbt obendrein im Interesse Rußlands die türkische Herrschaft in Europa. Kein Wunder daher, wenn die Partei der frühern Regierung sich anschickt, einer solchen Quäkerpolitik mit allen Mitteln im Parlament und in der Presse Widerstand zu leisten.



Die gelehrte Dichtung Italiens im Zeitalter der Hochrenaissance.

Von Paul Schönfeld.



ie vielseitigen, befruchtenden Anregungen, welche das geistige Leben Italiens von der großen humanistischen Bewegung empfing, bilden naturgemäß auch in der Entwicklung der schönen Literatur einen bedeutungsvollen Factor. Der von Petrarca entzündeten Begeisterung für das classische Alterthum, die in dem gleichen Grade zunahm, in welchem das Studium desselben sich erweiterte und vertiefte, sehen wir bald die Versuche folgen, die Antike in eignen Werken zu reproduciren und in Form und Inhalt an die Träger einer Culturepoche anzuknüpfen, als deren

directe Nachkommen und Erben man sich ohne weitere historische Bedenken betrachtete.

Im Bereiche der bildenden Künste hatte die Anlehnung an das Alterthum, weit entfernt sich auf eine slavische Nachahmung desselben zu beschränken, bekanntlich Schöpfungen hervorgerufen, die mit den aus dem Studium der antiken Denkmäler gewonnenen Elementen durchaus selbständige, neue Gedanken in sich vereinigen. Um von der Freiheit zu schweigen, mit der Sculptur und Malerei die Ideen und Formen der Antike zu den ihrigen umschufen, sei nur an jene epochemachende Leistung der Renaissance, an die geniale Schöpfung des modernen Wohnhauses erinnert, für welches die altrömische Architektur außer der Grundidee, der Anordnung der Wohnräume um einen Hof, schlechterdings keinen Anhalt darbot, dessen Stockwerke, Treppenhauseanlagen und Fassaden vielmehr ureigner Erfindung des Quattrocento entsprangen. Ueberall gründliche Versenkung in die mustergiltigen Werke der Vorzeit, aber zugleich ein völlig selbständiges, zielbewusstes Weiterbauen auf dieser Grundlage, wobei die Forderungen der eignen Zeit, die nationalen Eigenthümlichkeiten und die Eigenart des künstlerischen Individuums in gleicher Weise zu ihrem Rechte gelangen.

Wesentlich anders erscheint die Art, wie die Literatur zu dem großen Vermächtniß des Alterthums Stellung nahm. Von vorn herein, als man die lange vergessenen, in der Nacht des Mittelalters begrabenen Geisteserbsätze der Römerwelt — denn nur um diese handelte sich ja zunächst — zum Gegenstande liebevollen Studiums zu machen begann, ist das Streben der productiven Talente aufs bestimmteste darauf gerichtet, sich selbst den Ideen und Ausdrucksformen der alten Classiker möglichst zu assimiliren, mit dem eignen Denken und Empfinden soviel wie möglich in ihnen aufzugehen. Daher der mehr und mehr zur Manie sich steigende Ehrgeiz, es einem Cicero in dessen eigner Sprache an Eleganz der Darstellung gleichzuthun, daher die Geringschätzung, mit der Petrarca, von einem lateinischen Epos spätem Nachruhm exträumend, auf seine Dichtungen in vaterländischem Idiom als auf nichtige Jugendtändeleien, ein Angelo Poliziano auf seinen „Orpheus“ als auf ein der Vergessenheit würdiges Nachwerk hinblickte, daher die Umständlichkeit, mit welcher noch Lorenzo de Medici sich gedrungen fühlte, seine poetischen Versuche in der Muttersprache zu entschuldigen.

Hatte schon Dante geschwankt, ob er sein berühmtes, freilich infolge des schweren, von scholastischer Gelehrsamkeit durchdrungenen Inhalts nie in seinem ganzen Umfange vollsthümlich gewordenes Gedicht nicht lieber in lateinischen Hexametern abfassen sollte, so verlor ein Jahrhundert nach ihm mit der Verbreitung der humanistischen Studien, die in Florenz und an den Höfen zu Neapel, Mailand, Ferrara, Mantua u. s. w. und vor allem unter der Hegide Nicolaus' V.

einen so glanzvollen Aufschwung nahmen, die Vulgärsprache mehr und mehr an Ansehen. In lateinischen Gefängen mit den Alten um den Preis zu ringen, wie es Filicchio, ein zweiter Virgil in den Augen der Zeitgenossen, in seiner „Sforziade“ und Beccadelli in seinem berühmten „Hermaphroditus“ in formaler Hinsicht mit erstaunlichem Geschick unternahm, Stil und Ton der lateinischen Elegiker so getreu innezuhalten, daß selbst der vertraueste Kenner hier ein ovidisches, dort ein catullisches Poem vor sich zu haben meinte, das war das Ziel der gelehrten Dichter, die von der festen Zuversicht auf Unsterblichkeit durchdrungen keine Ahnung hatten, daß einer Poesie, die ausschließlich in der Vergangenheit wurzelt und sich vornehm von der lebendigen Gegenwart abwendet, keine Zukunft blühen kann.

Erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts regt sich von neuem die Liebe zur heimischen Dichtung. Das romantische Epos fand in dem Grafen von Scandiano einen eben so begeisterten wie wohlgerüsteten Bahnbrecher; die „Arcadia“ des Neapolitaners Sannazaro zeigte durch die bestrickende Zartheit ihrer Schilderungen und die vollendete Musik ihrer Verse, wessen die italienische Sprache fähig war, und Angelo Poliziano gab in seinem schon erwähnten „Orfeo“ das erste Beispiel einer kunstvollen, wenn auch in engen Grenzen sich bewegenden und noch stark lyrisch gefärbten italienischen Tragödie. Weit entfernt jedoch, der nationalen Dichtung das Feld zu räumen, besteht die gelehrte Poesie daneben fort, ja sie findet zum Theil unter denen, welchen die erstere die besten Leistungen dankte, ihre bedeutendsten und gefeiertsten Vertreter, die sich selbst oft unähnlich genug erscheinen, wenn man ihre Producte auf beiden Gebieten einander gegenüberstellt.

