

Zwischen 'mimicry' und 'ilinx' - Reiten, Kämpfen und Lieben als Spielraum des Renaissancemenschen in Luigi Pulcis *Il Morgante*

La nostra istoria è sì fiorita e varia,
Ch'i' non posso in un luogo star mai saldo. (Pu: XXV,168)

Michèle Mattusch

Die Bedeutung des Spiels in der Alltagswelt der Renaissance und am Florentiner Medici-Hof wurde in den letzten Jahren besonders im Rahmen der mediceischen Fest- und Machtkultur hervorgehoben¹. Ihr sind auch die während der ludischen Phase der sogenannten *brigata Laurenziana* entstandenen Texte zuzuordnen - Literarisierungen der *giostre*, burlesk-elitäre Kontrafakturen, Karnevalslieder -, die Paolo Orvieto als pseudopopuläre kollektive Werke bezeichnet, die sich nur im Umkreis der anspornenden und herausfordernden Selbstüberbietung ihrer Verfasser innerhalb einer Gruppe verstehen lassen². Orvieto ordnet diese Texte der karnevalesken Tradition zu und beschreibt sie als eine bewußte Manipulation vorgefundener Topoi, eine „jonglerie consciente“³ am rhetorischen Detail gegebener oder selbst verfaßter Vorlagen⁴. Der „spielhaften Lebensverbildlichung“⁵, von der Johan Huizinga spricht, wenn er darauf verweist, daß Rittertum und Schäferwesen in der Renaissance zu neuem Leben erweckt werden und zwischen Pathos und Komik, Schlüpfrigkeit und Ernst geraten, nähert man sich dagegen eher zögernd, scheint doch die Lebensverbildlichung mit ihrem wirklichkeitsbezogenen Ernst die Unverbindlichkeit des Spielhaften auszuschließen, die sich in der Manipulation von Topoi äußert.

Wir wollen unter Spielhaftigkeit der Renaissanceliteratur deshalb zunächst die gesteigerte Reprise eines Modells durch eine nachahmende Reformulierungshandlung verstehen. Sie basiert auf einer simulierenden Anverwandlung an das Modell (*mimicry*) und führt zu dessen übersteigernder Demontage. Dabei erzeugt sie eine tendenziell gegenläufige Schreibweise auf der Basis der dem Prätext eigenen Mustern. Ein solches Schreiben zielt nicht auf eine systematische, parodistische Transformation, sondern auf eine im Spielverlauf erst entstehende, zufällige und punktuelle Texttransformation. Es setzt Formen des Hintersinns, der Anspielung und des Unsinns frei, die sich wiederum erst im Überschreiten des Textes, in der Aufforderung zum Mitspielen realisieren.

Luigi Pulcis Ritterpoem *Il Morgante* scheint uns für diese Schreibweise beispielhaft, hat doch schon Domenico de Robertis das Entstehen des *Morgante* wie eine improvisierende Neubearbeitung des Kanon einer Commedia auf der Basis der Textvorlage des anonymen Spielmannsepos seitens eines sich amüsierenden Lesers dargestellt⁶. Und der Zerfall des *Morgante* in zwei Teile mit unterschiedlichen Entstehungszeiträumen und Textvorlagen - die zur Zeit der *brigata* von etwa 1461 bis 1470 entstandenen 23 Gesänge auf der Grundlage des *Orlando* und die letzten 5 Gesänge auf der Basis der *Spagna* und der *Rotta di Roncisvalle*

¹Vgl. hierzu: Orvieto, Paolo, *Carnevale e feste fiorentine del tempo di Lorenzo de' Medici*, in: *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo. Atti del Convegno di Pienza 10-14 settembre 1991*, Bd. 1, Rom 1993, S. 161-188.

²Orvieto, Paolo, *Pulci medievale. Studio sulla poesia volgare e fiorentina del Quattrocento*, Rom 1978.

³S.29.

⁴S.11.

⁵Huizinga, Johan: *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Hamburg 1956, S.173.

⁶Vgl. hierzu: de Robertis, Domenico, *Storia del Morgante*, Florenz 1958.

- bestätigt die schreibende Verlaufsform. Der *Morgante* stellt sich uns deshalb als bewußte Reformulierung der Vorlage des anonymen Spielmanns dar, der durch eine punktuelle Umformung einer populären Vorlage zu einer ersten literarisierten Form des Ritterepos führt. Dem Neuschreiben des Druckromanzos liegt somit eine ironische Sprachhandlung des Anführens und Erwähnens⁷ bekannter Klischees zugrunde, die wir als eine Ironie der Prägnanz bezeichnen wollen. Sie äußert sich auf der Ausdrucksebene als ein imitatorisches Sprach- und Formenspiel und konstituiert sich auf der Inhaltsebene als eine simulierende Pseudoidentifikation der Rollenfigur des schreibenden Autors mit den dargestellten Werten. Ihr Ziel ist es, diese Werte hervorzuheben, sie gegebenenfalls ironisch zurückzuweisen oder einfach dem perlokutiven Effekt des Lachens preiszugeben. Dem automatisch abgespulsten Erzählen des Spielmanns wird so durch prägnante Dopplung und amplifizierende Vervielfältigung, durch bewußte Selektion und Kombination dysfunktional gewordener Topoi ein Symbolgehalt zugewiesen, der ein neues Spektrum menschlicher Vorstellungs- und Verhaltensweisen einspielt. Reiten, Kämpfen und Lieben als die stereotyp wiederkehrenden Handlungen des Poems können uns hierbei als Beispiel dienen.

Treibendes Getriebensein - Pulcis nach- und mitgelieferte Poetik

Entscheidend für Pulcis Umformung des Spielmannstextes ist dabei zunächst die von der Spielmannstradition übernommene Rollenfigur des Cantastorie. Mit ihr vollzieht sich die Selbstdarstellung des schreibenden Autors über die explizit gemachte Autorschaft und Poetik. Pulcis Poem beginnt bekanntlich mit der vom Erzähler ausdrücklich formulierten Intention, durch sein Werk zu einer besseren Würdigung der Taten Karls des Großen zu kommen:

è stata questa istoria, a quel che io veggio,
di Carlo, male intesa e scritta peggio
(Pu: I, 5)⁸

Florenz, so heißt es anfangs zuversichtlich im Verweis auf einen legendären Wiederaufbau der Stadt durch Karl den Großen, könne sich mit Karls Größe identifizieren:

E tu Fiorenza, della sua grandezza
possiedi e sempre potrai possedere
(Pu: I, 7)

Vergleicht man diesen anfänglichen Vorsatz nun mit dem im Jahre 1483 im Congedo formulierten Scheitern des Vorhabens: „Pro re, pauca dixi al mio desire“ (Pu: XXVIII, 152), ergibt sich ein eigenartiger Widerspruch zum ursprünglichen Konzept und dem optimistischen Verweis auf Florenz.

Im allgemeinen erklärt man sich diesen Umschlag aus den gewandelten persönlichen und kulturpolitischen Bedingungen, Pulcis Loslösung von der einstmaligen *brigata laurenziana* ab 1473, seinem Konkurrenzverhältnis zu Marsilio Ficino, der literarischen

⁷Vgl. zum Ironiebegriff: Sperber, Dan/Wilson, Deirdre, Les ironies comme mention, Poétique Jg. 1978/ Bd. 36, S. 399-412.

⁸ Dieses und alle folgenden Zitate aus: Pulci, Luigi, *Il Morgante*, Garzanti, Mailand 1989.

