



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Philippi, Adolf: Politische Anmerkungen zur italienischen
Litteraturgeschichte : (Schluß)

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



Politische Anmerkungen zur italienischen Litteraturgeschichte

(Schluß)



as fünfzehnte Jahrhundert, die Blütezeit der Renaissancekunst, das Jahrhundert des Masaccio und des Donatello, ist auffallend arm an italienisch schreibenden Dichtern und Schriftstellern — weil so viele lateinisch schrieben, sagen die Italiener, und das ist allerdings eine Erklärung, wenn auch nur eine äußerliche. Aber für einzelne Männer trifft sie zu wie das Ergebnis einer Rechnung. Schon Boccaccio war durch seine lateinischen Schriften früher ein berühmter Mann geworden, als durch seine italienischen, und als Petrarca seine Liebesreime, die doch später für die meisten fast allein seinen Ruhm ausmachten, in seinem Alter bereute und bedauerte, da tröstete ihn nur die Erwägung, daß er wenigstens die edle lateinische Sprache nicht dadurch verunehrt habe. Sannazaro endlich machte in jungen Jahren schöne italienische Gedichte. Seine *Arcadia* ist 1504 erschienen, aber früher geschrieben, sie enthält, also noch vor Bembo's *Molanen*, seit Boccaccio die erste schöne italienische Prosa. Aber dann wandte sich der Dichter ganz dem Lateinischen zu, und das sechzehnte Jahrhundert kannte und verehrte ihn fast nur noch als Humanisten. Nicht als selbständige Erscheinung, sondern nur wegen ihres Verhältnisses zum italienischen Geiste und wegen ihrer Wirkung auf italienische Geschichte, Kultur und Poesie mag uns diese in der That vollkommenste Reproduktion des antiken Geistes in Poesie und Prosa einen Augenblick beschäftigen. Wer lateinische Verse und Prosa für langweiligen Schulstaub trübseligen Angedenkens hält, dem wird ein Brief Petrarcas oder Bembo's wohl noch gelegentlichen Beifalls wert sein, ein Gedicht aber von Bembo oder von seinem Landsmann Navagero oder von Sannazaro kann ihn an einzelnen Stellen sogar entzücken. Er wird selbst manchen Geringern in seinen lateinischen Versen und Epigrammen noch beachtenswert finden, dessen italienische Schriften jetzt nicht mehr angesehen zu werden verdienen.

Man hat oft gefragt: Hat dieser italienische Klassizismus den Italienern selbst mehr geschadet oder mehr genützt? Die Antwort ist einfach. Den Prosaisern hat das Lateinische genützt. Man sieht es an der Geschichtschreibung

und an der Abhandlung, deren Stil sich zuerst in Italien vollendet zeigt, und zwar meist im unmittelbaren Anschluß an das Lateinische. Genützt hat es auch den Dichtern in der Gruppierung der Gedanken sowohl, wie in der Verskunst und der Form überhaupt. Sie haben an den Lateinern gelernt, wie es ihnen Dante vorgeschrieben hatte, jeder einzelne von ihnen, selbst der, dem es noch am wenigsten geschadet hat, Ariost. Denn geschadet hat es ihnen doch wieder fast allen sicher, am Inhalt nämlich, am Herzen, wo das hätte mit-sprechen können. Die Dichtung wurde zu sehr Sache des Nachdenkens und der poetischen Kunstform. Der Klassizismus also, auf dem unsre ganze heutige Bildung beruht, und den Italien dem modernen Europa gegeben hat, hat diesem Lande selbst vor allem den Schaden gebracht, daß er die Litteratur den bevorzugten Kreisen gab und das Volk von ihnen absonderte, daß er sie aber jenen auch mehr zum Genießen und zur Ausstattung des feinen Lebens für den höhern Luxus darreichte, nicht als etwas ernstes, was für das thätige Leben und die Geschichte noch tiefere Folgen haben kann und muß. Aus wirklichen Klassikern, d. h. den besten in ihrer Art, aus Tacitus oder Livius, läßt sich wohl auch noch etwas für den Patriotismus lernen, wie wir an Machiavelli sehen, aber nicht, wenn sie höfisch verzerrt sind und in dieser Verzerrung weiter verarbeitet werden. Schließlich haben die Italiener noch mit Schmerz erfahren müssen und es selbst offen eingestanden, daß sie, die einstigen Lehrer und Meister Europas, nicht einmal in dem bloß wissenschaftlichen Betriebe der klassischen Philologie, abgesehen von lateinischen Inschriften, auf der Höhe geblieben sind.

