

Italienische Mythenburleske des 16. Jahrhunderts: Girolamo Amelonghis Gigantea und ihre Fortsetzungen

Thomas Stauder

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Stauder, Thomas. 1999. "Italienische Mythenburleske des 16. Jahrhunderts: Girolamo Amelonghis Gigantea und ihre Fortsetzungen." In *Renaissancenkultur und antike Mythologie*, edited by Bodo Guthmüller and Wilhelm Kühlmann, 73–92. Tübingen: Niemeyer.

Nutzungsbedingungen / Terms of use:

licgercopyright

Dieses Dokument wird unter folgenden Bedingungen zur Verfügung gestellt: / This document is made available under these conditions:

Deutsches Urheberrecht

Weitere Informationen finden Sie unter: / For more information see:

<https://www.uni-augsburg.de/de/organisation/bibliothek/publizieren-zitieren-archivieren/publiz/>



Renaissancekultur und antike Mythologie

Herausgegeben von
Bodo Guthmüller und Wilhelm Kühlmann

Max Niemeyer Verlag
Tübingen 1999



Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Renaissancenkultur und antike Mythologie / hrsg. von Bodo Guthmüller und Wilhelm Kühlmann.
– Tübingen : Niemeyer, 1999
(Frühe Neuzeit ; Bd. 50)

ISBN 3-484-36550-1 ISSN 0934-5531

© Max Niemeyer Verlag GmbH, Tübingen 1999

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.
Printed in Germany.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

Satz: Julian Paulus, Heidelberg

Druck: AZ Druck und Datentechnik GmbH, Kempten

Einband: Buchbinderei Klotz, Jettingen-Scheppach

Thomas Stauder

Italienische Mythenburleske des 16. Jahrhunderts: Girolamo Amelongo's *Gigantea* und ihre Fortsetzungen

Einführung

Der Mythos vom Kampf der Riesen gegen die Götter des Olymp, die sogenannte »Gigantomachie«, wird uns von mehreren antiken Autoren überliefert, allerdings häufig nur bruchstückhaft oder auf kurze Anspielungen beschränkt.¹ Alle antiken Gigantomachien haben gemeinsam, daß der Ansturm der Riesen von den Göttern zurückgeschlagen wird: Die Hierarchie bleibt somit gewahrt, die Macht der Ordnung ist größer als die Kraft der Barbarei. Herbert Hunger weist darauf hin,² daß bereits im 2. Jahrhundert vor Christus, also in hellenistischer Zeit, eine politische Deutung des Gigantomachie-Mythos üblich war: Man fand darin die zeitgenössischen Siege der Griechen über aufständische Barbarenvölker gespiegelt. In jedem Fall besaß dieser Mythos einen eindeutig systemaffirmativen Charakter, der auch in seiner Rezeption und Weiterverarbeitung in der italienischen Renaissance meistens erhalten blieb. Bodo Guthmüller hat in seiner Deutung der *Sala dei Giganti* des Giulio Romano im *Palazzo del Te* von Mantova (Fertigstellung der Fresken 1534) aufgezeigt, daß die *superbia punita* der Riesen im 16. Jahrhundert einerseits im christlich-religiösen Sinne gedeutet wurde (Aufstand der Menschen oder der abtrünnigen Engel gegen Gott), andererseits aber auch zum sehr irdischen Herrscherlob eingesetzt wurde (in diesem konkreten Fall bezogen auf Kaiser Karl V., der Mantova 1532 zum zweiten Mal besuchte, als gerade mit der Ausmalung der *Sala dei Giganti* begonnen wurde). Was die Quellen betrifft, denen das italienische 16. Jahrhundert diesen Mythos entnahm, so würde jeder Philologe auf Anhieb hier an Ovids *Metamorphosen*, das meistbenutzte Mythenkompendium der europäischen Renaissance, denken. In der Tat enthält das erste Buch Ovids in den Versen 151–162 eine inhaltlich abgeschlossene Version der Gigantomachie. Bodo Guthmüller hat jedoch anlässlich der *Sala dei Giganti* aufgezeigt, daß für die Rezeption des Mythos im Cinquecento volkssprachliche »Vermittlertexte« eine weitaus wichtigere Rolle spielten als der lateinische Urtext. Zu nennen wäre hier die Übertragung Ovids in italienische Prosa,

¹ Herbert Hunger: Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1974, S. 143, verweist für die literarische Überlieferung des Mythos neben Ovid vor allem auf die *Gigantomachia* des Claudianus (ca. 375–404 n. Chr.). Bei Hunger auch Auflistung weiterer antiker Belege dieses Mythos.

² Hunger, S. 142.

die Giovanni dei Bonsignori zwischen 1375 und 1377 anfertigte und die 1497 in Venedig unter dem Titel *Metamorphoseos vulgare* erschien. 1522 wurde, ebenfalls in der Lagunenstadt, eine in italienische Oktaven gefaßte Version der *Metamorphosen* von Niccolò degli Agostini veröffentlicht. Wie Bodo Guthmüller nachgewiesen hat,³ zeichnet diese volkssprachlichen Fassungen vor allem die Tendenz zur allegorischen Deutung Ovids aus; den von den Renaissance-Humanisten herausgegebenen lateinischen Ausgaben (z. B. jener von Raphael Regius, 1493) ist diese Neigung fremd.

Von der Rezeption des durch Ovid überlieferten Mythos der Gigantomachie zeugen auch drei kurz vor der Mitte des 16. Jahrhunderts entstandene burleske Kleinepen, mit denen ich mich hier etwas ausführlicher befassen möchte: Girolamo Amelonghis *La Gigantea*; Michelangelo Serafinis *La Nanea*; Antonfrancesco Grazzinis *La guerra de' mostri*. Diese drei Texte nehmen aufeinander Bezug (genauer: Serafini verweist auf Amelonghi und Grazzini verweist sowohl auf Amelonghi als auch auf Serafini) und ihre Zusammengehörigkeit läßt sich auch anhand ihrer Editions-geschichte nachweisen.⁴ Was mich an diesen drei Gigantomachien interessiert, ist vor allem die Funktionalisierung des Mythos innerhalb der geistesgeschichtlichen Kontroversen des Cinquecento: Ich möchte sie vor allem in Bezug setzen zur sogenannten »Querelle des Anciens et des Modernes«, also der allmählichen Abkehr der Neuzeit von der Autorität der Antike, von der seit langem bekannt ist, daß sie in Frankreich nicht erst mit dem Streit zwischen Boileau und Perrault im Jahre 1687 begann und in Italien auch nicht erst 1610 mit Tassonis *Pensieri diversi*.

Bevor wir uns der *Gigantea*, der *Nanea* und der *Guerra de' mostri* zuwenden können, scheinen mir jedoch zuvor noch zwei Arten von einführenden Überlegungen zum Begriff des Burlesken nötig, der insbesondere für den ersten dieser drei Texte von zentraler Bedeutung ist.

Die erste Überlegung ist terminologisch-klassifikatorischer Natur. Die Literaturwissenschaft tut sich bis heute schwer im Umgang mit Phänomenen der Komik, eine einheitliche Begrifflichkeit ist bisher ein Desiderat geblieben, was die Verständigung der Philologen untereinander unnötig erschwert. Um vorab zu klären, was ich selbst hier unter »burlesk« verstehe, verweise ich auf folgende Definition aus meiner 1993 erschienenen Dissertation *Die literarische Travestie*:

Travestie ist im Rahmen der literaturwissenschaftlichen Systematik die Bezeichnung für eine Schreibweise, welche innerhalb der Historie in unterschiedlichen literarischen Gattungen realisiert wird und deren Charakteristikum ein in einen bestimmten literarischen Einzeltext komisierendes Verfahren ist, bei dem die Fabel dieser Vorlage in ihren wesentlichen Zügen erhalten bleibt, der Stil der Vorlage jedoch durchgängig im Sinne einer Herabstimmung verändert wird. – Wichtigste benachbarte Schreibweisen, von denen die Travestie

³ Vgl. dazu beispielsweise seinen Aufsatz: Lateinische und volkssprachliche Kommentare zu den *Metamorphosen*. In B. G.: Studien zur antiken Mythologie in der italienischen Renaissance. Weinheim: Acta Humaniora 1986, hier S. 37–46.