Neuorientierung auf die Bukolik⁹. Nur selten erscheint dieser Widerspruch als ein poetologisches Moment, etwa der Karnevalleske mit ihrer Inszenierung einer Gegenwelt¹⁰. Gerade diese Eigenheit aber macht den prekären Status eines literarischen Werkes aus, dem es schließlich unmöglich war, Florenz ein Leitbild zu geben. Pulci selbst bindet die von ihm eingebrachten Skrupel immer wieder an seine Schreibweise, wenn er sich für seine Abschweifungen entschuldigt:

Ben so che spesso, come già Morgante,
lasciato ho forse troppo andar la mazza
(Pu: XXVIII, 142)

Gleichzeitig aber verbindet er sein Scheitern mit der Verteidigung seiner Poetik, die er zu einer Poetik der persönlichen Phantasie erklärt. So entsteht im poetologischen Rückblick des *Concedo* ein Plädoyer für die 'fantasia', eine Bitte um Toleranz für die Vielfalt möglicher Schreibweisen und verschiedener Stoffe:

E ciò ch'io penso con la fantasia,
di piacere a ognuno è il mio disegno:
convien che varie cose al mondo sia,
come son vari volti e vario ingegno,
e piace all'uno il bianco, all'altro il perso,
o diverse materie in prosa o in verso.
(Pu: XXVIII, 140)

Die persönliche Sicht der 'fantasia' zielt also auf einen neuen Weltbezug des literarischen Werkes. Es soll der Pluralität der Wirklichkeit und der Leserwünsche in der Gegenwart entsprechen und sich durch sie legitimieren. Die Kategorie der *variatio* wird explizit zum poetologischen Prinzip erklärt, um die 'fantasia' zu rechtfertigen. Und sogar dort, wo der Epilog in bukolischen Topoi einen längst verlorenen Weltzustand beschwört und ihn mit der Ritterwelt gleichsetzt: "tornano i tempi felici che furno/quando e' regnoè quel buon signor Saturno" (Pu: XXVIII, 151), zielen Pulcis Aussagen letztlich auf eine Phantasiewelt.

So vollzieht Pulci zunächst den Bruch mit der memorialistischen Funktion der Spielmannsepik und betont in Form einer explizit hervorgehobenen Poetik die Macht der Phantasie. Im Verlauf des Poems zeigt er diese Macht als eine treibende Kraft seines Schreibens auf. Sie ist es, die den Erzähler zu immer neuen Digressionen und Amplifikationen drängt und ihn, wie er zu erkennen gibt, vom ursprünglichen Konzept abweichen läßt. So heißt es zu Beginn des 24. Gesangs: "Non fu questo al principio mio concetto (Pu: XXIV, 3). Sogar die Morgante-Episode selbst steht unter dem Zeichen eines solchen, vom Gegenstand herausgeforderten Abschweifens, das die Phantasie in eine unbeabsichtigte Richtung lenkt:

Era tanto la mente mia legata
dal bel cantar dinanzi, ch'io trascorsi
alquanto fuor della via prima usata
(Pu: XX, 2)

⁹Pulcis Bruder hatte 1470 Vergils Eklogen übersetzt, Landino 1478 seine Kommentare dazu veröffentlicht, 1479 entsteht die *Favola di Orfeo* von Angelo Poliziano, zwischen 1482-1483 die *Silvae* von Poliziano und die Eklogen Albertis.

¹⁰ Vgl. hierzu: Hempfer, Klaus W., Die Karnevalisierung der Ritterepik in Pulcis *Morgante*, in: Ingenschay, Dieter/Pfeiffer, Helmut, (Hrsg.), *Werk und Diskurs*, München 1999, S. 89-109.

Schließlich äußert sich dieses Getriebensein explizit im Abweichen von der Vorlage. Im 19. Gesang hebt der Erzähler seine Zusätze zum *Cantar d'Orlando* hervor und unterstellt sie einem frei erfundenen Autor - einem gewissen Alfamenonne -, der vom Persischen über verschiedene Vermittlungen bis ins Florentinische gekommen sein soll¹¹. Wieder zeigt er sich vom Klimax seiner Vorstellungen unaufhörlich davongetragen: "Perch'altra fantasia par che mi nasche", (Pu: XXIII, 48) und schließlich dreht er sich sogar mit dem Rad der Fortuna:

che la mia fantasia non può tenersi
come ruota che mossa ancor vuol ire
(Pu: XXVIII, 152)

In der im Poem veranschaulichten Poetik ist die persönliche 'fantasia' demzufolge eine ständig thematisierte Abweichung vom Modell, der Fortuna ausgelieferter, unkontrollierbarer Zusatz, der der Vielfalt und Bewegtheit der Welt zu entsprechen wünscht und hieraus seine Legitimation zu beziehen versucht.

Ironische Selbstinszenierung des Autors als Spielmann

Die ad hoc hergestellte Korrespondenz¹² von Fortuna und Phantasie gehört natürlich in das ironische Spiel des Erzählers, der sich von der memorialistischen Funktion seines populären, anonymen Vorbilds absetzt. Die Thematisierung seiner Poetik zielt auf die Bewußtmachung der fabulierenden Tradition des Cantastorie. Pulci versetzt sich in die von der Spielmannstradition vorgeprägte Rollenfigur und distanziert sie zu einer fingierten Rolle des schreibenden Autors, in der das persönliche Phantasieprodukt markiert erscheint. Auf diese Weise setzt er das Erzählte mit seinem Arsenal stereotyper Formeln¹³ frei und unterwirft es seiner Transformation. Ausgehend von der Exordialtopik bemächtigt sich die Rollenfigur des gesamten Textes.

So ahmt sie zunächst in den Proömina die im Populärromanzo übliche Invokation an Gott und Maria nach. Im *Orlando* umfaßt die Exordialtopik jeweils eine Oktave, wobei sporadisch auch die Bitte um gutes Gelingen des Werkes eingeflochten wird:

Virtù mi dona con deritta insegna,
Che io possa sequire il mio cantare
(Or: V, 1)

¹¹ Vgl. Pulci, XIX, 153, 154.

¹²Vgl. hierzu: Iser, Wolfgang, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt am Main 1993, S.79. Iser bezeichnet die Korrespondenz als den Tropus der Epoche.

¹³Vgl. zu den Formeln Genette, Gérard, *Die Erzählung*, München 1994, S. 183 ff. Beim Neuschreiben des *Orlando* zeigt sich, wie nicht anders zu erwarten, der Wegfall aller unmittelbar phatischen Funktionen, die noch aus der Situation des Vortrags erwachsen und das anwesende Publikum anvisieren. Der *Orlando* kennt solche Formeln noch: "Udirete, signori, bel conuenente" (Or: XXIII, 35). Regieformel, Testimonialformel, die Formeln der emotiven Anteilnahme und der Kommunikation mit dem Leser werden dagegen übernommen und umgeformt.

Pulci bedient sich der Trennung von Autoren- und Erzählerrolle¹⁴, dem ständigen Autoritätsverweis des Spielmanns. Doch kreuzen sich bei ihm Invokation und Autoritätsverweis in der Rollenfigur des schreibenden Autors. Die im *Orlando* nur sporadisch eingeflochtene Bitte wird mit ihrem feierlichen Tonfall aufgenommen, aus ihrer situativen Unabhängigkeit entlassen, mit der auktorialen Rolle verbunden und verallgemeinert. Keinem Proömium Pulcis fehlt die direkte, konkrete Bitte für das Gelingen des Werkes:

Con la tua man mi guida a salvamento
insino al porto con tranquillo vento
(Pu: XIV, 1)

Die automatisierte Formel des Spielmanns: „Noi t’adoriamo con tutto il nostro ingegno“ (Or: VII, 1) verwandelt sich im *Morgante* zur Forderung, den übermüdeten Geist des Autors für sein Unternehmen zu stärken: „aiuta tu questo affanato ingegno“ (Pu: VI, 1). Der schreibende Autor stellt sich in seiner Schreibqual dar, fleht um reichhaltige Phantasie (Pu: IX, 1; XXI, 1), betont seine Regiefunktion (Pu: XII, 1) und wirbt ausdrücklich um die Gunst des Publikums (Pu: XIII, 1). Er fingiert, daß er sich im Labyrinth seiner Erzählung verirrt habe (Pu: XIX, 1) und betont seine Ohnmacht angesichts des Erzählten (Pu: XXIV, 1). Die derart inszenierte Rollenfigur des Autors kann schließlich sogar die Verantwortung für das Erzählte auf die äußere Lenkung durch Gott abladen und Gott vor Augen führen, wohin ihn seine Führung gebracht hat:

Come posso io cantar più rime o versi,
Signor, che m’hai condotto scriver cose
che per pietà il sol par lacrime versi,
e già son le sue luce tenebrose?
Tu vedrai tutti i tuoi cristian dispersi
e tante lance e spade sanguinose
che, s’altro aiuto qui non si dimostra,
sarà pur tragedia la storia nostra.
(Pu: XXVII, 1)