Namentlich mit Anbruch des 16. Jahrhunderts, in jener Zeit also, die für die bildende Kunst den Gipfel der Entwicklung bezeichnet, gewinnt die gelehrte Dichtung — unter der wir nicht etwa bloß die in lateinischem Gewande auftretende, sondern auch die italienische, soweit sie in den Händen der Gelehrten war, zu verstehen haben — mächtig an Ansehen und Umfang. Leo X. setzte seinen Stolz darein, die Zierden der Literatur wie der Kunst an seinem glänzenden Hofe zu vereinigen; zahlreiche Dichterkademies verbreiteten das Interesse an der Poesie, wenn sie auch der Entwicklung derselben ungleich mehr Schaden als Vortheil brachten, indem sie sich vermaßen, diese freieste aller Künste nach rohen, pedantischen Formeln zu lehren und ebenso dem geistlosen Dilettantismus wie einer schnellfertigen und oberflächlichen Kritik Vorschub leisteten. Daß das Volk in seiner Gesamtheit solchen Bestrebungen fern blieb, kann nicht befremden.

Man hat oft den Mangel an schöpferischer Kraft hervorgehoben, der zu der Unzahl von Dichternamen, die Italien im 16. Jahrhundert aufzuweisen hat, in scharfem Widerspruche stehe. Dennoch finden sich fast innerhalb sämtlicher poetischer Gattungen Anläufe, die es in hohem Grade bedauern lassen, daß die

unselige Nachahmungsjucht auch wirklich originell angelegte Naturen verhinderte, ihre Individualität künstlerisch zur Geltung zu bringen, und ein fertiger Kanon, in welchen alles eingezwängt ward, der Freiheit des Schaffens entgegenstand.

Es liegt im Wesen einer mehr experimentirenden und effektiv copirenden als aus innerm Drange heraus schaffenden Literaturepoche, daß von einer folgerichtigen Entwicklung der einzelnen Kunstgattungen, wie sie am deutlichsten das Griechenthum erkennen läßt, keine Rede sein kann, sondern Epos, Lyrik und Drama gleichzeitig neben einander cultivirt werden. Damit hängt es zusammen, daß allen Mustern und Regeln zum Trotz, in deren vermeintlichem Vollbesitze man an die Arbeit ging, oft gerade die wesentlichsten Grundbedingungen, wie wir sehen werden, außer Acht gelassen wurden.

Wenn man die ungeheure Masse gelehrter Poesien überblickt, welche das italienische Cinquecento überschwemmt, so sieht man weitaus den größten Raum die Lyrik einnehmen, der bekanntlich von jeher die Neigung der Nation am meisten entgegen kam. Die lyrischen Erzeugnisse, die sich in nationaler Sprache gaben, bieten freilich zumeist ein wenig erfreuliches Bild dar. Die Nachahmung Petrarca's, von der sich nur vereinzelte Talente freizuhalten vermochten, hatte zu einer Einseitigkeit, Gehaltlosigkeit und conventionellen Rhetorik geführt, die sich in zahllosen Sonetten, Canzonen und Madrigalen breit machte. Bot der Inhalt dieser vorherrschend erotischen Reimereien wenig mehr als ermüdende Variationen der von Petrarca behandelten Motive, so erstarrte auch die Form zu einem stereotypen Schema, und es ist begreiflich, daß die poetische Diction an jedem kühnen Aufschwung gehemmt war, wenn man das höchste Verdienst darin erblickte, womöglich keinen Ausdruck zu gebrauchen, der nicht durch das classische Beispiel des großen Aretiners gedeckt werden konnte. Demgegenüber erfreut gerade innerhalb der neulateinischen Lyrik oft eine höchst achtbare Gestaltungskraft und echt künstlerische Concentration des Gedankens, die der italienischen Lyrik in bedenklichster Weise abhanden gekommen war. Namentlich das mit besonderm Eifer gepflegte Epigramm, mag es nun zum Spott oder zur Verherrlichung dienen, sticht häufig durch seine lapidare Ausdrucksweise aufs vortheilhafteste von der nichtsagenden Redseligkeit der Duzendsonettisten ab. Es sei z. B. nur erinnert an die berühmten Distichen, die Sannazar im Auftrage der venezianischen Republik zum Preise der Lagunenstadt verfaßte und die zu deutsch etwa lauten würden:

Einstmals sah Neptun in den Adriawogen Venedig
 Stehn und dem Meer weithin Satzungen geben und Recht.
 Nun sprich was du nur willst von deinen tarpejischen Burgen,
 Nies er, o Jupiter mir oder den Mauern des Mars!
 Liebst du dem Tiber den Preis — sieh beide die Städte, so nennst du
 Jene von menschlicher Hand, diese von Göttern erbaut.

Wie sehr dieses Genre in Uebung stand, kann der Wettstreit veranschaulichen, der unter den lateinischen Epigrammatisten durch Andrea Sansovinos berühmte Marmorgruppe der Mutter Anna mit Maria und dem Christuskinde erregt wurde, die ein deutscher Protonotar Namens Johann Goritz für die römische Kirche S. Agostino gestiftet hatte. Blossius Palladius gab unter dem Titel „Corvyciana“ 1524 eine Sammlung dieser Gedichte heraus, auf Grund deren er in der überschwänglichen Widmung dem gefeierten Mäcen die Unsterblichkeit prophezeien zu dürfen glaubte. Neben bombastischen, mit mythologischem Zierrat aufgebauchten Elaboraten enthält das Buch jedoch auch manche trefflichen Verse, in denen theils der fromme Sinn des Stifters gepriesen, theils das Werk des Künstlers mit einer Wärme erhoben wird, die rühmliches Zeugniß von der Begeisterungsfähigkeit jener Zeit ablegt.*)