⁴ 1612 (Florenz) und 1772 (Yverdon [= Florenz]) wurden die drei Texte zusammen in einem Band gedruckt.

abzugrenzen ist, sind die Parodie und das Burleske; während wir mit *Parodie* jenes Verfahren bezeichnen, bei dem im Gegensatz zur Travestie die Komisierung einer literarischen Vorlage unter Beibehaltung charakteristischer stilistischer Eigenheiten derselben erfolgt, nennen wir *burlesk* jenes Komisierungsverfahren, welches mit der Travestie die niedrigkomische Sujet-Behandlung gemeinsam hat, sich anders als diese jedoch nicht auf eine bestimmte literarische Vorlage bezieht.⁵

Es muß an dieser Stelle darauf verzichtet werden, die methodologischen Grundlagen dieser Definition, die auf einer Sichtung der jeweiligen Wortgeschichte in Deutschland, England, Frankreich und Italien beruht, hier im einzelnen darzulegen; es sei nur angedeutet, daß der Begriff der Schreibweise der Gattungstheorie Klaus Hempfers⁶ und die Unterscheidung zwischen Parodie und Travestie den Forschungen von Verweyen/Witting⁷ verpflichtet ist. Anhand dieser Definition ist jedoch schon ersichtlich, weshalb die komisierende Mythenrezeption sehr viel häufiger zur Burleske denn zur Travestie führt: Da die Quellen für einen bestimmten Mythos ja häufig gleich mehrere sind, die untereinander selten genau übereinstimmen, und der Autor der neuzeitlichen Verarbeitung in der Regel eine gewisse Willkür bei der Auswahl und Kompilation der Details an den Tag legt, ist die für die Travestie nötige, präzise Einzeltext-Referenz nur selten gegeben.

Die zweite Vorüberlegung betrifft die geistesgeschichtliche Funktion des Burlesken, welche fast immer parallel verläuft zur Funktion der Travestie, aber bisweilen konträr zur Funktion der Parodie.⁸ Um nur das Beispiel Frankreichs zu nehmen: Dort verfaßten während der »Querelle des Anciens et des Modernes« im 17. Jahrhundert die Parteigänger der Neuzeit zahlreiche Mythen-Burlesken und Travestien berühmter Werke der Antike (am bekanntesten Paul Scarrons *Virgile travesty*, 1648–52), während die Traditionalisten, sofern sie sich denn überhaupt mit komischer Dichtung befaßten, einzig und allein die Form des heroikomischen Epos⁹ pflegten (am bekanntesten *Le lutrin* von Boileau, 1674). Dies ist insofern nicht schwer zu erklären, als die Traditionalisten nicht nur die »bassesse du style« von Burleske und Travestie verachteten (vgl. dazu Boileaus *Art poétique*), sondern diese beiden Schreibweisen im Unterschied zur Gattung des Heroikomischen (wo es ja immerhin die pseudohomerische *Batrachomyomachie* gab) auch über keine anerkannten Vorbilder in der Antike verfügten.¹⁰ Die

⁵ Nach Thomas Stauder: Die literarische Travestie – Terminologische Systematik und paradigmatische Analyse (Deutschland, England, Frankreich, Italien). Frankfurt/M.: Peter Lang 1993, S. 39.

⁶ Klaus W. Hempfer: Gattungstheorie – Information und Synthese. München: Fink 1973.

⁷ Vgl. u. a.: Theodor Verweyen / Gunther Witting: Die Parodie in der neueren deutschen Literatur – Eine systematische Einführung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1979.

⁸ Für eine ausführlicher Darstellung dieses Aspekts vgl. Die literarische Travestie (wie Anm. 5).

⁹ In klassifikatorischer Hinsicht ist das heroikomische Epos eine Spezialform der Parodie (eine historische Gattung innerhalb der übergeordneten Schreibweise).

¹⁰ Hierzu mein Aufsatz, Die literarische Travestie aus bewertungsgeschichtlicher Sicht (am Beispiel Frankreichs im 17. Jahrhundert). In: Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte (1993), Heft 1–2, S. 74–94.

Verknüpfung von ehemals »erhabenen« Sujets mit niedrigkomischem Stil in Burleske und Travestie kam jedoch den Anhängern der Neuzeit in gleich zweifacher Hinsicht gelegen: Einerseits beschädigte man durch diese Familiarisierung die vordem unantastbare Autorität der Antike bzw. ihrer Exegeten, andererseits genügte man durch diese Form von Durchbrechung des literarischen Decorums der Forderung des Manierismus nach Verblüffung des Lesers. Die Kenntnis der Rolle, die das Burleske in den literarischen Fehden des 17. Jahrhunderts in Frankreich gespielt hat, erleichtert uns jedenfalls die richtige Einschätzung des Burlesken in italienischen Gigantomachien der Mitte des 16. Jahrhunderts, da sie uns eine bestimmte Art der Funktionalisierung schon von vornherein erwarten läßt.

1. Girolamo Amelonghi, *La Gigantea* (entstanden 1547, Erstdruck 1566)

Die Vorrede zur *Gigantea* ist betitelt »Al famosissimo Etrusco« und neben der Datierung »Firenze, XV d'Aprile del XLVII« unterzeichnet mit »Il Forabosco«. Letzteres ist eines von mehreren überlieferten Pseudonymen des Girolamo Amelonghi, der seinen Zeitgenossen auch als »il Gobbo da Pisa« bekannt war, und der sich auch hinter den Namen »Martin Paladel« und »Ser Galigastro da Varlecchio« verbarg.¹¹ Der »Etrusco«, dem das Werk gewidmet ist, war kein Geringerer als Alfonso de' Pazzi aus der bekannten florentinischen Familie, dessen Gedichte Amelonghi 1557 herausgeben sollte, mit dem er jedoch bereits vorher engen Kontakt pflegte. Von seinen Zeitgenossen Antonfrancesco Doni und Antonfrancesco Grazzini (alias »Il Lasca«) wurde Amelonghi vorgehalten, er habe sich einer bereits zuvor existenten Gigantomachie eines gewissen Betto Arrighi bedient, was bis hin zum Vorwurf des Plagiats ging. Die Stichhaltigkeit dieser Verdächtigungen kann aus heutiger Sicht nicht mehr verifiziert werden, da weder Lebensdaten des Betto Arrighi noch ein Druckjahr seines angeblichen Werks überliefert sind. Es erscheint jedoch nicht abwegig anzunehmen, daß vor Amelonghi schon ein anderer Italiener in der ersten Hälfte des Cinquecento auf die Idee gekommen sein könnte, diesen mythologischen Stoff auf burleske Weise zu behandeln; falls Amelonghi dann dessen Manuskript zur Ausgangsbasis seines eigenen komischen Epos genommen hätte, so wäre dies im Zeitalter der *imitatio* und *aemulatio* keinesfalls ungewöhnlich gewesen und verdiente wohl auch keinen Tadel. Betrachten wir nun die wichtigsten Stellen aus der Vorrede.

¹¹ Zu den Pseudonymen und allgemein zur Biographie Amelonghis: Dizionario biografico degli italiani. Hg. vom Istituto della Enciclopedia Italiana. Bd. 2. Albicante-Ammannati, Roma: Treccani 1960. (Eines der wenigen Nachschlagewerke, welches überhaupt Informationen über ihn bietet.)