Der Luxus der großen und kleinen Höfe und der Glanz des päpstlichen Roms ernährte Dichter und Schriftsteller — ich habe sie nicht nötig, aber sie mich, sagte freundlich und witzig zugleich der Kardinal Sppolito Medici —, aber hat darum diese Protektion die wahre Poesie hervorgerufen oder sie auch nur gefördert? Nicht einmal die Italiener glauben oder glaubten das. Wo das Volk im bessern Sinne ausgeschlossen ist und der Herr eines Hofes noch etwas mehr will, als den Dichtern bloß äußerlich zu leben geben, da wird man vergebens nach einer Nationallitteratur suchen. Ja noch mehr. Hätten sich diese zahlreichen hohen Gönner, an deren Höfen die Gaben unsrer heutigen europäischen Kultur gewonnen und zuerst gesammelt worden sind, weniger um Kunst und Litteratur gekümmert, so wären sie vielleicht bessere Soldaten und bessere Regenten gewesen, und sie hätten dann Italien jedenfalls mehr genützt. Wenigstens war das, wie wir sehen, Machiavellis Meinung. Andre wiesen, was die Litteratur betrifft, auf Florenz hin, wo im fünfzehnten Jahrhundert noch kein eigentlicher Hof bestand und das Bürgertum trotz aller Vornehmheit des Lebens mehr hervortrat. Dort wußte der prächtige Lorenzo Medici in seinen Liedern einen volkstümlichen und doch ernststen Ton anzuschlagen, und statt der Virgilischen Schäferpoesie gab er das erste Beispiel

eines national-italienischen genre champêtre. Der Erzieher seiner Söhne, Angelo Poliziano, ein berühmter Humanist, ist doch auch ein viel besserer italienischer Dichter, als man denken sollte. Seine Schilderungen haben noch Ariost und Tasso studirt und des Nachahmens für wert gehalten. Und in diesen Kreis führen dann auch die Spuren derer zurück, die zuerst wieder seit Dante nach einem großen Nationalgedicht suchten. Ich wähle den Ausdruck mit Absicht, denn von selbst ist hier so gut wie nichts gekommen. Über hundert Jahre lang bis auf Tassos Gedicht hat man sich angestrengt, es zu einer großen, allgemein verständlichen Dichtung zu bringen, während alle jene mannichfaltigen litterarischen Beschäftigungen für den kleinen Kreis der Bevorzugten ihren Weg daneben weitergingen.

Dantes großes Gedicht ist kein Epos und kein Drama, sondern eine Gattung für sich, ein absolutes Individuum, wie Schelling gesagt hat. Was man nach ihm suchte und schließlich fand, nennt die Schulgelehrsamkeit ein Kunstepos oder eine Epopöie. Es liegt darum nahe, zu fragen: warum sind die Italiener nie zu einem Drama gekommen? Denn daß sie es nicht haben, wissen sie selbst. Was sie dafür ausgeben, wie Maffeis *Merope* oder Alfieris Tragödien oder die romantische Tragödie des Jungen Italiens, sind kühle Kunstprodukte. Unter solchen Umständen hat es keinen Wert, den Anfängen nachzugehen, wenn sie auch manchen für italienische Eigenart und Unart recht belehrenden Zug enthalten. Auf die Frage, warum sie kein Drama gehabt haben, antworten die Italiener meistens das, was für sie am unverfänglichsten ist: sie hätten im fünfzehnten Jahrhundert zu lange Plautus und Terenz gespielt und an ihren Fürstenhöfen zu großen Wert auf kostbare Ausstattung der Stücke gelegt, das schade aller wahren Kunst. Aber manche haben doch auch noch richtigere Gedanken. So, wenn sie darauf hinweisen, daß im ersten Drittel des sechzehnten Jahrhunderts, also gerade als Ariost dichtete, durch die Siege Karls V. die Fremdherrschaft entschieden war, und Italien nun in der Politik und im Kriegsspiel Europas von vornherein nur noch als der leidende Teil galt. Zum Drama wäre es also damals bereits zu spät gewesen!