Aber auch auf dem Gebiete der Elegie trieb die gelehrte Dichtung manche schöne Blüte und weiß mit den Vorbildern der römischen Literatur oft so glücklich zu wetteifern, daß man fast den Eindruck eines echt antiken Productes empfängt. Nächst Sannazar, der auch hier am meisten hervortritt, versteht es namentlich Andrea Navagero meisterhaft, im Geiste der lateinischen Elegiker, wie in seinen Versen an die Nacht oder in dem schönen Gedicht, mit dem er nach seiner Rückkehr aus der Fremde den Heimatsboden begrüßt, edle Empfindungen künstlerisch zu gestalten. Francesco Maria Molza, Bembo und Sadoletto machten mit stamenswerther Leichtigkeit die classische Kunstform zum Gefäß moderner Gefühle. Girolamo Vida, der sich in seinen religiösen Hymnen zu hohem Fluge erhebt, besingt daneben in der Ruhe seines Tusculums nach Art des Horaz die Freigebigkeit seiner hohen Gönner und läßt in stürmisch bewegter Zeit Klänge der Friedenssehnsucht ertönen. Unter den in heimischer Sprache dichtenden strebt Ariost, während Girolamo Muzio, Bernardo Tasso und andre sich ziemlich fruchtlos in Nachahmungen der antiken Lyriker abmühen, in seinen erotischen Elegien der Weise des Ovid und Tibull mit entschiedenem Erfolge nach und erinnert in einzelnen Partien an deren beste Leistungen. Freilich ist die Scala der Empfindungen in allen diesen Gedichten, lateinischen wie italienischen, eine beschränkte, und wahrhaft große Leidenschaften sucht man darin vergebens. Der Unterschied zwischen einer aus dem eignen Sein und Fühlen hervorquellenden und einer mehr von außen her inspirirten Dichtung macht sich eben auch hier geltend.

Nicht ohne Interesse für unsere Betrachtung sind die von dem Studium der classischen Literatur angeregten Versuche, auch die poetischen Formen des Alterthums in der Muttersprache zu reproduciren, wobei man so weit ging, die Ge-

*) S. die in meiner Monographie „Andrea Sansovino und seine Schule“ S. 24 mitgetheilten Proben.

setze der griechisch-lateinischen Versbildung und Silbenmessung, ja sogar die sogenannten Positionslängen durchzuführen zu wollen. Schon während des 15. Jahrhunderts waren vereinzelte Bestrebungen dieser Art aufgetreten, und im 16. fanden dieselben namentlich in Claudio Tolomei und Cosimo Pallavicino eifrige Anwälte, die theoretisch die Berechtigung des durchaus verfehlten Princip's nachzuweisen suchten und von denen der letztere im Jahre 1539 eine Sammlung von Poesien oder richtiger gesagt von metrischen Exercitien verschiedner Autoren herausgab, durch die er das Problem auch praktisch gelöst glaubte, die antike Prosodie und Metrik auf eine Sprache anzuwenden, deren Natur einem solchen Zwange durchaus widerstrebt. Es kann daher nicht Wunder nehmen, daß die angeblichen Disticha und Oden, auf deren Correctheit sich die Verfasser nicht wenig zu gute thaten, fast gänzlich unbeachtet und ohne Einfluß blieben, wenn auch später noch hie und da ähnliche Versuche unternommen wurden. *)

Auch die schon 1529 zu Vicenza erschienene Poetik des Trissino ist, obwohl sie, was den formalen Standpunkt betrifft, den fundamentalen Unterschied zwischen antiker und italienischer Messung klar erkennt, doch in höchst einseitigen gelehrten Anschauungen befangen, wie es bei der Richtung des Verfassers, auf den wir später zurückzukommen haben, nicht anders sein konnte.

Daß die didaktische Poesie die gelehrten Dichter ganz besonders anzog, ist sehr natürlich; bot sich doch hier die ergiebigste Gelegenheit, die Früchte ihrer classischen Studien direct zu verwerthen und unmittelbar an das vom Alterthum geleistete anzuknüpfen. Namentlich war es Virgil, der auch hier, wie auf epischem Gebiete, als Norm diente. Giovanni Rucellai's einst hochberühmtes Gedicht über die Bienen ist in der Hauptsache nichts weiter als eine freie Uebersetzung des 4. Buches der „Georgica“ in italienischen versi sciolti, die mit dem Urbild verglichen freilich von Monotonie nicht freizusprechen sind. Durchaus neu in Bezug auf den Inhalt wie von recht anmuthiger Fassung ist jedoch der Eingang des Poems, in dem sich der Autor vom hergebrachten Reime lossagt, die Mäusen anredend:

Derweil ich einst von euern Gaben sang,
Ihr keuschen Jungfrau, in erhabnen Reimen,
Ihr holden Engel buntbewachsner Ufer,
Umring mich Schlaf beim Nahn der Morgendämmerung,
Und mir erschien ein Chor von euerm Stamme,
Und in der Sprache, die von Honig träuft,
Ertönt'n hell und klar mir diese Worte:
„O Freund, dem es behagt nach tausend und

*) Vgl. hierüber meine Abhandlung im „Magazin für die Literatur des Auslandes“, Jahrg. 1880, S. 614 ff.

Grenzboten I. 1881.

Fünfhundert Jahren unsre Mühn geschäftig
 Und unsre Studien wieder zu erwecken,
 Laß ab vom Reim und vollen Wiederhall!
 Du weißt es ja, daß jene Stimme, die
 Vom Felsen Antwort giebt, wo Echo wohnt,
 Stets eine Feindin unsres Reiches war.
 Und weißt du nicht, daß sie, in Stein verwandelt,
 Erfinderin der ersten Reime ward?
 Und wissen mußt du, daß, wo jene haust,
 Für Bienen keine Statt, ob ihrer lästigen
 Und unvollkommenen schwägerischen Töne.“
 So sprach der Chor, und zwischen Lipp' und Lippe
 Mir legt' er eine Wabe süßen Honigs,
 Und fröhlich schied er, auf zum Himmel schwebend.

Auch Luigi Alamanni, der hervorragendste didaktische Dichter Italiens (1495 bis 1556), der auch auf lyrischem, epischem und dramatischem Gebiete thätig war, folgt in den formgewandten Versen seiner „Agricoltura,“ die nicht gelesen zu haben selbst ein Parini für eine Schande erachtete, dem Beispiele der „Georgica,“ wobei er seine Vorschriften über Landbau, Viehzucht u. s. w. durch mythologische Episoden schmackhafter zu machen bemüht ist.