Io son certo Magnifico: E sempre ghiribizzosissimo Etrusco, che questi annotomisti de i quinci, & quindi (che fanno in pasticci il Petrarca, in intingol' Dante, & in fricassea il Boccaccio) diranno alla bella prima, o ch'io habbia dato nel pazzo da dovero havendo perso il Tempo (se perder tempo si dee chiamare) in comporre questa mia Gigantea, e ch'era più lodevol esercitare l'ingegno in cose più alte, più utili, e più belle, e non considereranno che la presente è altissima, utilissima e bellissima. [...] Qual utilità più grande che componendo a ghiri, mostrare in quanto errore cascono ogni giorno coloro, che sbalano in capo a cent'anni un'opera, la quale ha bisogno d'esser' accompagnata con spada e cappa mentre, che la vā fuori, portando pericolo spesso non essere insieme con l'Autore tagliata in mille pezzi, da i Rovesci da i fendenti di tanti masnadieri, & d'assassini, che sono hoggi nei fioriti e ben coltivati campi della Toscana lingua, i quali per uno accento grave, circumflesso acuto, o b molle, che dir mi voglia, si condurrebbono in steccato con Cicerone. [...] Voi se non altro m'insegnaste provisare a catafascio & comporre nel modo che volete giurandomi che un Sonetto havea a esser' cominciato co i terzetti e finito co[n] [l]e quadernali, mostrandomi con ragion' filosofiche che il poetare à ghiri, oltre al piacer che porta secho, è bramato da ognuno per non esser sottoposto (come gli altri stili) a gravità di sentenze a forbite lingue, a sofistichi argomenti, e finalmente a velenose e masticate censure. [...] ¹²

Dieses lange Zitat erhält seine Berechtigung aus seinem Aussagewert hinsichtlich der Stellung von Amelonghis *Gigantea* innerhalb der literarischen Grabenkämpfe des 16. Jahrhunderts. Ganz zu Beginn werden mit spöttischer Küchenterminologie die ›Verwurster‹ der *tre corone* des Trecento, also Dantes, Petrarcas und Boccaccios, gegeißelt; sodann wird die Gefahr betont, die jenen frühen literarischen Zeugnissen des Italienischen von den selbsternannten Sprachwächtern drohe; am Schluß wird es als ein Vorteil hervorgehoben, daß das vorliegende Werk nicht dem Urteil gelehrter Pedanten unterworfen sei. Man muß kein Spezialist für das Cinquecento sein, um zu erkennen, daß hiermit humanistische Gelehrte vom Schlage eines Pietro Bembo angegriffen werden sollten.¹³ Dessen *Prose della volgar lingua* erschienen erstmals 1525 und propagierten das Ideal eines an den Vorbildern des Trecento geschulten, literarisch veredelten Italienisch. Genauso wie Bembo 1515 in dem an Pico della Mirandola gerichteten Sendschreiben *De imitatione* für das Lateinische die Nachahmung Ciceros in der Prosa und Vergils in der Dichtung gefordert hatte, forderte er nun für das Italienische die Nachahmung Boccaccios in der Prosa und Petrarcas in der Dichtung, d. h. er übertrug das Autoritätsprinzip des Humanismus auf die Volkssprache. Gegen diese starren Vorschriften aber wandte sich nicht nur Amelonghi, sondern auch zahlreiche andere »anticlassicisti del Cinquecento«, ¹⁴ deren bekanntester wohl Francesco Berni war. Auch der vor allem als Komödienautor zu Nachruhm gelangte Pietro Aretino schlug sich wacker gegen die Pedanten, und in einem Juni 1537 datierten Brief, der wenig später veröffentlicht wurde, finden sich Formulierungen, die auf verblüffende Weise mit der Vorrede Amelonghis übereinstimmen:

¹² Girolamo Amelonghi, Michelangelo Serafini und Antonfrancesco Grazzini: *La Gigantea et La Nanea insieme con La Guerra de' Mostri*. Firenze 1612, S. 3–4.

¹³ Zu Bembo: *Italianische Literaturgeschichte*. Hg. von Volker Kapp. Stuttgart: Metzler 1992, S. 133–139.

¹⁴ So der Titel der Monographie von Nino Borsellino: *Gli anticlassicisti del Cinquecento*. Roma-Bari: Laterza 1973.

E per dirvelo, il Petrarca e il Boccaccio sono imitati da chi esprime i concetti suoi con la dolcezza e con la leggiadria con cui dolcemente e leggiadramente essi andarono esprimendo i loro, e non da chi gli saccheggia, non pur dei ›quinci‹ dei ›quindi‹ e dei ›soventi‹ e degli ›snelli‹, ma dei versi interi. [...] Ma il cacar sangue de i pedanti che vogliano poetare rimoreggia de l'imitazione, e mentre ne schiamazzano ne gli scartabelli, la trasfigurano in locuzione, ricamandola con parole tisiche in regola. O turba errante, io ti dico e ridico che la poesia è un ghiribizzo de la natura ne le sue allegrezze, il qual si sta nel furor proprio, e mancandone, il cantar poetico diventa un cimbalo senza sonagli e un campanil senza campane.¹⁵

Dichtung wird hier als Laune der Natur, als Eingebung des Augenblicks gepriesen, was natürlich dem humanistischen Regelwerk eines Bembo widerspricht. Da in der Vorrede zu Amelonghis *Gigantea* nicht nur die Gedanken, sondern sogar einzelne Ausdrücke Aretinos aufgegriffen werden, wäre ein direkter Einfluß denkbar; freilich konnte Amelonghi derartige Polemiken gegen Bembo und andere Traditionalisten auch bei Francesco Berni oder Teofilo Folengo lesen, diese Auseinandersetzung um das Dichten in der Volkssprache lag damals einfach ›in der Luft‹.

Der Musenanruf im Exordium des Epyllions – der sich über die ersten drei Oktaven erstreckt – setzt inhaltlich die Vorrede fort, wird doch auch hier eine antitraditionalistische, frei inspirierte Dichtkunst propagiert:

Non venga Euterpe, Calliope o Clio
Nel gran cavallo o'l fonte d'Helicon
A infonder versi al mio 'ngegno restio
Che vuol Poetar a caso, e alla carlona,
Non veng' Orfeo con la ribecha ch'io
Non voglio, o posso cantar cosa buona
Venga l'alma Pazzia dolce e gradita
Ch'io la vò sempre mai per calamita.

[...] Spirami almen' tanto favor' ch'io possa
Diventar pazzo un tratto, in carne e in ossa.

Fa 'l mio cervell' laberinto di grilli
Di strafizecche e stravaganze stratte;
Fa nascere i Capricci pe Zampilli

Di ghiribizzi [...].¹⁶

Daß Amelonghi auch hier wieder die »Pazzia« als günstige Voraussetzung für seine Dichtung preist, hat nicht nur literartheoretische Gründe, sondern ist eine Anspielung auf seinen Gönner Alfonso de' Pazzi und dessen »Trionfo della Pazzia« genannten Maskenzug während des Florentiner Karnevals von 1546, an dem Amelonghi selbst teilgenommen hatte.¹⁷

Die eigentliche Fabel der *Gigantea* beginnt nun damit, daß die Riesen beschließen, sich für die beim ersten Versuch der Erstürmung des Olympos erlittene Niederlage zu rächen. Über viele Oktaven hinweg folgt eine aus-

¹⁵ Aretino, zitiert nach Borsellino, S. 11–12.

¹⁶ Amelonghi, S. 9–10.

¹⁷ Auf diesen Umzug namens »Trionfo della Pazzia« hatte Amelonghi am Ende der Vorrede auch noch ausdrücklich verwiesen; die Stelle wurde aus Platzgründen hier nicht zitiert.

fürliche Beschreibung ihrer Rüstung für den Kampf, wie dies ähnlich in vielen antiken Epen zu finden ist; die grotesk-komische Verfremdung dieser Rüstungsszene ergibt sich freilich daraus, daß die Körpermaße der Riesen ganz besondere Utensilien erfordern: Einer von ihnen benutzt Türme als Pfeile,¹⁸ ein anderer ebenfalls einen Turm als Keule,¹⁹ und ein dritter schließlich verwendet Brunnenwände als Armschützer.²⁰ Als alle Riesen ihre Rüstungen angelegt haben, trinken sie aus Durst sämtliche Meere und Flüsse leer:

E pe' il travaglio havendo una gran sete
L'Ocean' bevve el gran' mar' del liono,
Secco 'l Mar rosso, il Po' il Danubio [...].²¹

Diese Art von grotesker Komik hatten schon die Riesen in Luigi Pulcis *Morgante maggiore* (1483) in einen ursprünglich ernsten Stoff hineingetragen; wie Bachtin am Beispiel Rabelais' gezeigt hat, könnte man hier auch von Karnevalisierung sprechen, welche für die Kultur der Renaissance in mancherlei Hinsicht charakteristisch ist.²² Ergiebiger für die geistesgeschichtliche Einordnung der *Gigantea* scheint mir jedoch ein anderes Rüstungsdetail zu sein: Der Riese Lestrigon benutzt als »cuffiotto«, also als Haube, die von Filippo Brunelleschi erbaute Kuppel des Doms zu Florenz, »di Firenze la Cupola«. ²³ Eben dieses Bauwerk aber wurde bereits im 15. Jahrhundert von Leon Battista Alberti in seinem Traktat *Della pittura* als hervorragendes Beispiel für jene Leistungen der Neuzeit genannt, die einen Vergleich mit der Antike nicht zu scheuen bräuchten: »da non posporli a chual sia stato antico e famoso in queste arti«. ²⁴ Dies paßt sehr gut zu dem, was wir zuvor hinsichtlich Amelonghis Haltung gegenüber dem Humanismus erfahren haben, und deutet überdies darauf hin, daß in der *Gigantea* die Riesen die Rolle der Vertreter der Neuzeit spielen könnten. Doch schreiten wir weiter fort im Text.