In der Inszenierung kehrt sich die dargestellte Ohnmacht der Rollenfigur zur auktorialen Entlastung vom Dargestellten um. Das Getriebensein durch Fortuna, das der göttlichen Führung entspricht, kann als ironische Anklage an die göttliche Lenkung aufgefaßt werden. Die derartig umgestaltete Vorlage verdeutlicht nunmehr die ungeheuerliche Verfügungsgewalt des schreibenden Autors. Die Figur des Gelenkten und Getriebenen schließt sich mit der des Schreibenden kurz und erzeugt hintersinnige Verweise und punktuelle Gegensinnigkeiten, die immer wieder bis zur höchsten Anmaßung reichen. Gleich im ersten Gesang, in dem Pulci bekanntlich auf das Johannesevangelium anspielt, wird dieses Verfahren deutlich:

In principio era il Verbo appresso a Dio
ed era Iddio il Verbo e ‘l Verbo Lui:
questo era nel principio, al parer mio,
e nulla si può far senza Costui.
(Pu: I, 1)

¹⁴Diese zeigt sich beim Cantastorie im Testimonialverweis des 20. Gesangs, wo der Anonymus auf seinen Meister verweist, der den von ihm nur nacherzählten Text geschrieben habe (Or: XX, 2). Dieses und alle folgenden Zitate aus: Hübscher, Johannes (Hrsg.), *Orlando. Die Vorlage zu Pulcis ‚Morgante‘*, Marburg 1886.

Der Canterino verfügt über eine Reihe ähnlicher Formeln, z.B. zu Beginn des 13. Gesangs:

El principio era figliuol di Dio,
 El figliuolo di Dio apresso a Dio era,
 Idio era figliuolo del padre pio
Nel principio, questo è cosa uera.
 (Or: 13, 1)

Der Proömium zum 37. Gesang verwendet im *Orlando* sogar die vieldiskutierte Testimonialformel 'al parer mio':

N principio el dipotente Dio
 Sença cominciamento, meçço e fine
 Verbo era apud Dio, al parer mio.
 (Or: XXXVII, 1)

Im Gegensatz zum Spielmann aber, der mit seiner Meinung die Unsicherheit über die zitierte Textstelle zum Ausdruck bringt, bzw. einen naiven Reim *D i o - m i o* automatisch rekurriert, verweist Pulcis Kombination von Anfang an auf die Bedeutung des Wortes und der Schrift. Im zweiten Vers der Oktave setzt er das Wort in einer übertriebenen chiasmischen Konstruktion mit Gott gleich. Zuletzt unterstellt er den heilsgeschichtlichen Beginn einer persönlichen Autorisierung durch das Wort der Rollenfigur des schreibenden Autors. Wieder bricht das Dargestellte über die sich inszenierende auktoriale Rollenfigur an der Darstellung um. Die Exordialtopik Pulcis nutzt dieses Verfahren in ungeheurem Umfang. Die schon im *Orlando* auffällige Sprachmischung: "Loria in ecelsis uero Dio,/In terra pace e buona uolontate" (Or: LIV, 1) produziert bei Pulci eine semantische Gegenläufigkeit. Indem er die Sprachmischung durch einen harten Schnitt mit Tonwechsel auf Verslänge zusammenzieht, stehen sich der lateinisch-feierliche Himmel und der vulgärsprachliche Friedenswunsch auf Erden direkt gegenüber:

Gloria in exelsis Deo e in terra pace
 (Pu: IV, 1)

Aus dem topischen sakralen Holz des Christus-Kreuzes des Spielmanns: „Adoramus te, perchè in sul legno/Morir uolesti“ (Or: XXXI, 1), macht Pulci schließlich eine profane Pars pro toto des auktorialen Erzähl-Schiffleins im Invokationsstich:

tu se' colui che mio legno movesti
 (Pu: III, 1)

Die über die selbstinszenierte auktoriale Rollenfigur eingespielte Ambivalenz setzt auf diese Weise punktuell ein unendlich großes Anspielungspotential frei, das dem Leser als Pointe zugespielt wird. Das vom sakralen Automatismus gelöste sprachliche Material wird vieldeutig und kann über die Rollenfigur den wörtlichen Sinn einer eigenen Meinung erzeugen, der das Dargestellte vermittle des Darstellenden immer wieder bricht.

Handlungsmomente und Auswahl

Im wesentlichen übernimmt Pulci alle Handlungsmomente und Figurenklischees des Spielmanns: den hitzigen Rinaldo, den stets verliebten Ulivieri, den vernünftigen, aber schielenden Orlando. Er hält sich an die Abfolge von immer gleichartigen, aber isolierten Aktionen wie Reiten, Kämpfen, Beten, Taufen, Essen, Feiern und Lieben¹⁵. Auch der Anspruch auf ein möglichst einsträngiges Erzählen in übersichtlichen Handlungsblöcken, das der Anonymus mit seiner Regieformel betont bleibt die Regel. Pulci wechselt den Erzählstrang in denselben Momenten des Leerlaufs wie der Spielmann, dann, wenn die Figuren sich ausruhen, wenn sie reden, essen, reiten, schlafen und feiern. Allerdings unterzieht er Formeln und Anlässe einer geringfügigen Neubetonung der konkreten Tätigkeiten:

Lasciam costoro insieme un poco a mensa
(Pu: VI, 23)

Lasciàn costor posarsi un poco al lito
(Pu: XV, 10)

Lasciàn costor chi in festa e chi in affanno
(Pu: IX, 7)

In diesen Regieformeln erhalten die Momente des Redens, Reitens, Essens, Schlafens, Liebens, Feierns und Trauerns ein neues Gewicht. Wenn Paolo Orvieto darauf verweist, daß Pulci vor allem die existierenden Topoi amplifiziert, das Porträt der Antea, den Topos des Pavillions, des Sturmes, des Pferdes, die *autovituberatio* des Margutte, sei hier betont, daß Pulci vor allem im ersten Teil des Poems auch die Kampf-, die Essensszenen und die Rededuelle ausbaut, die Hinrichtung Astolfos bis ins kleinste Detail doppelt inszeniert, die Begegnung von Morgante und Margutte einfügt. Amplifikation und neue szenische Einschübe entziehen Pulcis Text dem schematischen Erzählen¹⁶ des Canterino und lockern den eintönigen Rhythmus. Die Erzählgeschwindigkeit wird flexibel, die einzelnen Handlungsmomente können in ein szenisch-konkretes Erzählen überführt werden, in denen die Momente des Redens, Reitens, Essens und Feierns ein eigenes Gewicht bekommen.

Szenische Konkretion und paradoxe Formelhaftigkeit - Reiten

Ein hervorragendes Beispiel für das summarische Erzählen des Canterino bildet die Reitformel:

E briueumente tanto caualcaro
C'a una gran città egli ariuario
(Or: XXXVI, 34)

¹⁵ Vgl. hierzu, Cabani, Maria Cristina, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca 1988, S. 169 ff. Dem Spielmann ist eine Erzählökonomie eigen, die noch aus der Notwendigkeit des Vortrags resultiert. Sie bestimmt die äußere Aufgliederung des Poems. Der *Orlando* ist relativ gleichmäßig in 40 Gesänge zu etwa 40 Oktaven eingeteilt, die die Handlung quasi willkürlich durch einen Schnitt trennen. Die Autorin verweist auf die Möglichkeit, daß die Vorlage zu Pulcis *Il Morgante* zunächst nicht in Gesänge unterteilt war, sondern erst im nachhinein eine willkürlich Aufteilung zu je 40 Oktaven erfolgte.

¹⁶ Cabani, M.C., *Le forme...*, S. 108. Cabani nennt das Erzählen des Cantastorie schematisch, elliptisch und synthetisierend.