Die verschiedensten Gegenstände, oft sehr seltsamer Art, boten Veranlassung zu mehr oder weniger umfangreichen Lehrgedichten; so verfaßte der schon erwähnte Girolamo Vida Gedichte über die Seidenzucht (*Bombyceum*) und über das Schachspiel (*Scacchia ludus*), von denen das letztere das Entzücken Leos X. bildete; Luca Valenziano wählte die Anatomie als Thema, während Pietro Angelio Borgeo und Tracastoro über die Dressur der Jagdhunde, Natale Conti und Cardinal Adriano über die Jagd versificirte Anweisungen gaben und Bernardino Baldi in seinen *Nautica* sich über Schiffsbau und Seefahrt verbreitete. Die Anführung dieser Titel, die sich beliebig vermehren ließen, möge genügen, um eine Vorstellung davon zu geben, in welchen Stoffen sich diese üppig wuchernde Gattung bewegte. Vida und Tracastoro bekunden ihren poetischen Sinn wenigstens in manchen schildernden Partien. Daß übrigens die bloße Umbildung der vom Alterthum überlieferten Gegenstände den Dichtern nicht immer genügte, sondern auch die Gegenwart mit ihrer Fülle neuer Anregungen und Entdeckungen sie doch bisweilen inspirirte, soll nicht unerwähnt bleiben. So fand die Ankunft des Columbus in Amerika in den einen medicinischen Gegenstand behandelnden Hexametern Tracastoros ihre Schilderung, die freilich in ziemlich absurder Weise mit mythologischen Nomenclaturen verquickt ist; die Erfindung des Compasses verwerthete Baldi geschickt in seinen obengenannten *Nautica*: Flavio Gioja, der Jupiter um ein Mittel gebeten, den Kurs der Schiffe auch bei bedecktem Himmel zu reguliren, erhält den Rath, nach Elba zu gehen und dort die Nymphe Cala-

mita zu befragen, die ihm die Geheimnisse der Natur im Centrum der Erde enthüllt, während Proteus die Umwandlungen prophezeit, die sich an die Erfindung der Magnetnadel knüpfen. *)

Auch im Bereiche des Epos gewinnen die gelehrten Studien im 16. Jahrhundert mehr und mehr an Einfluß und drängen das Volksmäßige zurück. Hatte das romantische Epos zu letztem in enger Beziehung gestanden, indem es seine Stoffe mit Vorliebe der populären Karlsage entnahm und durch die ironisch gefärbte Behandlung einem spezifisch italienischen Charakterzuge seinen Tribut entrichtete, so läßt sich doch schon bei Ariost, wenn man sein Heldengedicht mit frühern wie dem noch stark im Mittelalter wurzelnden Pulci vergleicht, die Hineigung zur gelehrten Richtung nicht verkennen. Ausschließlich von dieser geht aber das sogenannte heroische Epos aus, welches aus dem Alterthume seine Stoffe schöpft und nach antikem Muster bearbeitet. Schon 1491 hatte der Florentiner Geistliche Jacopo di Carlo ein Product dieser Art geliefert, indem er unter dem Titel *Il Trojano* eine Fortsetzung der *Ilias* veröffentlichte. Lodovico Dolce combinirte sogar in einem einzigen Poem von nicht weniger als 55 Gesängen den Inhalt der *Ilias* und der *Aeneide*, ohne damit freilich größern Erfolg als sein Vorgänger zu erreichen.

Lateinisch verfaßte Epen übergehend, die wie Falletti's „*Sigambriſcher Krieg*“ oder Lorenzo Gambaras „*Columbias*“ historische Vorgänge behandeln, müſſen wir doch einen Blick auf die in italienischer Sprache auftretenden Erzeugnisse der heroischen Epik werfen, unter denen des Giovanni Giorgio Trifino *Italia liberata dai Goti* das erste und wichtigste ist. Eine Frucht mehr als 20jähriger Arbeit, beruht das aus 27 langen Gesängen bestehende Werk auf dem eingehendsten Studium der Alten, dessen sich der Autor in seiner Widmung an Kaiser Karl V. mit sichtlichem Selbstbewußtsein rühmt, nicht ohne dabei freilich zu verrathen, wie naive Vorstellungen er von dem Wesen seiner Aufgabe hatte. Schon die Wahl des Stoffes, der in der Hauptsache aus Procopius geschöpft ist, muß als eine unglückliche bezeichnet werden. Denn welches Interesse kann der Feldzug, den Justinian durch Belifar gegen die Gothen in Italien führen ließ, für die Italiener bieten, die, wie Cereseto mit Recht hervorhebt, das gothische Joch nur gegen das griechische eintauschten und keine andre Rolle in dem Kriege spielten, als maßlos zu leiden und von beiden Parteien zerfleischt zu werden, ohne aus all dem Elend auch nur den geringsten Vortheil für die Zukunft zu ziehen? Diesen Hauptfehler durch die Kunst einer glänzenden Darstellung weniger

*) Beiläufig sei darauf hingewiesen, daß gerade diese Seite der gelehrten Dichtung im 17. und 18. Jahrhundert eifrige Nachfolge fand und noch im gegenwärtigen durch Cesare Vrici und andere cultivirt wurde.