Die Riesen bemächtigen sich des Pegasos, des Pferdes der Musen, wie auch des Musenberges Parnas; Amelonghi spottet, die Dichter könnten nun

¹⁸ »per frecce Campanili e Torre tira« (Amelonghi, S. 14).

¹⁹ »poi un gran torrion per mazza piglia« (Amelonghi, S. 15).

²⁰ »altri di pozzi, e di citerne fassi Bracciali« (Amelonghi, S. 18).

²¹ Amelonghi, S. 19.

²² Vgl. von Michael Bachtin u. a.: *Rabelais and his World*. Translated by Helene Iswolsky. Cambridge/Mass. u. London: The M. I. T. Press 1968 (russische Erstveröffentlichung 1965); ders.: *Literatur und Karneval – Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt/M.: Fischer 1990 (deutsche Erstveröffentlichung: München: Hanser 1969; russische Erstveröffentlichung 1963–65).

²³ Amelonghi, S. 13.

²⁴ Zitiert nach August Buck: *Aus der Vorgeschichte der Querelle des Anciens et des Modernes in Mittelalter und Renaissance*. In: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* XX (1958), S. 527–541 (wieder abgedruckt in: A. B.: *Die humanistische Tradition in der Romania*. Bad Homburg: Gehlen 1968, S. 75–91.), S. 537. – Auch Hans Baron weist auf den Dom zu Florenz als Symbol der schöpferischen Überlegenheit der Neuzeit hin (Hans Baron: *The Querelle of the Ancients and Moderns as a Problem for Renaissance Scholarship*. In: *Journal of the History of Ideas* XX (1959), S. 3–22: 18–19).

schauen, wo sie blieben, womit er unverkennbar eine ganz bestimmte Kategorie von Dichtern meint:

Andatevi à ficcar' Poeti in chiasso
Poi che perso 'l Cavallo e l'alto Monte
Le Muse e Apollo sono andate a spasso
Et secca è l'Jacqua del Castalio fonte,
Se di compor farete più fracasso
Coronerenvi di Bietole il fronte
Che quest'el guiderdon de vostri honori
Bietole e ortiche, e non sacrati Allori.

Parlo a color, che per far dua Sonetti
Duoi madrigali, o dua stanze rubate,
Mescolandosi van tra i più perfetti:
El [sic] passatempo son delle brigate [...].²⁵

Rüben und Brennesseln sollen anstelle des Lorbeers die Stirn der eingebildeten Petrarkisten der Schule Bembos zieren; dies läßt den heutigen Leser unweigerlich an den manieristischen Maler Giuseppe Arcimboldo denken, der tatsächlich ein Zeitgenosse Amelonghis war.²⁶ Doch ganz abgesehen von dem Bild, das im Geiste des Lesers entsteht, bestätigt diese Passage noch einmal auf das eindeutigste die antitraditionalistische Funktionsabsicht der *Gigantea*, auf die ja schon mehrere Hinweise vorliegen.

Die Göttin Fama trägt die Nachricht von dem bevorstehenden Angriff der Riesen in den Olymp, woraufhin sich der Göttervater vor Angst in die Hose macht:

Quella spfaccia in tanto della Fama
Che non tien punto, punto, & è si grande,
A Giove vola, e tutta questa trama
Gli dice e poi pe 'l Ciel l'accresce e spande
Giove sentendo all'hor quel che si trama
Empie per la paura le mutande
E fe tanta bovina il poveretto,
Che Giunon nol potè mai poi far netto.²⁷

Diese Art von skatologischer Komik erfreut sich in burlesker und travestierender Dichtung großer Beliebtheit, da mit ihrer Hilfe eine zuvor ehrwürdige Figur auf einen Schlag der Lächerlichkeit preisgegeben werden kann. Genau dies will ja die Burleske und Travestie: Die Helden sollen vom Podest gezogen, ihrer Aura beraubt und mit menschlichen Schwächen versehen werden. Wenn die Komik hier die Götter der antiken Mythologie trifft, so kann uns dies bei Amelonghis uns mittlerweile bestens bekannter Gegnerschaft zu den Humanisten nicht verwundern; auf indirekte Weise protestierte er damit gegen die seiner Ansicht nach übertriebene Antikenverehrung seiner Zeitgenossen.

²⁵ Amelonghi, S. 21.

²⁶ Arcimboldo lebte von 1527 bis 1593.

²⁷ Amelonghi, S. 25.

Ein Detail, das nahezu alle burlesken Gigantomachien auszeichnet, ist der bevorzugte Spott über den Kriegsgott Mars; ausgerechnet dieser zeigt sich besonders feig bei der Verteidigung des Olymp. Auch Amelonghi als Begründer dieser Serie läßt Mars schon in den Armen des Riesen Lestrigon zappeln:

Quanto più 'l miser si dibatte, e grida
Tanto s'attacca, e più sempre si nuoce,
Forz'è ch'ognun di tal miràcol rida
Fuor che gli Dei, cui cotal festa cuoce.²⁸

Saturn, als Vater des Jupiter traditionell als Greis dargestellt, wird durch die Schläge eines Riesen von seinem Husten kuriert; man achte auf die sehr volkstümliche Ausdrucksweise in diesen Versen:

A Burcan si rivolge poi costui,
Ma quello stima men ch'un fil di paglia;
E gli da col battaglio tal percossa,
Che 'l vecchion fe guarir ch' havea la tossa.²⁹

Volkstümlich-idiomatische Wendungen wie »stimare meno che un filo di paglia« sollten im Seicento dann auch die literarhistorisch so folgenreiche *Eneide travestita* (1633) des Giovanbattista Lalli auszeichnen;³⁰ Amelonghis *Gigantea* wurde von der Forschung bisher noch nicht ausreichend als einer ihrer wichtigsten Vorläufer gewürdigt.

Der Gott Bacchus wird von den Riesen so lange auf den nackten Hintern gepeitscht, bis er aus Angst oder Schmerz bestimmte Körpergeräusche von sich gibt:

Il povero grassotto havea un cul rosso
Ch'era tinto in color di melagrana,
Salvo che dove il Sovatto hà percosso,
Ch'era più nero, che mora Indiana,
Hor mentre che colui lo regge addosso
(Io dico il ver e parrà cosa strana)
Bacco per la passion trass' un gran peto
L'un fe morir l'altro svenirsi dreto.³¹

Die Beschreibung der Kampfeshandlungen zwischen Göttern und Riesen wird immer wieder durch komische Vergleiche aufgelockert, etwa wenn von Caffeo gesagt wird, er habe den Mercurius mit seinem Schwert gespalten wie eine weiche Nudel: »Che 'n fino a piè lo fende come pasta«.³²

Ein weiteres Charakteristikum der *Gigantea* Amelonghis ist der mehrmalige Vergleich der ungehobelten Riesen mit berühmten Feldherrn oder Helden der Antike, wie etwa hier auf Caffeo bezogen:

²⁸ Amelonghi, S. 31.

²⁹ Amelonghi, S. 34.

³⁰ Zur *Eneide travestita* vgl. Stauder: Die literarische Travestie, S. 82–94.

³¹ Amelonghi, S. 40.

³² Amelonghi, S. 44.

Non resta di seguir l'altero officio
 Con la sanguigna e ben tagliente spada
 E par un Scipio, un Cesare, un Fabrizio,
 Mentre con essa i nimici dirada.³³

An einer anderen Stelle wird der Riese Galigastro³⁴ über Herkules und Hektor gestellt:

Non fè mai tante prove Hercol' o Ettore,
 Quante fa quivi il mostro risoluto.³⁵

Nachdem, wie oben schon dargelegt, einiges dafür spricht, den Ansturm der Riesen auf den Olymp in der *Gigantea* im Rahmen der »Querelle des Anciens et des Modernes« als die vom Autor gewünschte Überwindung der Antike durch die Neuzeit zu deuten, lassen sich auch diese Vergleiche aus der gleichen Funktionsabsicht erklären: Die Riesen werden als mindestens genauso stark wie die antiken Heroen dargestellt, zu Lasten der bisherigen Unerreichbarkeit letzterer.