Sie organisiert den Übergang zum neuen Abenteuer. Schon der Aufbruch Orlandos vom Hof Karls des Großen am Anfang des Poems setzt in der ersten erhaltenen Oktave des Anonymus mit der Reitformel ein:

E caualcando per lo scuro diserto
a u gran monistero fu ariuato
(Or: I, 2)

Pulci zögert bekanntlich den Aufbruch Orlandos hinaus, bindet eine anklagende Rede Ganos ein, von der Orlando erfährt, läßt ihn dann blindwütig erst Gano, dann Karl, schließlich sogar seine Braut Alda angreifen, und erst danach wütend aufbrechen:

Poi si partì, portato dal furore
e terminò passare in Paganìa;
e mentre che cavalca, il traditore
di Gan sempre ricorda per la via.
E cavalcando d'uno in altro errore,
in un deserto truova una badia,
in luoghi scuri e paesi lontani,
ch'era a' confin tra' Cristiani e' Pagani.
(Pu: I, 19)

Pulci weitet den Aufbruch szenisch aus, indem er ihm eine vorbereitende Phase gibt und den Moment selbst auf Oktavenlänge erweitert. Er überführt die Verben in den Passato remoto und überlagert Gesten und Handlungen der Figur. Orlando reitet wütend los, kommt reitend nach Paganien. Während er (mentre) umherirrt, hat er Gan stets vor Augen. Schließlich kommt er zu einer Abtei, die in einer Wüstenei, an dunklen, weit entfernten Orten auf der Grenze zwischen dem Land der Christen und der Heiden liegt. In der Synchronisierung der Gesten und Gedanken, die Gleichzeitigkeit (mentre), Dauer (sempre) und Verlauf (cavalcando) suggerieren, entsteht eine Raumvorstellung im Bewegungsbild. Pulci häuft: luoghi oscuri, paesi lontani und ersetzt konkretisierend die einzig mögliche Wüste durch eine der möglichen Wüsten (un deserto). Schon die Aufbruchszene faßt dabei symbolisierend das Irren der Paladine zusammen und veranschaulicht die vom Anonymus nie vermerkte Passage, mit der sich Paganien als Land der Abenteuer für die Helden öffnet.

In der Abfolge von Aufbruch und Reiten kommt es immer wieder zu minimalen semantischen Abweichungen von der Vorlage. Während des zweiten Aufbruchs, den des Rinaldo, wandelt Pulci die Formel des *Orlando*: „Via se ne uanno i baron pien d'ardire“ (Or: V, 33) zu: „Così vanno costor alla fortuna“ (Pu: III, 33) um. Überhaupt betont er wiederholt die 'ventura'-Suche:

Per lo deserto vanno alla ventura
(Pu: II, 18)

Und auch die Paladine drehen sich bei ihm mit dem Rad der Fortuna:

pur come voglion le volubil ruote
(Pu: II, 49)

Aus dem Topos des irrenden Ritters wird so ein Ritter, der sich tatsächlich verirrt:

non so io stesso ove mi vada
o dove ancor mi guidi la ventura
(Pu: II, 50)

Auch konkretisiert sich der Wunsch nach *v e n t u r a* dann, wenn Orlando nach seinem ersten Abenteuer den Abt des Klosters bittet, ihm eine solche zu finden und präzise äußert, was er darunter versteht:

Qualche battaglia, qualche torniamento
(Pu: II, 12)

Das irrende Reiten kann somit über seine neue Konkretisierung zum symbolischen Ausdruck eines ziel- und endlosen Getriebenseins werden. Der ständig neue Aufbruch dagegen läßt dieses Irren erneut in eine präzise Suche umschlagen, die *v e n t u r a* wird zur Suche nach einer *b a t t a g l i a*.

Andererseits stiftet jede konkrete Rekurrenz neue Beziehungsgefüge. In der Konkretion setzt die Variation im Inneren ein:

Rinaldo si partì da Chiaramonte
ed Ulivieri e Dodon, sospirando;
va cavalcando per piano e per monte;
per la gran voglia di vedere Orlando:
(Pu: IV, 6)

Poi si partirno; *e il lion*, come e' suole,
sempre la strada mostrava a costoro.
Era di notte: Rinaldo non vuole
che per le selve facci dimoro,
tal ch'Ulivieri e Dodon se ne duole,
chè cavalcare a stracca è lor martoro.
Tutta la notte con sospetto andorno,
insin che in oriente vidon giorno.
(Pu: V, 66)

Per lo deserto vanno alla ventura:
l'uno era a piede e l'altro era a cavallo;
cavalcon per la selva e per pianura,
senza trovar ricetta o intervallo.
(Pu: II, 18)

e chiama Forisena notte e giorno.
E in questo modo **più di** cavalcorno.
(Pu: V, 21)

E già **sei giorni** cavalcato avia
drieto *al lion*, che mostra lor la via
(Pu: V, 36)

Jedes wiederholte Moment der Dauer: *sempre*, *più di*, *notte e giorno*, *sei giorni*, *tutta la notte*,
des Ortes: *piano*, *monte*, *strada*, *selva*, *deserto*, *pianura*, der Aktion: *Poi si partirno*, *Rinaldo si*

partì, kann neu kombiniert werden und anhand der Disposition der Helden individualisierend wirken. Orlando bricht wütend auf, Ulivieri und Dodone seufzen, Orlando denkt an Gan, Ulivieri an Forisena. Der Ausbau konkreter Umstände in den kleinen Szenen steht im Zeichen der 'ventura'-Suche, sie aber alterniert mit der jeweils konkreten Motivation. Nicht selten werden in solchen Kombinationen allegorische Restbezüge über die Dante-Vermittlung aufgerufen: selva oscura, deserto, pianura. Sie unterstützen die Bedeutung der moralischen Verirrung, die sich nunmehr im Verirren wiederum konkret veranschaulicht.

Einerseits also werden durch gleichzeitige Bewegungsabläufe in der Dauer Raumkonstellationen erzeugt, die durch die individuelle Disposition der Figuren kleine Szenen erzeugen: So reitet man Tag und Nacht ohne Unterbrechung, verweist auf die Beschwerlichkeit des Reisens, auf die Gefahr, im dunklen Wald zu rasten. Beim Reiten betreibt man Konversation. Auf dem Weg kehrt man am liebsten in Wirtshäusern ein, die man nur selten bezahlen kann. Meistens reitet man, um sich gegenseitig wiederzufinden und zu helfen - sogar Gano muß befreit werden. Manchmal reitet man aber auch nur, weil man vom Hunger getrieben wird. Andererseits kann der Automatismus der Reit-Formel ins Paradoxale gesteigert werden. Auch hierbei nutzt Pulci die automatisierte Rückkehrformel des Canterino:

E brieuemente tanto cavalcoe
C'alla città di Parigi ariuoe
(Or: XXV, 11)

Pulci bringt diese Formel in eine konkrete Handlungsszene. Terigi, der den aus Paris geflohenen Karl aufsuchen will, findet ihn nicht vor, weil er sich vor einer Rebellion in Sicherheit gebracht hat. Kurzerhand kehrt Pulci die Formel um:

e tanto cavalcò per monte e piano
che giunse ove non era Carlo Mano
(Pu: XIII, 15)

Auch das schematische Raumgefüge wird auf diese Weise ad absurdum geführt:

Partironsi costoro alla ventura:
vanno per luoghi solitari e strani
sanza trovar mai valle né pianura
(Pu: XIX, 2).

Die Inversion läßt die Bewegungen der Paladine und ihre Orts- und Zeitkoordinaten in der künstlich-leeren Sprach- und Formelwelt des Spielmanns aufscheinen. Reimworte wie ventura/pianura, Carlo Mano/piano unterstützen den Automatismus. So zeigt die erzählerische Vermittlung die Phantasiewelt Paganis gleichsam alternierend im szenischen Neubefund und im Automatismus der Formelwelt des Spielmanns auf. Das konkrete, szenische Bewegungsbild mit seinen endlosen Variationen trifft auf den Automatismus. Die Figuren werden in ihrer Marionettenhaftigkeit zum symbolischen Ausdruck des sprachlichen Automatismus.