Die Geschichte der Weltliteratur zeigt uns bis jetzt, daß ein nationales Drama nie ohne große geschichtliche Thaten zustande gekommen ist. Und zwar erscheint es entweder mit der höchsten Blüte eines relativ mächtigen oder wenigstens politisch etwas bedeutenden Staates oder unmittelbar nachher. So ist es mit der athenischen Tragödie gewesen, so mit dem spanischen Drama, das in der Weltgeschichte nach zweitausendjähriger Unterbrechung auf sie folgte, so mit dem Drama des Zeitalters der Elisabeth und mit dem Theater Ludwigs XIV. So einheitlich ist nun zwar unser deutsches Drama des achtzehnten Jahrhunderts nicht. Aber ganz unberührt ist es doch von dem politischen Leben nicht geblieben; man denke an Lessings „*Minna*“ und an Schiller. Goethes Dramen aus der Weimarer Zeit sind vorwiegend Lesestücke für die Gebildeten,

wie die italienischen, aber bessere. Den „Götz“ aber und den ersten Teil des „Faust“ dichtete der rückwärts auf das Vaterland gerichtete Sinn, an den wir uns bei Gelegenheit der ältern Romantiker erinnerten. Alles in allem genommen, wird also doch dieser politische Gesichtspunkt auch durch die Art, wie das deutsche Drama entstand, nicht aufgehoben. Und wir lernen daraus, warum in Italien kein Drama möglich war. Die Höfe waren keine Stätten dafür. Ohne ein Volk und eine gemeinsame große Geschichte giebt es kein Drama.

Die Entstehung des italienischen Nationalgedichts ist auf sehr theoretische Weise vor sich gegangen, mit reiflicher Überlegung und mit Rücksicht auf die bevorzugten Gesellschaftsklassen. Schon bald nach der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts hatte im Kreise jenes Lorenzo Magnifico, den die Florentiner als ihr Oberhaupt den Vater der Wissenschaften nannten, Luigi Pulci den Riesen Morgante besungen, eine Gestalt der Rolandsage, die nebst allen ihren andern Figuren dem damaligen Publikum im Grunde ebenso gleichgiltig war wie unserm deutschen Mittelalter die Personen seines höfischen Heldengedichts. Den Ersatz für diesen Mangel an wirklichem Interesse mußte die Ausschmückung geben. Sie besteht bei Pulci, abgesehen von der abenteuerlichen Erzählung, in reichlichen Zuthaten von Witz, Ironie und ähnlichen florentinischen Feinheiten, die so hervortreten, daß manche das Ganze für eine Burleske nehmen zu müssen meinten. Aber es sollte ein Heldengedicht sein. Der zeitgeschichtliche Zusatz ist der Ersatz für das Vermißte, und er machte das Gedicht über Toskana hinaus beliebt. Um dieselbe Zeit dichtete Bojardo, ein lombardischer Graf von hoher geistiger Bildung im Dienste des Herzogs von Ferrara, den „Verliebten Roland.“ Das Gedicht ist nicht nur umfangreicher (ganz vollendet ist es nicht), sondern auch reicher und lebendiger als der Morgante. Es deutet in der Art, wie es schildert, auf Ariost hin und hat diesem auch später auf seinem ersten Wege Schwierigkeiten bereitet. Lange nach Bojardos Tode übertrug der witzige Berni das ungesügte und in seinem oberitalienischen Dialekt nicht allgemein genießbare Werk ins Florentinische. Diese Bearbeitung hat das Original allmählich bis auf unsre Tage vollständig verdrängt. Aber sie wurde erst nach Bernis und Ariosts Tode veröffentlicht. Als die erste Auflage von Ariosts „Rasendem Roland“ erschien (1516), wurde der wirkliche, echte Bojardo noch gelesen, und erst die zweite, die kurz vor des Dichters Tode (1533) herauskam und den maßgebenden Text des Gedichts enthält, hat ihn überwunden. Es waren noch nicht ganz fünfzig Jahre verflossen, seit Bojardos Roland ans Licht getreten war. Ariost stand an Vornehmheit und an seiner sowohl wie an wissenschaftlicher Bildung Bojardo gleich, aber er war nicht so reich wie sein Vorgänger und mußte sich sein Leben lang in eine Abhängigkeit von andern finden, die seine Stimmung trübte, aber seine Beobachtungsgabe und seinen Witz schärfte. Er trat in die Dienste desselben Hofes und lebte zunächst bei dem Kardinal Sppolito, dann bei dessen Bruder, dem Herzog von Ferrara,

und dichtete zu Ehren des Hauses Este, dessen sagenhafte Ahnen er in die Erzählung seines Gedichts verflochten hat.