Wie nicht anders zu erwarten, endet der Kampf zwischen Riesen und Göttern hier im Gegensatz zum Mythos mit dem Sieg der Riesen; die Götter werden in deren Triumphzug mitgeführt (auch dies natürlich eine – spöttische – Antikenreferenz):

Gridavan tutti, e con gli Dei di Varro
 Vien catenato Giove innanzi al carro.³⁶

Zuvor war Jupiter jedoch von den Riesen noch ein schmerzhaftes Klistier verpaßt worden, wohl die größte Schmach, die dem Göttervater widerfahren konnte. Interessant ist hierbei vor allem die Begründung für diese Strafe, werden dem Jupiter doch all seine in der antiken Mythologie überlieferten Liebschaften vorgeworfen:

Chi li regge la testa, e chi lo spoglia
 A chi d'alzarli la camicia lice,
 Tal che 'l Gigante il schizzatoio gli caccia,
 E come carta il cul tutto gli straccia.

Tu non andrai più 'n frega com' i gatti,
 Ne diverrai più cigno, o pioggia d'Auro,
 Ne con più forme, o volti contrafatti,
 Diventerai Pastore, Aquila, o Tauro,
 In vano hor cerchi conventioni, e patti [...].³⁷

Nachdem der Bereich des Sexuellen in der *Gigantea* bis dahin nicht als Mittel der Komik eingesetzt worden war, wird in der allerletzten Oktave des Epyllions noch angedeutet, die siegreichen Riesen könnten Diana und deren Jungfrauen als Kriegsbeute betrachten, was eine zusätzliche Verhöhnung der früheren Herrscher des Olymps darstellt:

³³ Amelonghi, S. 44.

³⁴ »Ser Galigastro da Varlecchio« war eines der Pseudonyme Amelonghis.

³⁵ Amelonghi, S. 31.

³⁶ Amelonghi, S. 50.

³⁷ Amelonghi, S. 50.

Più di tremila Ninfe, le più belle
 Con Diana, eran quivi mal condotte,
 E se già furon caste, e verginelle,
 Rimetteran co i Giganti le dotte,
 Paion tra Lupi tante Pecorelle
 Perché ne tocca à ognun cento per notte.
 Fass'un bordello in questa, e 'n quella parte
 Alla barba di Giove, Apollo e Marte.³⁸

Anhand der Nacherzählung des Fabelverlaufs sollte hinreichend deutlich geworden sein, weshalb ich Amelonghis *Gigantea* als Burleske und nicht als Travestie bezeichne: Die komisierende Verarbeitung des Mythos folgt keiner identifizierbaren literarischen Einzelvorlage, sondern ist eine freie Kompilation aus verschiedenen Quellen (was sich schon aus der Vielzahl der hier auftretenden olympischen Götter ergibt).

2. Michelangelo Serafini, *La Nanea* (entstanden 1547, Erstdruck 1566)

Zwar ist das Vorwort zur *Nanea* mit »Marzo 1548« datiert, mit Giuseppe Petronio³⁹ gehe ich jedoch davon aus, daß die *Nanea* im selben Jahr wie die *Gigantea* verfaßt wurde. Dies vor allem deswegen, weil nach Ansicht der Lasca-Kenner Antonfrancesco Grazzini sowohl auf Amelonghi wie auch auf Serafini beruhende *Guerra de' mostri* ebenfalls noch 1547 entstand, was eine spätere Niederschrift der *Nanea* ausschließen würde.

Das Titelblatt dieses Werks trägt in der von mir benutzten Ausgabe⁴⁰ nicht den vollständigen Namen des Verfassers, sondern nur die den Leser zunächst verwirrenden Siglen »M.S. A.F.«. Es gab denn auch über die Jahrhunderte hinweg einigen Streit über die Zuordnung der *Nanea*; heute ist man sich jedoch weitgehend darüber einig, daß sich hinter dem Kürzel kein anderer als »Michelangelo Serafini, Accademico fiorentino« verbirgt. Es wäre ein Euphemismus, diesen einen »autore minore« zu nennen; fast kein Nachschlagewerk erwähnt ihn und weitere Angaben zu ihm – welcher Art auch immer – sind nicht zu ermitteln. Wir sind also noch stärker als bei Amelonghi darauf angewiesen, dem Text selbst alle notwendigen Indizien zu seiner Interpretation zu entnehmen.

An der inhaltlich wenig ergiebigen Vorrede zur *Nanea* fallen gleich zwei Details auf: erstens, die Widmung an den »humidissimo Padre Stradino«; zweitens, die beiläufige Erwähnung Francesco Bernis.

Hinter dem Pseudonym »lo Stradino« steckt der Mentor der 1540 gegründeten Accademia degli Umidi zu Florenz, der nach seinem Geburtsort

³⁸ Amelonghi, S. 51.

³⁹ Hier in seiner Funktion als Herausgeber des Dizionario enciclopedico della letteratura italiana (Bari-Roma: Laterza-Unedi 1968), wo sich allerdings nur ein neunzeiliger Eintrag zu Serafini findet. (Die anderen von mir konsultierten Nachschlagewerke verzeichnen Serafini überhaupt nicht.)

⁴⁰ Der Sammelband von 1612.

Strada so genannte Giovanni Mazzuoli.⁴¹ In dessen Haus hatten die ersten Treffen dieser antikonformistischen Literatenvereinigung stattgefunden; zu den »Umidi« gehörte auch Antonfrancesco Grazzini alias »Il Lasca«, mit dem wir uns weiter unten anlässlich der *Guerra de' mostri* noch eingehender beschäftigen werden. Was können wir dieser Widmung nun für die Einordnung von Serafinis *Nanea* entnehmen? Eine ganze Menge: Diese Akademie war nämlich ein wichtiges Zentrum des geistigen Lebens ihrer Zeit, in der einige unmittelbar die »Querelle des Anciens et des Modernes« berührende Kämpfe ausgefochten wurden. Dort wurden zunächst die »tre corone« des Trecento studiert, gleichberechtigt daneben aber auch volkssprachliche burleske Autoren wie Il Burchiello und Francesco Berni. In diesem Frühstadium der Akademie waren deren Mitglieder jeder gelehrten Pedanterie abhold, auf humanistische Bildung wurde kein Wert gelegt. Im Februar 1541 jedoch erhielt dieser eher lose organisierte und sehr freigeistige Intellektuellenzirkel auf Wunsch des Duca Cosimo neue Statuten sowie den neuen Namen Accademia Fiorentina. Die neue, konservativere Ausrichtung stieß bei einigen Mitgliedern durchaus auf Widerspruch, der sich noch erhöhte, als 1546 der Sprachhistoriker Pierfrancesco Giambullari der Akademie beitrug. Letzterer vertrat eine recht abstruse Theorie von der Herkunft des Italienischen aus der Region von Aram, weshalb er und seine Gefolgsleute »gli Aramei« genannt wurden. Diese »Aramei« wurden insbesondere von Grazzini bekämpft und verspottet, worauf wir weiter unten noch zurückkommen werden. Wenn Serafini nun seine *Nanea* dem »Padre Stradino« widmet, so dürfen wir daraus schließen, daß er selbst ein Anhänger der ursprünglichen Sprach- und Literaturpolitik der Accademia war, die noch im Kontrast zum humanistisch geprägten Petrarkismus Bembos stand.

Die Nennung Bernis in der Vorrede weist in dieselbe Richtung: Berni war der Begründer einer ganzen Schule von volkssprachlichen burlesk-satirischen Dichtern in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die den genauen Gegenpol zu den Anhängern Bembos darstellten. Es ist somit kein Zufall, daß in der »Scuola bernesca« auch der Antipetrarkismus blühte; Berni hat eigenhändig Parodien auf petrarkisierende Sonette Bembos verfaßt. Daß Serafini Sympathien für Berni hegte, sagt uns also schon einiges über seine eigenen kulturellen Präferenzen.