Hyperbolik und serielles Klimax - Kämpfendes Berauschen

Ein ähnliches Muster zeigt sich in den Kampfszenen. Pulci überführt die Abfolge von Kampf, Gebet und Bekehrung in konkret vorstellbare, äußerst beschleunigte Bewegungsbilder. Das

summarische Erzählen des Spielmanns wandelt sich zur verknappenden Gleichzeitigkeit, in der die Synchronschaltung von Bewegungen und Gesten die Oktave konstituiert. Orlando spaltet den Kopf des Riesen Passamonte, der tot zusammenbricht. Im Fallen aber, so wird ergänzend wieder aufgenommen, verflucht Passamonte unterwürfig Mohammed:

per mezzo il techio partì del pagano,
 e Passamonte morto rovinava;
 e nel cadere il superbo e villano
 divotamente Macon bestiemava;
 ma mentre che bestemia il crudel e acerbo
 Orlando ringraziava il Padre e 'l Verbo.
 (Pu: I, 35)

Nicht nur das Oxymoron bestimmt die komische Wirkung dieser Kampfszene, sondern auch die Alliterationen und der Rhythmus der Oktave, der bei Pulci oft auf die letzten beiden Verse im Paarreim zielt, in denen Sentenzen und Pointen angesiedelt sind. Entscheidend ist, daß in dem Moment, in dem Passamonte seinen Gott verflucht, Orlando das Dankgebet an seinen Gott und die ambivalente Schrift ausstößt. Die Szene ist ein Zusatz zum Orlando. Doch auch beim Umschreiben des Spielmannstextes läßt sich die Synchronschaltung zeigen. Verfolgen wir also die Schlägerei Rinaldos mit dem Trupp um Brunoro:

E una brigata di quelli pagani,
 Veggendo morto il lor buon compagno
 Subito colloro furono alle manj
 Mirando questo Rinaldo d'Amone
 Frusberta trasse contra a quei uillanj
 (Or: IV, 7)

Allora una brigata di que' cani
sùbito addosso corsono a Dodone
e cominciassi a menarvi le mani.
Rinaldo vide appiccar la quistione
e in mezzo si scagliò di que' pagani
 (Pu: III, 52)

E 'l primo che giunse la testa gli taglia
 (Or: VI, 8)

Al primo che trovò la zucca taglia
 (Pu: III, 53)

Wieder nimmt die Anzahl miteinander verbundener Gesten innerhalb der Oktave zu, die aktiven Verben dominieren und betonen die einmalige, punktuelle Aktion. Anaphorische Konjunktionen, Präpositionen und Adverbien (allora, subito, e) binden und beschleunigen die Abfolge. Statt des neutralen Vokabulars des Canterino bevorzugt Pulci c a n i für p a g a n i, ersetzt aber auch v i l l a n i durch p a g a n i. Anstatt vom Kopf spricht er vom Kürbis. Vor allem aber entfällt die ausführliche Präsentation der Figuren. Deutlich verfolgt Pulci eine verdichtende Erzählökonomie. Er setzt den Protagonisten Rinaldo d'Amone als handelndes Subjekt mit dem Vornamen an den Versanfang und bindet die Versanfänge über Konjunktionen und Präpositionen, so daß sie geradezu deiktischen Wert annehmen: 'E una brigata di quelli', 'Allora una brigata di quei', 'E 'l primo che giunse', 'Al primo che giunse'. Vorausgesetztes erscheint so in die Beziehung selbst überführt. Die Beschleunigung der Oktave geht mit einer vorzeigenden Verweisung einher.

Der Kampf selbst vollzieht sich bei Pulci in den präsupponierten Werteschemata der Spielmannsliteratur, die die Welt in Christen und Heiden, Gute und Böse, wir und die anderen aufteilt. Einen geregelten Wettkampf mit Chancengleichheit, in der sich würdige Gegner gegenüberstehen, gibt es nicht. Dagegen wechseln die von Schimpf- und Schmähkanonaden eingeleiteten Duelle und Schlachten im Poem mit Überfall, Hinterhalt, Raubzug und Revolte, in der der Kampf mit allen Mitteln geführt wird. Das zeigt sich induktiv an der in a c t i o n

versetzten Figur, deren hyperbolisches, wildes Umsichschlagen den *f u r o r* visualisiert. Selbst das Duell degeneriert zum Überlebenskampf des Einzelhelden gegen die Masse, wenn Lionetto Orlandos Pferd trifft, ihn zu Fall bringt und seine Männer sich auf den Gestürzten werfen. Aus einem Vers des *Orlando*: „A cui taglia la testa, a cui e bradonj“ (Or: V, 5), macht Pulci wieder eine halbe Oktave, in der eine Vielzahl einzelner Angriffe gleichzeitig abgewehrt werden muß. Die Figur erscheint dabei gleichsam als beschleunigte Hyperbel ihrer selbst:

a quale il braccio tagliava e' faldoni,
a chi tagliava sbergo, a chi potando
venìa le mani, e cascono i monconi;
a chi cascava di capo la mosca
(Pu: III, 5)

Derartige Szenen gipfeln im Verlauf der Handlung in den Kampfvorstellungen, die der Riese Morgante gibt. Die syntagmatische Rekurrenz der sich wiederholenden und variierenden Kampfhandlungen treibt nämlich die Einzelszene des Poems periodisch in ein serielles Klimax des Maßlosen¹⁷. Bezeichnenderweise aber enden Pulcis komisch-groteske Kampfbilder stets irgendwann im Bruch der Pointe, die dem unaufhaltsamen Umsichschlagen ein Ende setzt. Die auktoriale Rollenfigur greift ein, treibt die letzten Oktavenverse ins Komische:

E spezza il teschio duro e poi il cervello
e 'l collo e 'l petto; e fecene due parti
che cos`a punto non tagliano i sarti
(Pu: XVIII, 106)

In der Art des schwarzen Humors euphemisiert sie naiv den Tod:

non bisognava il medico venisse
(Pu: I, 38)

Oder sie führt am Bild der exzessiven Kampfvorstellung gegebenenfalls die gesamte ideologische Quintessenz der Ritterepik ad absurdum:

acciò ch'ognun la sua virtù conosca
(Pu: III, 5)

So veranschaulicht der Ritter, der wie es im *Orlando* heißt, seinen Wert in der *v e n t u r a* zu beweisen hat - 'manifestar la sua ventura' (Or: V, 8) -, sich bei Pulci im Bild des tobenden, unaufhaltsamen Tötens. Beherrscht vom Kampfesrausch schlägt Morgante auch nach Friedensschluß noch ein paar Sarazenen tot, bis er schließlich von der Rollenfigur des Erzählers abgebrochen wird. An diesen Stellen gerät das szenische Bild in die unmittelbare Konfrontation mit dem sprachlichen Eingriff der auktorialen Rollenfigur. Bild und Sentenz stellen sich direkt gegeneinander. Pulcis Poem lebt geradezu von der Masse derartiger Kurzschlüsse. Ihnen ordnen sich auch die narrationsinterne Konfrontation zwischen Gesagtem und Erzähltem zu. Während die Figuren im Disput deklarieren 'per la ragione' oder 'per una donzella' zu kämpfen, zeigt das Bild sie in ihrem unaufhaltsamen Kampfesrausch.

¹⁷ Ein solches periodisches Klimax läßt sich für alle wichtigen Topoi des Poems nachweisen, augenscheinlich entspricht es dem Erzählrhythmus des variierenden Endloserzählens.

Obwohl Orlando dem Morgante rät, nicht in jedes Loch seine Nase zu stecken und dem unnützen Kampf auszuweichen, genügt faktisch der geringste Anlaß und die Helden fallen übereinander her. Man kriegt sich - wie Ulivieri und Rinaldo - beim Schachspiel in die Haare oder läßt sich - wie Orlando und Rinaldo - von einem Streich des Hauszauberers Malagigi aufeinanderhetzen. Man kommt den geheimen Machenschaften des intriganten Gano geradezu entgegen, der die explosionsartigen Entladungen im Kampf provoziert, die die bildhaften situativen Höhepunkte des Poems darstellen.

Den Kampfszenen folgen schließlich wie in der Spielmannsepik die obligatorische Bekehrung und Taufe. Schon die Bekehrung des Morgante, der wegen eines Alptraums, in dem Mohammed unfähig war, ihm beizustehen, kurzerhand zum Christentum übertritt, liefert das Muster¹⁸. Pulci übernimmt die Einzelszenen des *Orlando*¹⁹ und arbeitet verallgemeinernd ihren Symbolgehalt heraus, um sie dann in der automatisierten Wiederholung im schnellen Rhythmus durchzuspielen. Bekehrung entscheidet sich stets an der Stärke des konkreten Beistands, die Mohammed seinen Kämpfern im jeweiligen Augenblick zu geben vermag. Das ideologische Muster erweist sich als irrelevante Nachahmung eines Klischees. Es wird in der konkreten Szene der Lächerlichkeit preisgegeben.