War dies nun das Nationalepos der Italiener? Ariost war durch Begabung und Erziehung mehr noch als seine beiden Vorgänger geeignet, die vornehme Welt nach ihren Anschauungen und ihrem Geschmack mit Geschichten im Kostüm der Ritter zu unterhalten, und obwohl er kein geborner Toskaner war, so fand doch seine Dichtung bald über ganz Italien und darüber hinaus Verbreitung. Aber mehr als eine solche Unterhaltung für die feine Welt, vor allem ein ernstes Gedicht im Sinne Dantes, ist es nicht. Mit den Waffen wurde geklirrt, aber auf Liebe kam es hinaus. Die Form der Liebes-*canzone* und des Sonetts war aufgegeben. Der Inhalt blieb den sittlichen und politischen Lebensfragen ebenso fern wie die Modelyrik, die seit Petrarca nicht verstummt war. Der Schwerpunkt lag auch bei Ariost in der künstlerischen Form, also auf dem Gebiete der ästhetischen Theorie, und diese selbst ging nur einen Teil der Gesellschaft an, dessen Art zu empfinden an die Stelle des nationalen Geistes trat. Nun giebt ja Ariosts Natur dem Gedicht einen individuellen Gehalt, um des willen die Italiener nur diesen Dichter außer Dante den Göttlichen genannt haben, und alle, die für Natur und Kraft Empfindung haben, ihn namentlich dem Tasso vorziehen. Sein Ausdruck ist nicht mustergiltig, vollends nicht gleichmäßig elegant. Er meidet sogar das Niedrige nicht völlig, aber er ist anschaulich, er trifft die Sache. Der große Galilei mußte den „Rasenden Roland“ fast auswendig. Er verglich ihn mit einer Galerie von Gemälden, Statuen und Pretiosen, während man bei Tasso, wie an der *Intarsia*, die Umrisse der Einlagen, also das Studirte, zu sehr bemerke. In seiner Jugend hatte er eine bittere Kritik gegen das „Befreite Jerusalem“ veröffentlicht. Später pflegte er zu sagen: „Tasso mag schöner sein, mir gefällt Ariost mehr, denn der spricht Sachen, der andre Worte.“ Also Gestaltungskraft hatte Ariost, und wenn sie sich auf große Gegenstände richtete, so konnte sie auch großes schaffen. So die Höhle mit den allegorischen Wesen, aus der Michael auf Gottes Geheiß das Schweigen holt (vierzehnter Gesang), oder das irdische Paradies und das Thal im Monde, wo alles liegt, was die Menschen auf Erden verloren und vergessen haben, auch Rolands Verstand (vierunddreißigster Gesang). Solche Dinge sind es, die Milton an ihm bewunderte und von ihm lernte! Als Jüngling hatte dieser den alten Galilei, den Verehrer Ariosts, in seiner Villa bei Florenz aufgesucht und ebenso Tassos einstigen Beschützer und spätern Biographen, den vornehmen Manso. Beide italienische Epiker haben auf Milton großen Einfluß geübt, aber wie verschieden im Charakter ist das Ergebnis gegenüber den Mustern! Bei Milton der strenge Ernst, und bei Ariost das Gegenteil davon! Ariost hat auch Satiren geschrieben, und er wäre wohl der bedeutendste Satiriker Italiens, wenn der schon genannte Verni nicht wäre, jener gefährliche, bössartige, aber geist-