Die *Nanea* weist jedoch noch eine zweite Vorrede⁴² auf, die nicht weniger interessant ist als die erste. Der Autor behauptet, ihm seien im Traum die Götter der Antike erschienen und hätten ihn um seine Hilfe bei

⁴¹ Zur Accademia degli Umidi vgl. Michele Messina: Anton Francesco Grazzini detto il Lasca. In: *Letteratura Italiana – I Minori*. Bd. 2. Milano: Marzorati 1961, S. 1183–1197 hier S. 1184–1186; Robert J. Rodini: Antonfrancesco Grazzini – Poet, Dramatist and Novelliere (1503–1584). Madison: The University of Wisconsin Press 1970, insbesondere S. 5–15.

⁴² Die zweite Vorrede ist unterzeichnet mit dem Pseudonym »F. Aminta«. Der heutige Leser neigt unwillkürlich dazu, an Tassos Pastoraldrama *Aminta* zu denken, aber letzteres wurde erst 1573 verfaßt, also ein Vierteljahrhundert nach der *Nanea*. »Aminta« ist für Serafini wohl nicht mehr als ein beliebiger Schäfername.

der Rückkehr in den Olymp gebeten. Die *Nanea* setzt also als Ausgangssituation den Schluß der *Gigantea* voraus, was darin seine Bestätigung findet, daß in dieser zweiten Vorrede auch ganz beiläufig der Name »Forabosco« – das Pseudonym Amelonghi – erwähnt wird. Apoll wird zum Wortführer der von den Riesen geschlagenen Götter:

Io sono il Padre Appollo, che vedendoti senza pensieri, mi risolvi con questi (e accennava Giove, Nettuno, Marte, Pane, Dio nostro, e in somma tutti scalmanati, e peggio in arnese che s'ei fussino iti à saccomano in bocca all'Orco) à venirti à impensierire de gl'affanni nostri, che da insolita rabbia scacciati mendichiamo [...], che bastante sia à fabbricare una nuova forza, che l'altra scacci, e noi nella primiera Sede rimetta. Ne al ritornare al nostro regno haviamo miglior mezzo di tè, e qui si tacque.⁴³

Wie ist nun dieser in der Vorrede angedeutete Plan, die Riesen wieder aus dem Olymp zu vertreiben, zu deuten? Bei Amelonghi hatte der Sieg der Riesen über die Götter ja auf die Überwindung der Antike durch die Neuzeit hingedeutet, bzw. auf den Sieg einer freieren, volkstümlicheren Dichtungsauffassung gegen die starre Imitatio-Lehre der als Pedanten gezeißelten Humanisten und Petrarkisten. Will Serafini nun Partei für die Traditionalisten ergreifen, indem er den Ausgang des Kampfes umkehrt? Nach dem, was wir oben über seine Sympathien für den Freigeist Stradino und den Antipetrarkisten Berni erfahren haben, kann diese Absicht nahezu ausgeschlossen werden. Worauf will er aber dann mit seiner Fabel hinaus?

Meines Erachtens kann die *Nanea* nur aus den internen Streitigkeiten in der Accademia Fiorentina – der früheren Accademia degli Umidi – erklärt werden, als deren Mitglied sich Serafini ja durch die Sigle »A. F.« zu erkennen gab. Etwas derartiges hatte auch Giuseppe Toffanin, der große Kenner des Cinquecento, schon vermutet, der freilich resignierend meinte, anhand des heutigen Informationsstands seien die damaligen Positionen nicht mehr zu erschließen.⁴⁴ Ich will diesen Versuch dennoch unternehmen. Von großer Wichtigkeit scheint mir dabei ein von Antonfrancesco Grazzini – dieser ja ebenfalls Mitglied der Accademia – im Jahre 1547 verfaßtes Gedicht zu sein, über das der Lasca-Kenner Rodini berichtet (wobei letzterer freilich keine Verbindung zur *Nanea* herstellt). Der Autor Grazzini begegnet in diesem Gedicht der im Sterben liegenden Accademia degli Umidi, welche weint und seufzt und ihn um Hilfe bittet. Seine – Grazzini's – Verse seien für die Accademia die einzige Hoffnung auf Rettung, er solle zugunsten der »Umidi« die »Aramei« aus der Akademie vertreiben, welche dort unrechtmäßig die Macht an sich gerissen hätten.⁴⁵ Dies ist eine klare Anspielung auf die Anhänger des 1546 in die Akademie eingetretenen Pierfrancesco Giambullari, welche »gli Aramei« genannt wurden; ich hatte ja weiter oben schon darauf hingewiesen, daß das Erstarken der »Aramei«

⁴³ Serafini (Ausgabe 1612, wie Anm. 12), S. 54–55.

⁴⁴ »Chi potrebbe ormai più cogliere il significato di quelle allusioni?« Giuseppe Toffanin: *Il Cinquecento*. Milano: Vallardi 1960, S. 372.

⁴⁵ Rodini (S. 13) paraphrasiert die Verse Grazzini's leider nur auf Englisch, statt sie im Original anzuführen.

ein weiterer Schritt zur Änderung des Charakters der ursprünglichen Accademia degli Umidi war. Da Serafini seine *Nanea* nun aber dem Padre Stradino als dem Mentor der »Umidi« gewidmet hatte, können wir davon ausgehen, daß er mit den Veränderungen in der Akademie, welche auf weniger dichterische Freiheit und mehr humanistisches Regelwerk hinausliefen, äußerst unzufrieden war. So gesehen ist es kein Zufall, daß Serafinis zweite Vorrede dem gerade erwähnten Gedicht Grazzini stark ähnelt: In beiden Fällen bitten rechtmäßige Herrscher um Hilfe gegen Usurpatoren. Mir scheint es nach all den angeführten Begleitumständen sehr wahrscheinlich, daß Serafini sich des Mythos der Gigantomachie, dessen burleske Gestaltung in Amelonghis *Gigantea* ihm bekannt war, bediente, um zur Wiederherstellung der ursprünglichen Machtverhältnisse in der Accademia Fiorentina aufzurufen, d. h. deren Begründern, den »Umidi«, wieder auf den »Thron« zu helfen. Es handelt sich also bei Serafini um eine ganz andere Funktionalisierung des Mythos als bei Amelonghi.

Nach den beiden Vorreden beginnt der eigentliche Text der *Nanea* damit, daß Zeus die Zwerge um Hilfe bei der Wiedereroberung des Olymp aus der Hand der Riesen bittet. Formal stellen wir fest, daß auch dieses Epyllion wie schon die *Gigantea* in Oktaven gehalten ist; dies ist nicht weiter verwunderlich, war die Stanze doch die beliebteste Strophenform des Cinquecento, die sowohl in ernster als auch komischer Epik zum Einsatz kam. Die Bewaffnung der Zwerge erinnert stark an die Rüstung der Frösche und Mäuse in der pseudohomerischen *Batrachomyomachie*, welche Serafini zweifellos bekannt war:

Fagagnino, che dianzi alla sentenza
Sua trasse i Nani per così bell'opra,
Venne a le man con una vespa e senza
Ago lasciolla, e per pugnai l'adopra.⁴⁶

Tutti costor di pelle di ranocchio⁴⁷
S'armano il petto, e gusci di baccelli
Han per bracciali, e di spine le lance
E di nicchi, e di ghiande ornan le guance.⁴⁸

Im Vergleich mit Amelonghis *Gigantea* tritt die Mythenburleske hier bei den Kämpfen um den Olymp stark in den Hintergrund, zweifellos wegen der ganz anderen Wirkungsabsicht Serafinis. Nichtsdestotrotz kann es sich unser Autor nicht verkneifen, zumindest den Kriegsgott Mars hier wieder als feigen Aufschneider zu verspotten:

⁴⁶ Serafini, S. 74.

⁴⁷ Hier sogar ausdrückliche Erwähnung eines Frosches, was den Bezug zur *Batrachomyomachie* erhärtet.

⁴⁸ Serafini, S. 75.

E nondimeno à questa volta parmi
Che Marte intanto vi lasciò pur l'armi.