Kampf und Schau

Das 'manifestar la sua ventura' des Canterino wird so zur Schaustellung des sich selbstberauschenden Helden im Kampf, z. B. dann, wenn Morgante durch das Lager Manfredonios wirbelt oder Meridiana das Lager Ermiones mit den Worten aufmischt: "e fare un colpo degno alla mia vita" (Pu: XI, 28). Es dient dem Amusement der Zuschauer, wenn Morgante sein Pferd zuschande reitet, und ist Muster der unzähligen Selbstinszenierungen der Helden des Poems, etwa wenn sich Antea bei Hofe einführt oder die Paladine beim Aufbruch vom Hof des Corbante zunächst den Damen ihre Reitkunststücke vorführen.

Schon der Spielmannsdiskurs konstituiert ein Universum der Schau und des Hörens²⁰, denn der Canterino setzt mit der stereotypen Formel des Schaukampfes ständig ein internes Publikum in Szene: "E molta gente stava per uedere"(Or: XXLII, 18) und läßt es Duelle und Schlachten wie Turniere miterleben. Die Zuschauer dienen dem Anonymus als verstärkendes Sprachrohr seiner Wirkungsstrategie, begleiten das Spektakel mit bewundernden Ausrufen, mit Mitleid oder Abscheu und intensivieren so die affektive Teilnahme.

In der szenisch-situativen Handlungsanlage der *battaglia* wird die Schauszene jedoch zur bildhaft-symbolischen Verdopplung²¹. Sie gerät zur Bühne der Selbstdarstellung, rahmt und fokalisiert das Geschehen der sich auf- und ausspielenden Figur. So zögert Pulci beispielsweise den Beginn des Duells von Rinaldo und Orlando heraus und nutzt die Ansammlung der Zuschauer, um deren unterschiedliche Meinungen über den Sinn und die Gefahr des Duells einzubringen (Pu: X, 97). Die Beobachter agieren nun als Kommentatoren des Spektakels. Die Selbstdarstellung schlägt sogar in die demonstrative Vorführung mit edukativem Charakter um, wenn Orlando den frisch getauften Morgante darauf aufmerksam

¹⁸Bekehrung über Traum und Wunder sind für den Spielmann typisch, wird hier doch die Macht Gottes spürbar und sichtbar.

¹⁹Lionetto beispielsweise verflucht Mohammed, weil er im Duell mit Orlando unterliegt: "traditore rinegato/A tue losinghe più non crederoe/Poi che a tal punto tu m'ai abandonato" (Or: IV, 38).

²⁰Cabani, M.C., *Le forme...*, S. 89.

²¹Vgl. hierzu Iser, *Das Fiktive...*, S. 103. Die bildhafte Verdopplung ist nach Iser das analogische Grundmuster der Renaissance, das in der Moderne durch die Intertextualität abgelöst wird.

macht, daß er nun in der Schlacht die Stärke seines neuen Gottes am Kampfesmut seines Herren mit eigenen Augen verfolgen kann. Morgante sieht dann vom Rande aus auf das zur Bühne gewordene Schlachtfeld und zieht seine Schlußfolgerung:

Orlando è pur baron perfetto,
e Cristo è vero, e falso è Macometto
(Pu: II, 75)

Hier deutet sich das Muster an, das die naive, bestätigende Übereinstimmung von Gesehenem und sprachlich Geschlußfolgertem in eine Krise führt, indem es die naiven Schlußfolgerungen Morgantes ironisch herausstellt. Szenen dieser Art häufen sich. Der Riese mustert Orlando und bietet ihm wegen seiner geringen Größe an, sein Schildknappe zu werden. Der Abt schließt aus Morgantes Größe auf die Größe seiner Sünden und die Stärke seiner zukünftigen Christustreue (Pu: I, 57). Der Analogieschluß von der dargestellten Größe und Kraft auf den inneren Wert, die soziale Stellung, die religiöse Haltung, ist Pulcis Art, den Bezug von Bild und Bedeutung, dargestellter Kraft und Verstand gegeneinander auszuspielen. Ironisch kann die auktoriale Rollenfigur dies im Verlauf des Poems auch selbst einmal äußern, wenn der Kräftigere über den Klügeren, die Macht über den Verstand siegt: "Cosi vinse la forza la ragione" (Pu: XX, 91).

In diesem Sinne kann der Riese Morgante als ein Symbol der alles besiegenden, unaufhaltsamen, hirnlosen Kraft einer sich steigernden Hyperbolik der Canterino-Literatur gelesen werden, die sich im Selbstlauf ad absurdum führt. Wenn Morgante im Lager von Ermione so viele Leichen um sich auftürmt, daß er von ihnen eingeschlossen wird, setzt Pulci die paradoxe Selbstbehinderung ins Bild:

ma tanto intorno aveva fatto morire
che già del cerchio non poteva uscire
(Pu: X, 46)

Auch die bekanntlich unabhängig veröffentlichte Episode des *Morgante Maggiore*²², in der der Riese Morgante und der Halbriese Margutte die Taten der Paladine nachahmen - ohne Bezahlung essen, das Wirtshaus abbrennen, eine Dame retten und sich um Essen und Ritterwürde streiten - verdoppelt das Poem schließlich emblematisch am Modell von hyperbolischer Kraft und Bosheit. Die beiden Gesänge werden zur *mise en abyme* des Poems, das schließlich die Figur des Margutte auch angesichts seines äffischen Zerrspiegels lachend zerplatzen läßt.

Im allgemeinen aber bleibt die emblematische Visualisierung in Pulcis *Morgante* eher unsystematisch und dem Detail verhaftet, um einzelne Gestaltungsmittel der Spielmannsepik ins Bild zu setzen und ihre Unglaubwürdigkeit herauszustellen. Das Spiel mit dem vom Anonymus übernommenen Löwen, den Rinaldo befreit hat und der zeitweise den Trupp Rinaldos anführt, ist hierfür symptomatisch. Rinaldos Löwe erscheint als Zuschauer beim Kampf, damit er später darüber berichten kann:

Ma quel lion ch'egli avevan menato
si stette sempre di mezzo a vedere,
perché se fussi d'alcun domandato

²²Vgl. Puccini, Davide, *La vita. Profilo storico dell'autore e dell'opera*, in Pulci, Luigi: *Il Morgante*, Garzanti, Mailand 1989.

di questo fatto, il voleva sapere.
(Pu: IV, 69)

Zur Ironisierung der Zeugenschaft gehört auch die direkte Einladung an den Leser, das Gesagte vor Ort zu besichtigen (Pu: V, 65). Das Schaubild wird entgrenzt und verweist ironisch auf seine Fortführung in der Wirklichkeit. Auch dem Abgang des Löwen beim Canterino widmet Pulci eine halbe Oktave:

subitamente quel lion silvano
da lor fu disparito, e questo è certo,
e volse a tutti in un punto le spalle
e fuggì via per una oscura valle.
(Pu: IX, 14)

Pulci thematisiert damit emblematisch den permanenten Verlust von Figuren im Handlungsablauf des Cantastorie. Gleichzeitig aber nutzt er das selbe Verfahren und invertiert es. So entsteht geradezu eine Serie wieder auferstehender totgeglaubter, ja selbst totgeschlagener Helden, wie es letztlich im 21. Gesang mit dem von Rinaldo niedergemetzelten Aldighieri geschieht.

Insgesamt bevorzugt Pulci in seinem Poem visualisierbare Momente, die sich zur situativ angelegten Schau-Szene eignen und brechen lassen. Vereinzelt entsteht hierdurch eine Art von Momentaufnahme mit überraschenden Fokalisationen, so, wenn Orlando den Riesen Alabastro bei dem Versuch antrifft, einen Steinbrocken zu lösen (Pu: I, 37), wenn ihm Morgante verschlafen beim Öffnen der Tür 'come una cosa matta' erscheint oder der Riese beim Wasserholen plötzlich eine Schweineherde auf sich zukommen sieht: „ed alzava la testa [...] Ecco apparire un gran gregge, al passo,/ di porci, e vanno con molta tempesta“ (Pu: I, 62).