reiche Anführer aller Spötter in dem damaligen Italien, ein wirkliches Talent und auch als Dichter natürlicher als die meisten andern. Auch Bernis Reime wußte Galilei auswendig. Denn das ist dem Ariost verwandter Geist. Es giebt eine große Menge nach geistreichem Ausdruck strebender Männer, die in Bernis Stil, teils als Hauptbeschäftigung, teils nebenbei, Spottgedichte schrieben. Algarotti und sein königlicher Freund in Sanssouci hatten noch zweihundert Jahre später ihre Freude an diesen Witz. Das traf zusammen mit dem Gange des Italieners zur Beobachtung, mit seiner Vorliebe für Pöffe und Karikatur. In der Litteratur führte es zu der dem italienischen Geiste so verhängnisvoll gewordenen Parodie. „Tanz und Spott auf Trümmern,“ nannte es Colletta. Es entstand die sogenannte Tragikomödie und das komische Heldengedicht, und da war es natürlich mit jedem ernstern Drama oder Epos vorbei. So steht denn auch bereits Ariost völlig ironisch über seinen Menschen und Sachen. Das ist oft gesagt worden, und jeder kann es leicht aufs neue empfinden. Um aber daran zu erinnern, was das im allgemeinen und für ein Volk bedeutet, ziehen wir einen Vergleich, nicht mit Milton, sondern mit einer weit volkstümlicheren Erscheinung anderswo. Über ein halbes Jahrhundert nach Ariosts Tode, etwa 1590, beginnt erst, gleichzeitig mit Shakespeare, in Spanien die Blüte des Dramas und dauert annähernd hundert Jahre. Bekanntlich hat sich dort eine so ernste und große Auffassung des nationalen Lebens in der Kunst erhalten, obwohl Granada längst gefallen war, und man nicht mehr gegen die Mohren kämpfte, die Ritterorden auch den König nicht mehr zu schützen hatten, und so vieles im Leben der Menschen neu geworden war, und damit auch Scherz, Spott und Leichtfinn ihre Stelle gefunden hatten. Aber auch nur ihre Stelle! Cervantes hat das Rittertum früherer Tage lächerlich gemacht, aber das wahre, zeitgemäße Rittertum des siebzehnten Jahrhunderts lebt trotzdem in dem historischen Schauspiel weiter, und kein Mensch dachte daran, es komisch zu nehmen. Die große geschichtliche Vergangenheit wirkte noch nach. Das ist aber das Verhängnis der Italiener, daß sie alles komisch zu nehmen liebten, und ihre Historiker dann zur Erklärung nach so etwas, wie dem Geist des Cervantes, suchten. Die Persiflage, der unzeitige Scherz, der für den Ernst keinen Sinn mehr hat, ist in Italien sehr früh und lange vor Cervantes eingezogen.

Neben dem Spott in der Litteratur des sechzehnten Jahrhunderts, zu dem also auch Ariost ein ganz bestimmtes Verhältnis hat, geht eine gelehrte, akademische Richtung her, die schließlich zu Tasso führte. Das fünfzehnte Jahrhundert zeigte uns die Blüte des lateinisch schreibenden Klassizismus, das sechzehnte kann man die des italienisch schreibenden nennen. Von Anregungen des Altertums geht man meistens aus, aber in der Einkleidung und gewöhnlich auch in der Anwendung und dem Zweck ist an die Zeitgenossen gedacht. Mit der wahren Poesie haben alle diese Männer nichts zu thun, dafür wird

man in ihren Sonetten und Terzinen zu oft an ihre Berufsgeschäfte, an ihre gelehrten Neigungen oder auch an gar nichts erinnert. Und wenn sie die Lyrik verlassen und Dramen schreiben oder in reimlosen Sambi epische Lehrgedichte über Landbau, Tierzucht und allgemeine Lebensfragen verfassen, so denken wir wieder nur an ihre antiken Muster und, in vorteilhafterer Weise, an ihre eigne Prosa. Denn die ist gewöhnlich das beste, was diese nicht immer im guten Sinne vielseitigen Menschen geschrieben haben. Sie sind Mitglieder einer der vielen Akademien, manchmal öffentliche Lehrer an ihnen, haben als Philologen oder als ästhetische Theoretiker interessante Abhandlungen geschrieben, als Geistliche veröffentlichen sie schöne moralische oder gesellschaftliche Traktate, in der Historie sind sie tüchtige Nachfolger Machiavells. Keiner unter ihnen ist bei uns so bekannt geworden, keiner auch wohl so begabt gewesen, wie etwa Bembo oder Castiglione. Wir übergehen darum mindestens zwanzig bis dreißig Namen und widmen nur zur Schätzung der Poesie, die hier in Frage kommt, einige Bemerkungen einem bei den Italienern sehr beliebten und für sie außerordentlich charakteristischen Dichter der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts.