Perch'era stracco, disarmato, e peste
Haveva l'ossa, si fuggì nel letto,
Ne hebbe ardir nella zuffa celeste
Di nuovo ritornar, sendo infarsetto.⁴⁹

Marte diceva io hò fatto io hò detto
Et era stato à dormir com'un tasso
Mentre che 'l mondo, e 'l Ciel era in fracasso.⁵⁰

Trotz des Größenunterschieds gelingt es den Zwergen, die Riesen zu besiegen und den Göttern wieder zur Macht zu verhelfen; ein Festmahl im Olymp beschließt die *Nanea*. Übertragen auf den Zusammenhang der Accademia Fiorentina hätte dies bedeutet, daß die »Aramei« als die Usurpatoren der Akademie aus dieser vertrieben worden wären und deren ursprünglichen Herrschern, den »Umidi«, wieder zu ihrem Recht verholfen worden wäre. Dies blieb freilich ein frommer Wunsch, denn in Wirklichkeit konnten die »Aramei« ihre Machtposition noch stärker ausbauen und sogar eines der bekanntesten Gründungsmitglieder der »Umidi«, Grazzini nämlich (der die verfahrenere Situation so eloquent beklagt hatte), verließ noch im selben Jahr die Akademie.

In klassifikatorischer Hinsicht ist die *Nanea* unter Zuhilfenahme modernster Intertextualitätstheorie also weniger eine Burleske als vielmehr eine Kontrafaktur zu nennen, da in ihr die komisierende Verspottung der antiken Mythologie eindeutig in den Hintergrund tritt zugunsten der politischen Funktionalisierung innerhalb der zeitgenössischen Kämpfe um die Accademia Fiorentina. Auf dem Symposium der Deutschen Forschungsgemeinschaft zur Terminologie der Literaturwissenschaft, welches 1986 in Würzburg stattfand, hat Gunther Witting »Kontrafaktur« folgendermaßen definiert:

Bezeichnung für ein Verfahren, bei dem charakteristische Konstitutionsmerkmale der Vorlage übernommen werden, um ihr kommunikatives Potential für die Formulierung einer eigenen Botschaft auszunutzen.⁵¹

Was Serafini aus Amelonghis *Gigantea* übernimmt, ist vor allem die Struktur eines komisch ausgestalteten Kampfes um die Herrschaft im Olymp; Amelonghis »Botschaft« wird durch Serafinis eigene, ganz anders geartete, ersetzt. Der Begriff der Kontrafaktur scheint mir deshalb zur Beschreibung der *Nanea* sehr gut geeignet.

⁴⁹ Serafini, S. 96–97.

⁵⁰ Serafini, S. 123.

⁵¹ G. Witting: Über einige Schwierigkeiten beim Isolieren einer Schreibweise. In: Zur Terminologie der Literaturwissenschaft. Hg. von Christian Wagenknecht. Stuttgart: Metzler 1988, S. 274–288, hier S. 286.

3. Antonfrancesco Grazzini (alias »Il Lasca«), *La guerra de' mostri*
(entstanden 1547, Erstdruck 1584)

Antonfrancesco Grazzini ist, was seine Stellung in der Literaturgeschichte betrifft, eine weitaus bedeutendere Persönlichkeit als Amelonghi oder Serafini. Seinen fischigen Beinamen »Il Lasca« (>die Barbe<) wählte er 1540 bei Gründung der Accademia degli Umidi (die Pseudonyme aller Mitglieder mußten etwas mit dem Wasser zu tun haben). Im Laufe seines für die damalige Zeit relativ langen Lebens (1503–1584) verfaßte er nicht nur burleske Gedichte in der Tradition Francesco Bernis, sondern mit *Le cene* auch Novellen nach Art Boccaccios, ganz zu schweigen von seinen sich durch Zeitsatire auszeichnenden Komödien. Es wurde ja oben bereits angedeutet, daß er mit der Umwandlung der »Umidi« in die Accademia Fiorentina samt der damit einhergehenden mehr konservativen Richtung nicht einverstanden war und 1547 die Akademie verließ. Erst 1566 wurde er wieder aufgenommen; er gründete zusammen mit Lionardo Salviati 1582 die aus der Accademia Fiorentina hervorgegangene, heute freilich ungleich berühmtere Accademia della Crusca.

In zahlreichen seiner Werke verspottete Grazzini die Pedanten, d. h. die allzu gelehrten Humanisten und Petrarkisten, die nicht seinem eigenen Dichterideal entsprachen. So legte er sich beispielsweise mit dem berühmten Aristoteles-Kommentator Lodovico Castelvetro an, oder, wie in dem folgenden Gedicht, mit Gerolamo Ruscelli, der Anmerkungen zu Dante, Petrarca und Boccaccio verfaßt hatte:

Com'hai tu tanto ardir, brutta bestiaccia,
che vadi a viso aperto e fuor di giorno,
volendo il tuo parer mandare attorno
sopra la seta, e non conosci l'accia?
O mondo ladro, or ve' chi se le allaccia!
Fiorenza mia, nasconditi in un forno,
se al gran Boccaccio tuo con tanto scorno
lasci far tanti fregghi in su la faccia!
Non ti bastava, pedantuzzo stracco,
delle muse e di Febo mariuolo,
aver mandato mezzo Dante a sacco?
[...] Ma questo ben ci è solo,
ch'ogni persona saggia, ogni uom che intende,
ti biasma, ti garrisce, e ti riprende.
In te, goffo, contende,
ma non si sa chi l'una o l'altra avanza:
o la presunzione, o l'ignoranza.⁵²

Da Grazzini's *Guerra de' mostri* jedoch wie Serafini's *Nanea* dem »Padre Stradino« gewidmet ist, und, obgleich erst später veröffentlicht, nach übereinstimmender Meinung der Forschung ebenfalls noch 1547 verfaßt wurde,

⁵² Il Lasca, zitiert nach: Rime del Berni e di Berneschi del Secolo XVI. Hg. von Gino Saviotti. Milano: Vallardi 1922, hier S. 96. (Das Gedicht geht noch weiter, zitiert wurde nur der Beginn der Schmähungen.)

können wir davon ausgehen, daß hier wohl nicht nur allgemeine Pedantenkritik vorliegt, sondern daß ein spezifischer Bezug zu den aktuellen Ereignissen in der Accademia Fiorentina, der früheren Accademia degli Umidi, existiert. Betrachten wir den Text.

In der ersten Oktave referiert Grazzini den ursprünglichen Mythos der Gigantomachie, in einer Version, die weitgehend mit *Metamorphosen* I, 151–162 identisch ist:

Gia fe la rabbia de' Giganti altera
A forza salir monte sopra monte,
Per accostarsi alla celeste spera,
E fare a' sommi Dei vergogna, ed onte:
Ma fulminando Giove di maniera
Percosse a chi le spalle, a chi la fronte:
Che tutti al fin restar di vita privi,
E poi Bertucce ritornaron vivi.⁵³

Was die von Grazzini im letzten Vers erwähnten Berberaffen betrifft, so sei noch einmal auf die Forschungen von Bodo Guthmüller zur *Sala dei Giganti* des Giulio Romano verwiesen: Guthmüller zeigt auf, daß schon im lateinischen Ovid-Kommentar Giovanni del Virgilios und dann auch in der volkssprachlichen Ovid-Version Giovanni dei Bonsignoris von Affen nach dem Gigantensturz die Rede ist, bedingt entweder durch eine Fehlinterpretation Ovids oder durch eine Textkorruptel der Handschriften.⁵⁴ Jedenfalls ist die Erwähnung der »Bertucce« durch Grazzini ein Indiz dafür, daß er Ovid nicht im Original gelesen hat, sondern vielmehr unter Zuhilfenahme eines zeitgenössischen »Vermittlertextes«.⁵⁵

In der zweiten Oktave der *Guerra de' mostri* nimmt Grazzini dann Bezug auf die Ereignisse in der *Gigantea* und in der *Nanea*, die ihm also bekannt gewesen sein müssen:

Ma ora un Gobbo poeta Pisano
Da certi Gigantacci sgangherati
Ha fatto a gl'Iddei torre il Ciel di mano;
Tal che pel duol si sarian disperati;
Se non che dal valor del popol Nano
L'altro di fur difesi, e liberati,
Con modi non so già, se belli ò buoni,
Ma chi lo crede, Iddio glielie perdoni.⁵⁶

⁵³ Grazzini (Ausgabe 1612, wie Anm. 12), S. 127.