fühlbar zu machen, reichte nun aber die Begabung des gelehrten Poeten keineswegs aus; nichts kann es deutlicher als seine Arbeit veranschaulichen, wieviel noch daran fehlt, ein Homer zu sein, selbst wenn man mit dessen Technik aufs engste vertraut ist, seine Schilderungen, seine Gleichnisse genau nachzuzirkeln versteht und aus der ganzen classischen Literatur die schönsten Redewendungen zusammenträgt. Es fehlt die Weihe einer aus dem Stoffe hervorgegangnen Begeisterung, für welche die stricteste Befolgung der aristotelischen Regeln und der Aufwand aller Kunstmittel nicht zu entschädigen vermag. Wie matt und langweilig sind die weiterschweifigen Schilderungen des byzantinischen Hoflebens, in wie losem Zusammenhange stehen zur Haupthandlung die meisten der aus der Ilias entlehnten Episoden, die sich wie Flittergold auf einem Bettlergewande ausnehmen. Die farblosen, verschwommenen Engel, die fast regelmäßig aus-
helfen müssen, um die ins Stocken gerathene Handlung wieder in Fluß zu bringen, sind ein klägliches Substitut der homerischen Gottheiten, und die im Ueberfluß eingestreuten Reden erinnern durch ihr declamatorisches Pathos weit mehr an Statius als an den Sänger der Ilias. Trotz aller antiken Fesseln jedoch, die sich Trissino anlegt, macht er der romantischen Richtung weitgehende Concessionen, so namentlich in dem Liebeshandel zwischen Justinus und Sophia, der sich durch eine ganze Reihe von Gesängen hindurchspinnet und zu allerhand romantisch aufgeputzten Abenteuern Veranlassung bietet, ohne indeß die Hauptaction auch nur im geringsten zu fördern. Den Schweiß der Arbeit läßt sich der Dichter genugsam anmerken, und wenn er im Eingang des Schlußgesangs die Muses apostrophirt:

Nun, da ich langte bei der letzten Mühe
Der mühevollen, langen Dichtung an
Durch euch und durch den göttlichen Homerus,
Der Meister mir gewesen und mein Stern:
Gesall' es euch, mir noch so weit zu helfen,
Daß ich gelange zum ersehnten Ende,
Das nah bevorsteht —

so werden die wenigen Leser, die den Heroismus besitzen, dieses heroische Epos auszulesen, gewiß mit dem Verfasser erleichtert aufathmen. Trissino selbst blieb übrigens die schmerzliche Einsicht nicht erspart, daß seine Riesenarbeit eine verlorne sei, und im Hinblick auf die Triumphe, die Ariost mit seinem Epos errang, soll er bitter geäußert haben:

Sia maledetto il giorno e l'ora, quando
Prosi la penna, e non cantai d'Orlando!

Demungeachtet blieb sein Beispiel nicht ohne Nachfolge. Oliviero besang in ähnlicher Weise Karls V. Krieg gegen den schmalkaldischen Bund in einem aus 24 Gesängen bestehenden Epos, welches er Philipp II. von Spanien widmete, und Alamanni vergeudete noch in hohen Jahren sein bedeutendes Formentalent

an einem der obscursten und undankbarsten Stoffe, indem er in ottave rime die Zerstörung der französischen Stadt Bourges erzählte, wobei er die Ilias bis ins kleinste Detail nachahmte.

Im Gegensatz zu diesen und ähnlichen Leistungen hatten sich mehrere lateinische Epiker, die aus der biblischen Geschichte schöpften, großen Ruhmes bei den Zeitgenossen zu erfreuen. In erster Linie der schon mehrfach genannte Jacopo Sannazaro, der die letzte Zeit seines langen Lebens auf die Abfassung eines Gedichtes *De partu Virginis* verwandte, ermuntert zu diesem Unternehmen durch Papst Leo, der von der Feder des eleganten Lateiners gleich großen Vortheil für die bedrohte Kirche, wie es in einem Breve heißt, und für den Ruhm seines Pontificats erhoffte. Das Gedicht, welches in den fließendsten Hexametern geschrieben, in naiver Weise allerhand Gestalten aus der antiken Mythologie herübernimmt, beginnt mit der Verkündigung an Maria, läßt dann im Limbus den König David das Leben Christi prophetisch erzählen, schildert die Begegnung mit Elisabeth, slicht bei Gelegenheit der von Augustus angeordneten Schätzung eine ausführliche, in wenig Zusammenhang mit dem Ganzen stehende Beschreibung der römischen Provinzen ein und verweilt dann bei den Ereignissen zu Bethlehem. Wie unpassend sich die classische Gelehrsamkeit bisweilen vordrängt, zeigen die Lobpreisungen, die Joseph jenem Städtchen zollt, indem er, der schlechte Mann aus dem Volke, sie über Kreta, die Heimat des Jupiter, und Delos, die Insel Apolls und Dianas erhebt. Für derartige Wunderlichkeiten entschädigt indeß eine Fülle gelungener Partien, die den Ton antiker Classiker oft aufs glücklichste treffen; so glaubt man David zu hören bei der Schilderung der Vertiklichkeit, in welcher Christi Geburt stattfindet (II, 284 ff.):

Unscheinbar liegt hart an den Mauern des Städtchens die Grotte;
Niemand weiß, ob menschliche Hand, ob irgend ein starker
Geist der Natur sie geformt, auf daß sie den Landen ein solches
Schauspiel biet' und lange bestimmt zu so hehrem Verufe,
Himmlichen Gast aufnehme dereinst. Ein mächtiger Felsen
Wuchtet darauf und es hangen herein vielzackige Blöcke
Rings, und verwittert Gestein allseits umsäumt die Grotte,
Ein willkommenes Heim nach Tagwerks Mühe dem Landvolk.

Im dritten Gesange wird die Geburt des Heilands festlich begangen und nach homerischem Vorbild ein himmlischer Rath abgehalten, bei dem den antiken Göttheiten allegorische Wesen wie die Freude, die Hoffnung, die Eintracht substituirt sind; darauf folgt die Anbetung der Hirten, und zuletzt referirt der Fluß Jordan mit ziemlicher Breite die durch Proteus ihm gewordene Weissagung seines Ruhms, eine Wiederholung jener im ersten Gesange enthaltenen Scene, die der Erfindungskraft des Poeten wenig Ehre macht.