Francesco Maria Molza stammte aus einer guten Familie in Modena, lebte aber meist in Rom, und zwar vollständig liederlich, und starb 1544 wenig über fünfzig Jahre, greisenhaften Ansehens und gebrochen, an den Folgen einer häßlichen Krankheit. Er ist bei Päpsten, bei regierenden Fürsten und Kardinalen gleich gern gesehen, steht mit ihnen in Briefwechsel und singt sie an, auch lateinisch; er hat recht hübsche Epigramme und Elegien gemacht. Er gilt für eine Autorität in Sachen des feinern wissenschaftlichen und literarischen Geschmacks, giebt Fürsten Ratschläge beim Ankauf von Büchern, findet sich dann wieder unter den Verfassern von Spottgedichten und wird als Freund oder wenigstens beachtenswerter Genosse genannt und gefeiert bis in den Kreis Ariosts hinauf. Endlich hat er eine große Menge von Sonetten geschrieben, zierlich, glatt und künstlich, die meistens gar keiner Individualität anzugehören scheinen. Noch zweihundert Jahre nach seinem Tode hat der angesehene Litterarhistoriker Gerassi eine Ausgabe seiner Werke veranstaltet, vermehrt durch Nachrufe, Beschreibung von Ehrung und Anerkennung aller Art, die ihm widerfahren waren, Nachrichten über poetisch beanlagte Nachkommen, sowie deren Erzeugnisse. Wer das Werk heute zur Hand nimmt, findet vielleicht ein und das andre lateinische Gedicht ganz hübsch. Übrigens wird ihm hier das sechzehnte und das achtzehnte Jahrhundert in ihrer Schätzung geistiger Größe gleich unverständlich sein.

Zufällig gerade in Molzas Todesjahr wurde Torquato Tasso geboren, der für solche, denen mit Ariosts Epos noch nicht alles erfüllt schien, das nationale Werk zu vollbringen sich bemühte. Er kam 1565 nach Ferrara an denselben Hof und erörterte schon um diese Zeit gemeinschaftlich mit seinem Vater,

der ebenfalls Dichter war und einige Jahre nach dieser Zeit starb, die Theorie des epischen Gedichts. Ariost war lange tot, und nach ihm hatte Italien bereits wieder ein neues Epos gehabt. Im Jahre 1547 war nämlich von Trissino, einem angesehenen Theoretiker aus Vicenza, ein Heldengedicht in reimlosen Jamben erschienen, Italiens Befreiung von den Goten. Es war nach allen Regeln gebaut und hatte sich die Aufgabe gestellt, eine Ilias für Italien zu sein. Man fand es von vornherein langweilig. Die Anhänger Ariosts schrieben das dem Muster, Homer, und der klassischen Einheit zu. Sie forderten für das romantische Gedicht Vielheit der Teile, legten also seine Bedeutung in die Episoden. Die beiden Tasso, Vater und Sohn, gaben den Reiz der Episoden bei Ariost neben allen seinen andern Vorzügen zu. Aber das seien persönliche Gaben gewesen. Diese habe Trissino nicht gehabt, und darum sei sein Gedicht schlecht, nicht wegen der Einheit. Hätte Ariosts Roland diese Einheit, er würde nur noch besser sein. Das romantische Gedicht gehöre ebenso wie das klassische Kunstepos zur heroischen Gattung, und diese erfordere nach Aristoteles und Horaz für alle Zeit einheitlichen Plan und Handlung. Alles, was bei Pulci, Bojardo und Ariost anziehend sei und für toskanisch oder romantisch ausgegeben werde, liege im Kostüm. Darin dürfe man von den Regeln der Alten abweichen, nicht in den moralischen Begriffen, nicht in der Größe und Bedeutung des Inhalts und in der Einheit. Als Form stand für Tasso die achtzeilige gereimte Stanze fest, die zuerst Boccaccio, dann die eben genannten Romantiker gebraucht hatten, und die, weil man deren Dichtungen als Romanzen auffaßte, darum doch keineswegs auf die romantische Gattung zu beschränken sei. Sie sei vielmehr die jedem erzählenden Gedichte größern Umfangs angemessene Form. Die klassizistische Lehre schrieb dafür reimlose Jamben vor, aber schon Tasso, der Vater, hatte für sein Epos „Amadigi“ auf Anraten eines einsichtsvollen Gönners anstatt der Jamben Stanzas wählen müssen, freilich aber auch die Einheit aufgegeben und dem neuen Bedürfnis nach Episoden Rechnung getragen. Torquato nun hat nicht nur ein Buch über die epische Kunst hinterlassen — es ist früher entstanden, aber erst 1587 durch einen Ferraresischen Buchhändler in Venedig veröffentlicht worden, gedruckt also, während der Dichter noch auf der Irrenstation in Ferrara festgehalten wurde! —, er hat auch über die besondre Aufgabe seines eignen Epos eine große Menge Abhandlungen in Briefform geschrieben. Tassos Poetik enthält sehr viel Feines. Hier interessiert uns nur eine Hauptsache. War uns bei Ariost die Ironie ein Kennzeichen des Überreife in der Entwicklung der italienischen Literatur, so deuten wir hier bei Tasso in demselben Sinne die feste, reife Grundanschauung und die sichere, überlegene Form der Erörterung. Vieles erinnert an Schillers Art in seinen besten Abhandlungen. Wir nehmen wahr, mit welcher Mühe ein Gedicht, das volkstümlich sein sollte, zu stande kam. Seines Werkes Bedeutung setzt der Dichter selbst in die einheitliche Hand-