Formeln und Vergleiche - Bildüberlagerungen

Die Freisetzung des wörtlichen Sinns, szenische Konkretion in Bewegungsbildern des Reitens und des Kämpfens, deren sprachliche Brechung oder emblematische Verdopplung werden bei Pulci stets von der Wiederaufnahme und Umformung der stereotypen Erzählformeln und Topoi der Spielmannstradition gelenkt. Der testimoniale Verweis, der sich beim Canterino als automatisierte Selbstauthentifizierung in einer Reihe von Formeln, wie 'sença fallanca', 'sença mentire', 'al mio parer' häuft und in der Variation Testimonialinstanzen anführt: 'come el libro pone', 'come raconta il vero latino', 'come raconta il francesco lattino'²³, ruft seine Aufgabe ins Gedächtnis, die großen Taten der Helden so zu memorialisieren, wie sie passiert sein müßten. Bei Pulci herrscht nicht der memorialistische Sachbezug, sondern die konkret vorstellbare Welt eines Erzählers, der das Dargestellte übernimmt und seine Meinung über die auktoriale Rollenfigur einbringt. Er nutzt die Beglaubigungsformeln deshalb vor allem dort, wo er die hyperbolischen Kampf- und Aufmarschszenen dem Lachen preisgeben kann. So bezeugt er gern riesige Zahlenkombinationen oder widersinnige Details, etwa wenn der genaue Knüppelschlag diskutiert wird, mit dem Rinaldo das Waldungeheuer erschlägt. Sprachspielerisch setzt Pulci in solchen Momenten Anspielungen auf den Humanistendisput frei:

²³Bemerkenswert ist schon im *Orlando* der Verweis auf die Autorität des Lateinischen und die mehrfache Bezugnahme auf einen französischen Text: „E come nel francescho trouo scripto“ (Or: X, 29). Sogar die kuriose Kombination: „Come raconta el francescho lattino“ (Or: XL, 3), läßt sich nachweisen.

Ma questo a giudicar vuol buon grammatico.
S'egli tagliò tutta o mezza la mazza
(Pu: V, 52).

Geht es zum einen um das unmögliche Bezeugen der in den Exzeß getriebenen Situation, wird andererseits gerade das Peinliche in der Überraschung oder in der beschämenden Szene bezeugt, so wenn Berlinghieri mit bloßen Knien vor Mattafolle niederknien muß (Pu: VIII, 88). Die Zeugenschaft thematisiert also stets ihre Vermittlung, ironisiert das Übertreiben und sucht das vom Vorgänger Ausgesparte.

Hierbei spielen die Bildüberlagerungen, in denen die fixen Topoi aufbrechen, eine wichtige Rolle. Der Canterino kennt bekanntlich vor allem den Überbietungsvergleich und den Unsagbarkeitstopos. Was den Kampf der Helden betrifft, benutzt er den zum Distichon geweiteten Tiervergleich: “che pareo un leon tra pecorelle“(Or: V, 3), der schon zum Repertoire der *Chanson de geste* gehört. Der sich in die Schlacht stürzende Ritter wird im *Orlando* mit einem Habicht, einem Sperber, einem Hund, der sich auf den Eber stürzt, dem aufgeregten Meer, dem Blitz, mit Dämonen, mit Mars oder Hektor, mit dem Pfeil und anderen Geschossen verglichen und gegebenenfalls als ‘franca lancia’ metaphorisiert²⁴.

Pulci überschreitet die Vergleichsfelder innerhalb der konkreten Situationen. Der kämpfende Ritter kann jetzt gleichzeitig mit einem ganzen Bestiarium verglichen werden: Rinaldo tollt wie ein munteres Löwenjunges und wandelt sich gleich darauf zum Windhund (Pu: V, 48). Er ähnelt einem Leopard (Pu: X, 50) oder aber einem Falken vor dem Fliegen (Pu: XI, 70). Die auf der Lauer liegenden Paladine verharren wie die Hunde mit gespitzten Ohren (Pu: XI, 72), wenn sie einfallen, verwandeln sie sich zu Sperbern, Blitzen oder Wölfen, die eine Herde Lämmer angreifen (Pu: XI, 99; 106). Der Kämpfer gerät in all seinen Bewegungen, aber auch in der lauernden Achtsamkeit in den Pausen in den Blick.

Die Kampfdarstellung entgrenzt die Vergleichsfelder, indem sie die Bildwelten des Kampfes, den religiösen Diskurs und die Bilder der Gastronomie überlagert. Auf diese Weise brechen die fixen Topoi auf, Marktwelt und Eßmetaphorik geraten in die Wertsphären des Rittertums und des Sakralen. Der glatte Vertikalschnitt des Cantastorie, der die ungeheure Kraft des Helden dokumentiert, läßt bei Pulci die Köpfe wie Melonen, Birnen und Kürbisse rollen, wie Nüsse knacken, wie reifen Käse oder frisches Brot zerschneiden. Das Schlachtfeld selbst kann den Aspekt einer Pfanne annehmen, in der das Blut und die Knochen zu Gelatine verkochen (Pu: XXVII, 56).

Auch diese Bildwelten geraten bei Pulci in ein serielles Klimax und brechen die pathetischen und die sakralen Muster um. So wird im ersten Gesang die Menge der Toten in einer von Karl dem Großen gewonnenen Schlacht mit der Masse an Knochen verglichen, wie sie sich nicht einmal im Tal Josaphat nach dem Jüngsten Gericht wiederfinden:

e vedesi tante ossa, e tanti il sanno
che tante in Giusaffà non ne verranno
(Pu: I, 6)

²⁴Vgl. hierzu Hübscher, J., *Orlando...*, S. XCIV-XCVIII, der die Vergleiche des Spielmanns aufgearbeitet hat. Besonders im *Orlando* gibt es aber auch Ansätze zur Expansion des Vergleichs auf die gesamte Oktave. Die Vergleichs- und Überbietungsfelder kommen aus dem religiösen Diskurs, den antiken Götterwelten und der Trobadorlyrik. Sie kennen als Ausnahmen schon die Gleichsetzung des Tons, den ein Glockenschwengel als Schwertschlag auf einem Helm produziert und des stürzenden Ritters mit einem Strunk.

Zwei Gesänge später dient das selbe Bild für die Menge der Knochen in einem Schweinetrog, aus dem Rinaldo vom Riesen Brunoro sein Essen vorgesetzt bekommt:

in un paiuol, come si fa al porcello,
ed ossa, dove i cani impazzerebbono,
e in Giusaffà non si ritroverebbono
(Pu: III, 43)

Die Negativform des Vergleichs, die stets zur doppelten Verneinung der Litotes tendiert, verweist schließlich am dargestellten Bild auch auf das Nichtdargestellte:

vengono arrecarci altro che torta
(Pu: XVIII, 23)

Das negierte Bild läßt endlose Mengen sprachlicher Vergleichsglieder aus der Alltagsrealität in den Diskurs einfließen, beschleunigt den Diskurs ohne direkten Bezug zur Handlung bis zum sprachspielerischen Nonsens.

Andeutendes Ausblenden - Lieben

In der Kette von Reiten und Kämpfen scheint schließlich das Lieben bei Pulci eine sekundäre Angelegenheit, bleibt es doch grundsätzlich wie in der Spielmannstradition ein Hindernis für die *v e n t u r a*, und zum Tändeln, so Orlando im Kampf mit Meridiana, sei er nicht in den Orient gekommen (Pu: III, 18). Deshalb erweitert und intensiviert Pulci den Topos des Sich-Verliegens nach dem Muster des in Forisena verliebten Ulivieri, der seine Ritterpflicht vergißt und den Aufbruch hinauszögert. Rinaldos Liebe zu der Sultanstochter Antea stellt in diesem Zusammenhang den seriellen Höhepunkt dar. Pulci erweitert und intensiviert sein Liebes-Lamento. Nach dem: „Ed a tutte ore del dì pensa in costei“ (Or: XXXI, 29) des Cantastorie bindet er 25 Oktaven des Liebesschmerzes ein und läßt eine lebhaftige Debatte gegenseitiger Vorwürfe zwischen Rinaldo und Orlando folgen.