An Ruf zunächst kam diesem Gedicht, das eine ungeheure Zahl von Auflagen erlebte und zu verschiedenen Malen commentirt wurde, die ebenfalls auf Leos Anregung entstandene „Christiade“ des Girolamo Vida, die an poetischem Gehalt dem Werke Samnazars fast überlegen ist. Die grandiose Schilderung des höllischen Rathes hielt selbst Tasso für würdig, sie fast wörtlich übersezt seinem „Befreiten Jerusalem“ einzuverleiben. Daß Vida über eigene Phantasie gebietet, zeigt sich in Fällen, wo der biblische Bericht schweigt, wie bei der Erzählung von der Ehebrecherin, deren äußeres und inneres Leben in meisterhaften Zügen entwickelt wird, oder bei der Schilderung des Traumes, durch den die Gattin des Pilatus erschreckt wird. Daneben finden sich freilich einzelne bedenkliche Mißgriffe, wie die so ganz am unrechten Orte eingeflochtene lange Erzählung der Lebensgeschichte Christi, die Pilatus, von den Juden zur Fällung des Urtheils gedrängt, nichtsdestoweniger geduldig anhört. Für deutsche Leser sind Stellen wie die Versuchung des Judas durch ihre Aehnlichkeit mit Klopstocks Messias von besonderm Interesse. Anhangsweise möge noch der „Sarca“ des Cardinals Bembo, obwohl dem Inhalt nach ebensowohl der Idylle wie dem Epos angehörig, hier Erwähnung finden, der in classischen Hexametern die Vermählung jenes Flußgotts mit der Nymphe Garda schildert und die Seherin Manto den einstigen Ruhm des Virgil aufs schwinghafteste prophezeien läßt.

Indem wir uns nunmehr der Betrachtung des gleichzeitigen italienischen Dramas zuwenden, betreten wir ein Gebiet, auf welchem sich fast ausschließlich die gelehrte Bildung thätig und herrschend zeigt. Es ist nicht zu entscheiden, wie sich die dramatische Kunst in Italien entfaltet haben würde, wenn sie, wie die griechische, aus nationalen Elementen hervorgegangen wäre. Die kirchlichen Mysterien, in denen man oft den Ausgangspunkt des italienischen Dramas hat erblicken wollen, lassen thatsächlich einen innern Zusammenhang mit dem kunstmäßigen Drama, wie es sich im 15. Jahrhundert auszubilden begann, nicht erkennen. Das Drama der Renaissance ist keine Frucht eines auf nationaler Grundlage vollzogenen künstlerischen Entwicklungsprocesses, sondern vielmehr eine Anleihe von einer fremden, abgeschlossen vorliegenden Culturepoche, dem classischen Alterthum. Das Studium desselben hatte bereits im 15. Jahrhundert das Verlangen erweckt, auch in dramatischen Dichtungen mit den Alten zu wetteifern, und eine Reihe von Nachahmungen hervorgerufen, die bis über die Hälfte des Jahrhunderts nur in lateinischer Sprache auftraten. Lag darin von vornherein eine Emancipation von allem Volksthümlichen ausgesprochen, so war es nicht minder verhängnißvoll, daß die dramatischen Regeln, anstatt sich allmählich aus der dichterischen und scenischen Praxis zu ergeben, bereits fertig vorlagen und es lediglich galt, die gewählten Stoffe denselben möglichst anzupassen. Man nahm

diese Regeln, die man übrigens nur ungenügend und einseitig erfaßte, blindlings und ungeprüft als Norm an, und die unantastbare Autorität derselben verhinderte, wie später bei den Franzosen, jeden originellen Anlauf. So wurden die mehrfach unternommenen, wenn auch noch unbeholfenen Versuche, Ereignisse der vaterländischen Geschichte dramatisch zu verwerthen, durch das gelehrte Drama bald zurückgedrängt.

Von verschiedenen kleinern Fürstenhöfen, wie denen zu Mailand, Mantua und Ferrara eifrig gepflegt, erfreute sich das Theater zu Rom, wo schon Pomponius Laetus durch Aufführung antiker Stücke, besonders plautinischer Lustspiele, sowie der Cardinal Raffaello Riario durch seine enthusiastischen Bemühungen wirksam vorgearbeitet hatte, einer besondern Gunst unter dem prachtliebenden Medicer Leo X., der die Seneser Gesellschaft der Akademiker an seinen Hof zog und von dieser nicht nur die Stücke des Plautus und Terenz, sondern auch Originalpossen, meist ziemlich derber Art, in Scene setzen ließ.

In die leoninische Periode fällt aber auch das erste regelrechte italienische Trauerspiel größern Umfangs. Trissino, den wir bereits als den Vater jenes todtgebornen heroischen Epos kennen lernten, ward auch der Begründer der antifiksirenden Tragödie, und zwar durch seine im Jahre 1514 aufgeführte „Sofonisba.“ Er hatte damit mehr Glück als mit jenem epischen Experiment, nicht nur weil das bekannte Sujet ungleich dankbarer, sondern auch weil das dramatische Talent des Dichters sein episches entschieden überragte, wie schon aus dem planvollen, geschickten Aufbau des Stückes hervorgeht. Auch sticht der Schwung der Sprache und die Wärme des Gefühls, zu der er sich an mehreren Stellen, namentlich bei dem Untergange der Heldin und in einigen lyrischen Partien erhebt, aufs erfreulichste ab von der Trockenheit und Kälte seines epischen Werkes. Wie in diesem führte Trissino übrigens auch in der „Sofonisba“ den reimlosen fünffüßigen Jambus ein und behielt den Reim bloß in den lyrischen Bestandtheilen bei, die dem Chore der cirthenischen Frauen zufallen. Dieser, eine rein äußerliche Copie des griechischen Chores, mit dem er sogar die Eigenthümlichkeit gemein hat, daß er constant in der ersten Person des Singulars von sich spricht, steht freilich, was den Ton seiner Ergüsse betrifft, jener süßlichen Declamation weit näher, die zwei Jahrhunderte später in Metastasio's Stücken die Herrschaft führt, und wirkt in den meisten Fällen durch seine weitschweifigen und oft recht banalen Auslassungen nur retardirend auf den Gang der Handlung. Auch die ausgedehnte Stichomythie in dem Dialog zwischen Valius und dem Boten ist eine unverkennbare Nachahmung der antiken Muster, desgleichen die Exposition, die jedoch ganz überflüssige, für den Inhalt des Stückes bedeutungslose Momente mit größter Umständlichkeit entwickelt. Ueberhaupt wird zuviel erzählt und zu wenig gehandelt;

so ist der nahezu fünf Seiten einnehmende Bericht, den eine Sclavin von dem Ende der Helbin giebt, für moderne Begriffe entsetzlich schleppend. Der Hauptfehler liegt indeß in der mangelhaften Charakteristik der einzelnen Personen, von denen eine wie die andere, sei es nun Scipio, Syphax oder Massinissa, sich in demselben hochtrabenden, eines individuellen Gepräges entbehrenden Pathos ergeht.