lung und den großen, würdigen Stoff aus der christlichen Geschichte. So etwas hätte der Litteratur bis jetzt gefehlt, und es könnte neben Ariost in Frieden bestehen. Ranke bemerkt einmal, daß in dem Ernste, mit dem Tasso das Religiöse behandelt, gegenüber Ariosts leichter, konventioneller Manier sich schon die Wirkung der inzwischen eingetretenen Gegenreformation zeige. Gewiß, aber auch die sinnende, schwärmerische Natur des Dichters offenbart sich darin. Spott und jede Art von Frivolität lag ihm gänzlich fern.

Soviel von der Absicht und dem Plan des Dichters. Fragen wir nun, welche Wirkung die vollendete Erscheinung hatte? Zwei gelehrte Pedanten, die aber übrigens in der italienischen Litteratur des achtzehnten Jahrhunderts mit Recht ein großes Ansehen behaupten, Muratori und Tiraboschi, finden, daß das „Befreite Jerusalem“ zwar der Aeneis nicht gleichkomme, die Ilias aber übertroffen habe, denn es sei einheitlicher, und Rinaldo als Held sei unsrer Teilnahme werter als Achill, und die Einzelheiten der militärischen Vorgänge seien mit solcher Sachkenntnis geschildert, daß man diesen hohen Vorzug nur aus den Ratschlägen des Herzogs ableiten könne, der ein vorzüglicher Kenner des Kriegswesens war. Das Volk, oder vielmehr die Gebildeten unter ihm, entschieden anders. Ihnen war Gottfried von Bouillon womöglich noch gleichgiltiger als Achill, und die Geschichte der Kreuzfahrer als einheitliche Handlung war für sie nicht die Hauptsache. Sie zogen die Episoden vor, auf die sich der Dichter nach seiner Kunstlehre am wenigsten zu gute that. Erminia bei den Hirten, Clorindens Tod, Armidas Zaubergärten und vor allem gleich im Anfange Sofronia, das Abbild der Prinzessin Eleonore, deren Liebe Orlando vergebens zu gewinnen sucht — das alles hat man zu allen Zeiten sehr schön gefunden, und um deswillen konnte man auch sagen, daß Tassos „Stil“ noch schöner sei als der des Ariost, denn zu den weichen Empfindungen paßt er, und den sentimentalen Gedanken geben die feinen Zugaben des Verstandes, die Wortspiele und die Wortgegensätze, ein angenehmes Gegengewicht. Aber das Gedicht als Ganzes ist studirt und philologisch. Seine Vorzüge gehören der Lyrik, sie dienen nicht dem Epos. Das Epos von den christlichen Kreuzfahrern ist in seinen gelungenen und beliebt gewordenen Teilen ein Gegenstand des litterarischen Genusses wie Ariosts Roland, im übrigen aber ohngeachtet seines würdevollen Gegenstandes auch nicht mehr als das, und vor allen Dingen ist es kein ernstes nationales Lehrgedicht geworden. Tasso war ein vorzüglicher akademischer Student gewesen; Ariost nicht, der hatte immer etwas von der Art eines fahrenden Schülers in sich gehabt. Ariost hatte auch kein Griechisch gelernt, während Tasso das verstand und die Griechen wirklich im Original las, Homer und Plato so gut wie die Tragiker. Schiller und Goethe konnten das bekanntlich nicht. Es ist für Tassos ganze Dichterart sehr bezeichnend, daß er mitten in den früher geschilderten Kreisen der Akademiker stand und daß sein Werk ganz aus theoretischer Erörterung hervorgegangen ist.