⁵⁴ Vgl. Bodo Guthmüller: Zur Ikonographie und Sinndeutung der *Sala dei Giganti* des Giulio Romano, besonders S. 125. (Der Aufsatz ist enthalten in dem in Anmerkung 3 erwähnten Sammelband.)

⁵⁵ Der Begriff stammt von Bodo Guthmüller und wurde geprägt anlässlich seiner Studien zur Ovid-Rezeption in der italienischen Renaissance. Siehe insbesondere: *Ovidio Metamorphoseos vulgare*. Formen und Funktionen der volkssprachlichen Wiedergabe klassischer Dichtung in der italienischen Renaissance. Boppard a. Rh.: Boldt 1981.

⁵⁶ Grazzini, S. 127.

»Il Gobbo da Pisa« war ja, wie weiter oben schon einmal erwähnt, eines der Pseudonyme Girolamo Amelonghis, so daß hier gar kein Zweifel bestehen kann, wessen Gigantomachie gemeint ist. Grazzini fährt dann fort, es sei eine neue gefährliche Schar erschienen (»un'altra turba [...] altera e disdegnosa«), die zum Sturm auf den Olymp ansetze, und um die er sich ständig Sorgen mache, so daß er endlich von ihr schreiben müsse. Die Monster, so Grazzini weiter, seien merkwürdige Mischwesen, teils Riesen, teils Zwerge, teils Tiere; vor allem aber stammten sie aus einem Wüstengebiet Afrikas:

Nell'Africa diserta abbandonata,
[...] Una pianura è grande, e sterminata
Quanto con gli occhi mai guardar potete:
Quivi la setta già de' Mostri armata
Minaccia il Sol, le Stelle e le Comete.⁵⁷

Obgleich die meisten Lasca-Spezialisten vermuten, die *Guerra de' mostri* müsse etwas mit den Ereignissen in der Accademia Fiorentina zu tun haben, ist doch allen von ihnen entgangen, daß es einen Hinweis darauf in den eben zitierten Verse gibt. Das semitische Volk der Aramäer, nach dem die Anhänger des Pierfrancesco Giambullari aufgrund von dessen diesbezüglicher Sprachtheorie »gli Aramei« genannt wurden, bewohnte nämlich laut dem Alten Testament das Gebiet zwischen dem Libanon, Taurus, Armenien, dem oberen Tigris, dem Euphrat und der arabischen Wüste; ihre Reiche in Nordsyrien wurden im 9. und 8. Jahrhundert v. Chr. von den Assyriern erobert. Zwar pflegte man den östlichen Mittelmeerraum, in dem die Aramäer lebten, auch schon zur Mitte des 16. Jahrhunderts üblicherweise keineswegs Afrika zuzurechnen;⁵⁸ es erscheint mir jedoch sehr wahrscheinlich, daß Grazzini unter der Sammelbezeichnung »Africa diserta abbandonata« auch die Sandwüsten Syriens mit einbeziehen wollte, um auf diese Weise seine Feinde polemisch abzuwerten. Mit den »mostri« wären also die »Aramäer« genannten Anhänger Giambullaris in der Accademia Fiorentina gemeint, die Grazzini 1547 zum Austritt zwangen.

Daß dies tatsächlich so ist, finden wir bei weiterer Lektüre des Textes bestätigt. Eines der Ungeheuer trägt nämlich auf seinem Schild die Figur eines Pedanten aufgemalt und erteilt Lektionen in Grammatik:

Guazzalletto, che fa poche parole,
E molti fatti, ma nello scrittoio
Vien dopo, e della guerra ha poca pratica
Tenendo scuola a' Mostri di gramatica.

[...] E porta nello scudo divisato
un Pedante.⁵⁹

⁵⁷ Grazzini, S. 129.

⁵⁸ Für einen diesbezüglichen geographiegeschichtlichen Hinweis während der Tagung in Wolfenbüttel danke ich Herrn Prof. Walter Ludwig (Hamburg).

⁵⁹ Grazzini, S. 134.

Ein anderes Ungeheuer wird mit einer Fülle von Antikenreferenzen beschrieben:

Il suo destriero è 'l Caval Pegaseo,
Per batter l'ale, e per correre intento:
Indosso ha tutte l'armi di Perseo,
Che, come scrive Ulisse, fur di vento:
Ha per insegna la Lira d'Orfeo,
Che gli lasciò Catullo in testamento.⁶⁰

Es kann somit kein vernünftiger Zweifel mehr daran bestehen, daß Grazzini in Gestalt der zum Sturm auf den Olymp ansetzenden Ungeheuer die zur Machtergreifung in der Accademia Fiorentina ansetzenden »Aramei« porträtieren wollte, denn in letzteren verabscheute er gerade die staubige Buchgelehrsamkeit unter ständiger Berufung auf die Antike, was seinem eigenen Literaturideal zuwider lief.

Die *Guerra de' mostri* blieb fragmentarisch und wurde von Grazzini nicht vollendet, da es ihm auf eine Ausmalung im Detail wahrscheinlich nicht ankam. Immerhin deutet er noch an, er wolle später davon berichten, wie sich die Götter zusammen mit den Zwergen und den (eigens dafür wiederbelebten) Riesen gegen die Ungeheuer verteidigten, deren Ansturm jedoch nicht standhalten konnten und so erneut aus dem Olymp fliehen mußten: »lasciando voto il Ciel in preda a' Mostri.«⁶¹

In der allerletzten Oktave seines Epyllions weist Grazzini abschließend den begriffsstutzigen Leser noch einmal ausdrücklich darauf hin, daß er mit der unrechtmäßigen Machtergreifung der Ungeheuer im Olymp auf etwas anspielen wolle:

Ma pensate da voi buone persone,
Se 'l Ciel è or da' Mostri governato,
[...] Intendami chi può, ch'i' m'intend'io.⁶²

Noch expliziter konnte er nicht werden, da er sonst befürchten mußte, von seinen Gegnern, den »Aramäern«, vor Gericht gezerrt zu werden.

In klassifikatorischer Hinsicht wäre die *Guerra de' mostri* wie schon Serafinis *Nanea* als Kontrafaktur zu bezeichnen, da auch hier »charakteristische Konstitutionsmerkmale [...] [einer] Vorlage übernommen werden, um ihr kommunikatives Potential für die Formulierung einer eigenen Botschaft auszunutzen.«⁶³ Die Vorlage ist hier der Mythos der Gigantomachie, sei es in der ernstesten Fassung eines Ovid oder in der komischen Version eines Amelongo. Die komische Version ist sogar als Strukturmodell hier vorrangig, da nur dort der unrechtmäßige Sturm auf den Olymp tatsächlich

⁶⁰ Grazzini, S. 135.

⁶¹ Grazzini, S. 140.

⁶² Grazzini, S. 141.

⁶³ Witting (wie Anm. 51), S. 286.

von Erfolg gekrönt ist. Grazzini's eigene Botschaft, die er in dieser Kontraktur transportiert, ist mit jener Serafinis weitgehend identisch.⁶⁴ Beide kritisieren die Machtübernahme in der Accademia Fiorentina durch die ihnen verhaßten »Aramei«.⁶⁵

⁶⁴ An der Übereinstimmung der Funktionsabsicht liegt es wahrscheinlich, daß auch die *Nanea* lange Zeit Grazzini zugeschrieben wurde, eine These die jedoch heute allgemein diskreditiert ist.

⁶⁵ Leider nicht mehr eingehen kann ich hier auf zwei Werke aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, die von Amelongo's *Gigantea* nachweislich beeinflußt wurden: *Lo scherno degli dei* von Francesco Bracciolini (1618) und *Typhon ou La Gigantomachie* von Paul Scarron (1644). Deren Besprechung hätte eine Überschreitung sowohl des Epochenrahmens der Renaissance als auch der mir zur Verfügung stehenden Zeit mit sich gebracht. Ein Abschnitt über Bracciolini ist enthalten in meiner bereits zitierten Monographie *Die literarische Travestie* (S. 55–65), mit Scarrons *Typhon* habe ich mich in folgendem Aufsatz beschäftigt: *Problèmes de délimitation terminologique entre le travestissement littéraire et des procédés semblables (avec des exemples de la littérature française du dix-septième siècle)*. In: *Actes du Colloque »Poétiques du Burlesque«*. Hg. von Dominique Bertrand. Clermont-Ferrand 1996 (im Druck).