Der nächste, der in Trissinos Fußtapfen trat, war der Florentiner Rucellai, der außer einem „Drestes“ auch einen romantischen Stoff in seiner „Rosmunda“ behandelte und damit eine lange Reihe blutiger Greuelstücke eröffnete. Die Fabel des Trauerspiels, nach Paulus Diaconus ziemlich frei gestaltet, ist in Kürze folgende. Rosmunda, die Tochter des im Kampfe mit dem Langobarden-König Alboin gefallenen Gepidenfürsten Runicund, bestattet, eine zweite Antigone, dem Verbote des Siegers trotzend, die Leiche auf dem Schlachtfelde. Falisco, ein Hauptmann Alboins, betrifft sie dabei und nimmt sie mit ihrer Amme und dem Chore ihrer Jungfrauen gefangen. Alboin, der sie tödten will, wird von Falisco, der sich dankbar der von ihrem Vater genossenen Wohlthaten erinnert, davon abgebracht und sogar bestimmt, sie zu seiner Gemahlin zu erheben. Rosmunda nimmt schließlich seinen Antrag, den sie zuerst entriistet zurückweist, auf Zureden der Amme an. Sie wird geliebt von Almachild, einem jungen Krieger des Alboin, der sich zu ihrem Retter aufwirft. Seine Hoffnungen werden jedoch vernichtet durch die Kunde von der bereits vollzogenen Vermählung, bei welcher der König Rosmunda gezwungen hat, ihm aus dem Schädel ihres Vaters Bescheid zu thun; sie hat sich lange gegen das Gräßliche gestraubt, durch die fürchterlichen Drohungen aber

Zum Tod erschreckt, versuchte sie zuletzt
Dreimal, indem die Hand ihr zitterte,
Die grauenvolle Schale zu ergreifen —
Doch ebensoviel Male sanken ihr,
Besiegt vom Schmerzgefühl, die Hände nieder.
Am Ende nahm der König sie und setzte
Sie an den Mund ihr, und dem Zwang sich fügend,
Trank sie daraus, doch Thränen mehr als Wein.

Zur Erhöhung des Effects erscheint die Unglückliche alsbald mit dem Schädel auf der Bühne. Almachild beschließt sie zu rächen und den König zu tödten, und im fünften Acte berichtet eine Sclavin, daß er es ausgeführt. Rosmunda preist Gottes Schutz, und damit verläuft das Stück vollständig im Sande, indem man weder erfährt, was aus ihr, noch was aus ihrem Befreier wird. Trotz des romantischen Stoffes lehnt sich die Behandlung eng an die klassischen Vorbilder an, und selbst einzelne Stellen derselben, wie das berühmte sophokleische „Nie geboren zu sein“ finden sich fast wörtlich in dem Stücke wieder.

Wir gehen nicht näher ein auf die wüsten Machwerke eines Lodovico Dolce, Vincenzo Martelli und anderer, die sich zu ihrer Zeit eines maßlosen Beifalls erfreuten und sich gegenseitig darin zu überbieten suchten, durch die forcirtesten Reizmittel auf die abgestumpften Nerven einer Generation zu wirken, die wenig darnach fragte, ob den aristotelischen Forderungen einer tragischen Schuld und Sühne, einer Kathartik Rechnung getragen wurde. Hatte doch dieses Zeitalter, ähnlich demjenigen des Seneca, alle festen sittlichen Begriffe und Maßstäbe verloren, ein Umstand, in dem, wie Hettner in seinen „Italienischen Studien“ (S. 276 ff.) scharf betont hat, der Hauptgrund zu suchen ist, daß die italienische Renaissance, so schöpferisch auf dem Gebiete der bildenden Kunst, im Drama zu einer selbständigen, großen Leistung sich nicht aufzuschwingen vermochte. Auch Tassos „Torrismondo“, eine Umbildung des Oedipusmythus, kann ungeachtet seines sichern Nothurnschrittes den Werth einer großen poetischen That nicht beanspruchen. Als eine Ironie des Schicksals erscheint es fast, daß gerade Pietro Aretino, der literarische Sansculotte par excellence, in seiner „Drazia“ sich in so hohem Grade der Aufgabe gewachsen zeigt, eine wirkliche Tragödie hervorzu- bringen, und in einzelnen Szenen eine dramatische Kraft entwickelt, um die ihn alle übrigen Tragiker Italiens beneiden dürfen.

Daß innerhalb der Komödie die Herrschaft der Gelehrsamkeit keine so ausschließliche sein konnte, erklärt sich schon aus dem Wesen dieser Gattung, die der Sphäre des Volkes am nächsten steht und dem italienischen Naturell bei seiner ausgesprochenen Vorliebe für Witz und Satire besonders sympathisch erscheinen mußte. So hat sich denn die mehr oder weniger improvisirte *commedia dell'arte* mit ihren stehenden Typen dauernd neben dem Lustspiel der Gelehrten, der *commedia erudita* zu behaupten vermocht und, wenn auch mit vornehmer Geringschätzung von jenen betrachtet und von den Bühnen der Akademien verbannt, auf freien Plätzen das Ergötzen der Masse gebildet. Das Vorhandensein einer solchen nationalen Richtung gereichte aber mit der Zeit auch der gelehrten Komödie zu entschiedenem Vortheil, indem dieselbe dadurch veranlaßt ward, mit dem Leben der Gegenwart Fühlung zu suchen, wenn sie auch in der Form ebenso streng wie die Tragödie an den Regeln des classischen Kanons festhielt und sich sogar in vielen Fällen darauf beschränkte, die Fabeln antiker Stücke durch Uebersetzung der altrömischen Verhältnisse ins Moderne ihrem Publicum mundgerecht zu machen. Der Begünstigung, welche die Aufführungen des Plautus und Terenz seit dem 15. Jahrhundert an den Höfen und Akademien genossen, ist bereits oben gedacht worden, und ebenso legen die zahlreichen Ausgaben und Uebersetzungen jener Dichter beredtes Zeugniß für ihre ungemaine Beliebtheit ab.