Das sechzehnte Jahrhundert ist noch nicht abgelaufen, da hat bereits Italien den ganzen menschenmöglichen Kreis der Litteratur vollendet. Was es leisten konnte, und was ihm versagt war, ist in gleicher Weise lehrreich für den Charakter des Volkes. Und das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert zeigt, daß nichts mehr nachgeholt werden konnte, was noch irgend der Mühe wert war. Kleine litterarische Merkwürdigkeiten und gelegentliche Genüsse für Kenner, wie sie mancher neue Versuch irgend einer der vielen Mischgattungen aufsticht, können dabei nicht in Betracht kommen.

Dann erschien das Junge Italien. Daß sein wirklicher Ertrag, wie wir gesehen haben, so außerordentlich gering war, kann doch den eigentlich nicht mehr Wunder nehmen, der die Zeit von Dante bis auf Tasso aufmerksam verfolgt hat. Es ist mir immer merkwürdig gewesen, daß Manzoni seine zwei Tragödien und seinen Roman noch bei Lebzeiten Goethes veröffentlichte, und daß dann seine Laufbahn als Schriftsteller und als Mann des öffentlichen Lebens abgeschlossen war, obwohl er fast noch fünfzig weitere Jahre und die ganze Entwicklung des heutigen Italiens erlebte. Von seinen Freunden und Gesinnungsgenossen hatte er sich nicht getrennt, denn er blieb jedem zugänglich, und alle hatten das größte Vertrauen zu ihm. Die Sache des Vaterlands hatte er auch nicht aufgegeben, denn 1873 wurde ihm ein öffentliches Begräbniß ausgerichtet von solcher Pracht, wie es einem Privatmann in Italien noch nie zu teil geworden war. Verdis Requiem war eine seiner Ehren. Er hat schwere Familienschicksale zu tragen gehabt, aber auch das erklärt nicht sein Schweigen. Er war weder geistig noch körperlich gestört, er war nicht verbittert, sondern er blieb ruhigen Gemüths und bei klarem, hohem Verstande. An Veranlassungen zu Kundgebungen hätte es ihm auch wahrlich nicht gefehlt. Trotzdem blieb er stumm. Ihm fehlte das Theatralische, das zu einem richtigen Italiener zu gehören scheint. Er war nach allgemeinem Urtheil das Beste von den Mitgliedern des Jungen Italiens, und er ist wohl der einzige unter ihnen, der weiter leben wird. Daß ein solcher Mann seinen Zeitgenossen nichts mehr zu sagen hatte, ist gewiß bezeichnend für ihr desto geräuschvolleres Treiben und enthält für die Litteratur und die Geschichte Italiens doch wohl im Grunde eine recht traurige Wahrheit.*)

Dresden

Adolf Philippi

*) Zufällig werde ich ganz zuletzt auf eine Äußerung geführt, die vor über hundert Jahren A. W. v. Schlegel that, dieser unglaublich vielseitige Mann, den dann das folgende Geschlecht der Beschränkten, aber Exakten wohlfeil schulmeistern konnte. Zu Dantes Zeit „konnte die Nation noch alles werden; man möchte es eher zufälligen Umständen Schuld geben, als ihr selbst, daß die Ausläufe überströmender Lebenskraft am Ende nur Erschlaffung zurückließen. Jetzt ist sie gewesen, was sie werden konnte. Ihre Laufbahn scheint geendigt zu sein, und die Thaten, Erfindungen und Werke voriger Jahrhunderte erwecken ihren Wettstreit nicht mehr. Sie dienen zu nichts, als ihren Schlummer behaglicher zu machen.“ (Werke 3, S. 201. Buerst 1791.)