Dennoch bekommt auch die Liebesszene neue Aspekte. Vor allem baut Pulci auch hier das Vorspiel bei den feierlichen Gelagen aus und führt die Paladine in ein Konkurrenzverhältnis zueinander. Die szenische Konkretion führt dazu, daß die auf der automatisierten Folie der Minne gestalteten Frauenfiguren in Ambivalenz geraten. Am augenscheinlichsten ist dies bei Meridiana, die im Canterino vom liebenden Manfredonio vorgestellt wird:

La damigella nobile e sourana,
Ella si fa chiamare Meridiana.
(Or: IV, 29)

Pulci ändert dieses Kurzporträt sofort zum Oxymoron:

gentile, onesta, anzi cruda e villana
sappi che chiamata è Meridiana
(Pu: II, 67)

So entsteht der Figurenbruch durch eine Rollenverdopplung auf der Basis unterschiedlicher Topoi. Meridiana ist gleichzeitig amazonenhafte Kämpferin und weibliches Minne-Ideal. In

ihren furiosen Kampfanfällen bekriegt sie Manfredonio als 'fanciulla adorna' (Pu: VII, 63) und 'donzella florida e giuliva' (Pu: VII, 66). Der Wechsel zwischen dem Bild der kämpfenden Amazone und der stereotypen Minneformel zieht sie in ein Vexierspiel. Hieraus entsteht letztlich die Möglichkeit ihres Rollenspiels. Am Anfang noch auf Kampf und Rache aus, beginnt sie schließlich als Verliebte Demut zu heucheln:

fecesi incontro col viso modesto,
 con accoglienza si leggiadra e destra
 che nessun più non arebbe rischiesto
 tra le ninfe di Palla o di Diana
 che si facessi allor Meridiana
 (Pu: VI, 8)

In der Abfolge der Handlung schließlich dient die Frauenfigur dem Canterino für die unaufhörliche Kette von Befreiungstat, Sich-Verlieben und neuem Aufbruch. Figurenbrüche entstehen bei ihm durch die episodische Handlungsfolge, in der die Damen reihenweise aus dem Text entlassen werden. Auch hier trifft Pulci eine Stelle des automatisch abgespulten Erzählens, weil er die Erzählfunktion der verlassenen Geliebten zum Symbol von Vergeßlichkeit, Untreue und Inkonstanz der Paladine macht und die verstoßenen, geschwängerten und beleidigten Damen ins Bild setzt. Typisch hierfür ist die von Pulci eingebaute Szene, in der sich Forisena angesichts des davonreitenden Ulivieri vom Balkon wirft (Pu: CV, 17). Den Abschied Ulivieris von Meridiana kommentiert die auktoriale Rollenfigur mit ihrer persönlichen Meinung:

Con gran sospir lasciò Meridiana
 Ulivier certo in questa dipartenzia,
 Con isperanza, al mio parer, pur vana
 (Pu: IX, 13)

Ihre nie zu Ende geführte Schwangerschaft schließlich füllt sie mit dem leeren, Erzählerversprechen der Testimonialformel: „e nacquene un figliuol, dice la storia, che dette a Carlo Man poi gran vittoria (Pu: VIII, 12). Und die Heimkehr der von Rinaldo verlassenen Luciana kommentiert sie ironisch: „contenta si partì come ognun crede“ (Pu: XVI, 94).

Für die erotische Szene nutzt Pulci nicht selten die Regieformel des *Orlando*. Sie dient dabei nicht nur der Handlungssuspendierung, sondern wird mittels verschiedenster Redewendungen zum bildhaften andeutenden Ausblenden:

Or lasciam Ulivier fornir la danza
 e riposarsi alquanto, e gli altri ancora,
 e ritorniamo al signor di Manganza.
 (Pu: VIII, 14)

Ob nun das Bild des Tanzens oder des beim Abschied ausgezogenen Handschuhs: „e dèi pensar se si cavorno il guanto“ (Pu: VII, 83), mit Pulci tritt die Erotik durch das andeutende Ausblenden in den Diskurs. Hierzu dient auch die einfache Kontaktfunktion des Spielmanns, der mit 'non domandar' oder 'pensa' stets die affektive Bestätigung seines Publikums sucht. Pulci fordert den Leser mit diesen Formeln ausdrücklich dazu auf, sich das Nicht-Gesagte konkret vorzustellen. Typisch hierfür ist das ausführliche Porträt der Antea, bei dem der Leser sich am Ende auch die nicht gezeigten Körperteile der Frau vorstellen soll:

Pensa che l'altre parte anch'eran belle
(Pu: XV, 101)

Schließlich ist auch die Liebe nicht vor den sich überlagernden Vergleichsfeldern sicher. Die Szene, in der sich Ulivieri und Rinaldo in Meridiana verlieben, ist beim Canterino eine der typischen Ankunfts- und Bewirtungsszenen an einem fremden Hof. Während des Mahls baut Pulci die Blick- und Wortwechsel der beiden Konkurrenten ein und schließt sie dann mit der Wendung, daß sich hier zwei um einen Teller streiten (Pu: V, 55). Die Haut der Dame vergleicht er mit weißem Brot oder mit Fleisch, das nicht dem Ungheuer, sondern dem Liebenden serviert werden soll:

„Questa non è“, dicea „carne da darla
a divorar alla fera crudele
ma a qualche amante gentile e fedele“
(Pu: IV, 51)

Die Bildfelder des Eros und des Essens werden damit zur sinnlichen Gier hin überschritten.

Zusammenfassung

Pulcis Poetik der *fantasia* distanziert die von der Spielmannstradition vorgeprägte Rollenfigur zu einer fingierten Rolle des schreibenden Autors, mit der eine persönliche Sicht der Welt durch Reformulierung und Neukombination eines populären Prätextes und seiner Schemata entsteht. Ausgehend von der nachahmenden Reformulierung erzeugt das Kombinationsspiel der Topoi sprachliche Ambivalenzen, deren Pointen dem Leser zugespielt werden. Gleichzeitig generiert der Text durch synchrone Beschleunigung und serielle Klimaxbildung die szenische Konkretion einer schaubildhaften Vorführung der Helden beim Reiten, Kämpfen und Lieben. Pulcis Neuschreiben der Spielmannsvorlage muß als ein Erzählen mit hohem illusionistischen Schauwert aufgefaßt werden, das ein geradezu kinomatographisches Bewegungsbild und vexierbildhaftes Verhalten der Figuren entstehen läßt. Die nachahmende Reformulierung des Spielmannsschemas gipfelt in der emblematischen Dopplung, in der sie die automatisierten Erzählmuster des Canterino symbolisch hervortreibt und am eigenen Diskurs bricht. Die szenischen Bildvorstellungen geraten dabei in Widerspruch zum punktuell eingebrachten auktorialen Kommentar, zum Figurendialog und zum Bewegungsbild selbst. Die so erzeugte Rauschwelt und ihre Kurzschlüsse treiben Zufall, Tollheit und Willkür in die dargestellte Welt und die Verhaltensdispositionen der Figuren. Hier äußern sie sich als haltloses Getriebensein, Marionettenhaftigkeit, Kampfesrausch, Maßlosigkeit, kraftprotzende Torheit, Vergeßlichkeit, Heuchelei, Hinterhältigkeit, Naivität und Gier. Dabei entsteht in der Form des schwarzen Humors eine karnevaleske Gegenbildlichkeit, die beim Bruch des Heldenideals und seiner sakralen Versicherungen eine Reihe bedrohlicher Momente des Menschlichen abrollen läßt, zu der sich der jeweilige Leser eine Vorstellung machen kann, bevor sie der Kurzschluß der auktorialen Rollenfigur erfaßt.

Die 'spielhafte Lebensverbildlichung', von der Johan Huizinga spricht, erzeugt im freien Spiel der auktorialen Rollenfigur mit seinem Material Bildvorstellungen menschlicher Ermächtigungsphantasien, denen in der 'action' und im Affekt ein geradezu lebensbildlicher Status zukommt. Die sich in dem spielerischen Mechanismus entfaltende Spielkategorie, die

Roger Caillois als Ilinx bezeichnet hat²⁵, nimmt ihren Reiz aus dieser wollüstigen Panik. In der Freiheit des vorgängigen Spiels, das in seiner Selbstbeschleunigung nie auf Geschlossenheit angelegt ist, entsteht so ein breites Spektrum irrationaler Verhaltensdispositionen, das symbolisch aus den normativen Stereotypen des Populärromanzo hervorgetrieben scheint und dem Lachen des Publikums preisgegeben wird.

²⁵ Vgl. Caillois, Roger, Die Spiele und die Menschen, Berlin u. Wien 1982, S.27f.