In das Verdienst, für die *commedia erudita* die nationale Sprache ein-
Grenzboten I. 1881.

geführt zu haben, theilen sich Ariost und der Cardinal Bibbiena, von denen der erstere in seiner „Cassaria“ und den „Suppositi“ in Bezug auf Inhalt und Behandlung sich noch völlig von Plautus und Terenz abhängig zeigt, während in der „Lena“ und noch mehr im „Regromante“ das nationale Element in den Vordergrund tritt und somit eine Annäherung an die *commedia dell'arte* stattfindet. Das letztgenannte Werk, in der Form antikisirend, indem es durchgängig in Timetern oder wenn man will in *versi sdruccioli* verfaßt ist, darf als ein durchgebildetes Intriguenstück bezeichnet werden, in welchem die Satire ihr ausgelassenes Spiel treibt.

Wie der Inhalt aller dieser Stücke einen düstern Einblick in die moralische Verkommenheit des Zeitalters eröffnet, so zeigt sich auch in der Komödie des Cardinals Bibbiena, jenes *maitre de plaisir* am Hofe Leos X., eine erschreckliche Lockerung aller sittlichen Fundamente. Seine vor den höchsten geistlichen Würdenträgern und hochgestellten Frauen aufgeführte „Calandra,“ die man als die beste Komödie ihrer Zeit hinzustellen pflegt, ist eine Umarbeitung der plautinischen *Menaechmi*, die außer ihm dem Trissino, Firenzuola und zahlreichen andern Italienern den Stoff lieferten und auch auf Shakespeares *What you will*, wenn auch nur mittelbar, einwirkten. In der Vorrede zu dem in reinsten toscanischer Prosa verfaßten Lustspiel rechtfertigt der Autor die moderne Umformung des Stoffes durch die Ueberzeugung, daß eine solche dem Geschmacke der Gegenwart mehr entspreche, und die Anwendung des heimischen Idioms damit, daß er von allen verstanden zu sein wünsche, ein charakteristisches Zeichen dafür, daß der gelehrte Poet sich des Widerspruchs zwischen der früher herrschenden lateinischen Form und dem Zwecke der Lustspieldichtung klar bewußt war. „Die Sprache,“ so heißt es im Vorwort, „die Gott und die Natur uns gegeben, dürfen wir nicht geringer schätzen als die lateinische, griechische und hebräische. . . . Sein eigener Feind ist, wer die fremde Sprache mehr achtet als die eigene. Die meine ist mir so theuer, daß ich sie nicht für alle Sprachen, die heute existiren, dahingäbe; so, hoffe ich, geht es auch euch. Darum muß es euch angenehm sein, die Komödie in eurer Sprache zu hören.“ Von einer Analyse des Stückes dürfen wir um so eher absehen, als dieselbe anderwärts ausführlich gegeben ist;*) von den Eigentümlichkeiten der Behandlung aber, dem das Ganze durchdringenden geistreich frivolen Ton und der Leichtigkeit und Lebhaftigkeit des Dialogs läßt sich natürlich nur aus der Lectüre selbst eine Vorstellung gewinnen. Bedenkliche Stellen streichen oder abändern, wie es das Teatro Valle zu Rom vor kurzem thun zu müssen glaubte, um die „Calandra“ dem modernen

*) S. Ruth, Geschichte der italienischen Poesie. II, 520 ff.

Publicum vorzuführen, heißt die Physiognomie eines Stückes verwischen, dessen ganze Haltung sich über alle heutzutage geltenden Rücksichten dreist hinwegsetzt.

Ueberragt werden Ariost und Bibbiena im komischen Fache von Macchiavelli, der im Unmuth über die kläglichen Zeitverhältnisse geistige Ablenkung suchend, zu verschiedenen Malen den Soccus anlegte. Die wegen ihres Inhalts berückichtigte „Mandragola“ muß vom rein künstlerischen Standpunkte aus betrachtet ob ihres vortrefflichen Aufbaues und der scharfen Charakteristik, namentlich des geradezu meisterhaft gezeichneten Pater Timoteo, als die bedeutendste Leistung in der Geschichte der italienischen Komödie gelten. Ganz besonderes Interesse darf sie auch deshalb beanspruchen, weil sie nicht etwa wie die „Clizia“ desselben Verfassers nach römischem Muster gearbeitet ist, sondern durchaus auf eigener Erfindung beruht, die allerdings vielleicht, wenn man der Tradition glauben darf, an einen wirklichen Vorfall anknüpfte. Wir begegnen hier dem Versuche eines berufenen Talents, die Komödie von den Fesseln der gelehrten Richtung zu befreien, einem Bestreben, welches von Pietro Uretino weiter verfolgt wurde. Dieser zeigt in seinen fünf Lustspielen, die sämmtlich, nicht eben wäherlich, aus dem Leben und Treiben der Mitwelt schöpfen, bei aller Regellosigkeit und Indecenz eine Originalität der Erfindung und ein Gestaltungsvermögen, aus dem sich ahnen läßt, wie fruchtbar die Verschmelzung der *commedia erudita* mit der Volkskomödie hätte werden können, wenn sich eine mit wahrer künstlerischer Bildung ausgerüstete Kraft für diese Aufgabe gefunden hätte. Sedenfalls waren auf dem Gebiete der Komödie die Ansätze vorhanden, um das, was die gelehrte Dichtung innerhalb der übrigen Gattungen nicht vermochte, zu erreichen und durch das Studium des classischen Alterthums eine thatsächliche Förderung, eine wesentliche Bereicherung der nationalen Literatur herbeizuführen.



Bertuchs Briefe an Gleim.

Zur Geschichte des Weimarer Hofes beim Regierungsantritte Carl Augusts.
Mitgetheilt von Heinrich Pröhle.



Friedrich Justin Bertuch war am 30. September 1747 als Sohn eines Arztes zu Weimar geboren. Durch den Tod seines Vaters — derselbe starb am 3. April 1755, 75 Jahre alt — früh verwaisst, wuchs er in dem Hause eines thüringischen Predigers auf, mit dem die Mutter sich wieder verheirathet hatte. Er studirte dann in Jena zuerst Theologie, später Jurisprudenz.