Sascha Resch

Machiavelli und Dantes *Commedia*

Classicism and Beyond / Il classicismo e oltre

Edited by / A cura di
Marc Föcking, Susanne A. Friede,
Florian Mehltretter, Angela Oster

Editorial Board / Comitato scientifico
Antonio Corsaro (Università degli studi di Urbino Carlo Bo)
Chiara Lastraioli (Université de Tours)
Sarah Rolfe Prodan (Stanford University)
Dietrich Scholler (Johannes Gutenberg-Universität Mainz)
Anita Traninger (Freie Universität Berlin)

Vol. 3

Sascha Resch

Machiavelli und Dantes *Commedia*

Hermeneutische und digitale Perspektiven
jenseits der Imitatio

DE GRUYTER

Research partially funded by Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG, German Research Foundation) – ME 4135/2-1 and FO 227/6-1, project number 398229063 (‘Antiklassizismen im Cinquecento’).

Publication partially funded by Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Italienische Philologie and by Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG, German Research Foundation) – FO 227/6-1, project number 398229063 (‘Antiklassizismen im Cinquecento’).





Zugl. Dissertation, Ludwig-Maximilians-Universität München, 2024.

ISBN 978-3-11-137097-2
e-ISBN (PDF) 978-3-11-139698-9
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-139726-9
ISSN 2940-0074
e-ISSN 2940-0082
DOI https://doi.org/10.1515/9783111396989



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/.

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz für die Weiterverwendung gelten nicht für Inhalte, die nicht Teil der Open-Access-Publikation sind (z. B. Grafiken, Abbildungen, Fotos, Auszüge usw.). Diese erfordern ggf. die Einholung einer weiteren Genehmigung des Rechteinhabers. Die Verpflichtung zur Recherche und Klärung liegt allein bei der Partei, die das Material weiterverwendet.

Library of Congress Control Number: 2024915214

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

© 2025 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Einbandabbildung: Frans Huys, Groteske Maske, 1555, Kupferstich, Blatt 159x143 mm, Inventar-Nr.: FHuys WB 3.1b, © bpk Berlin / Herzog Anton Ulrich-Museum
Satz: Integra Software Services Pvt. Ltd.
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Vorwort

A mio padre, Josef Resch.
Non ti dimenticherò mai.

Es dürfte ein Allgemeinplatz sein, dennoch hat es für die persönliche Erfahrung eine besondere Bewandtnis: Die Promotion ist ein herausforderndes Unterfangen, das trotz der Begeisterung, mit der man am Thema arbeitet, intellektuell, aber auch emotional und ob der vielen Stunden am Schreibtisch hin und wieder auch körperlich an Grenzen führt. Entsprechend wichtig ist es, dass man diese Strapazen nicht allein durchsteht, sondern sich der Unterstützung von vielen Seiten gewiss sein kann. Dies ist jedoch mitnichten eine Selbstverständlichkeit, da Promovierende meist alles andere als ‚pflegeleicht' sind. Vom mehrjährigen thematischen ‚Tunnelblick' über die chronische Vernachlässigung von Freunden und Bekannten hin zur phasenweisen Gereiztheit, wenn gerade eine besonders heikle Phase des Forschungsvorhabens erreicht ist – all dies lässt erahnen, welch ‚dickes Fell' auch die Umgebung von Promovierenden mitbringen muss. Umso dankbarer darf ich sein, dass ich von so vielen Menschen unterstützt wurde, von vielen fachlich, von vielen aber auch dadurch, dass sie meine Eigenarten ertragen und mir immer wieder versichert haben, dass ich dieses Projekt stemmen werde. Alle Unterstützerinnen und Unterstützer zu nennen, würde eine mehrseitige Auflistung hervorbringen, doch will ich zumindest ein paar Personen nennen, ohne die diese Schrift niemals hätte entstehen können. Zuvörderst gilt mein Dank meinem Betreuer Prof. Dr. Florian Mehltretter, der geduldig und konstruktiv meine unkonventionellen Ideen mitgetragen hat und dessen zahlreiche Anregungen meine Arbeit zu dem gemacht haben, was sie heute ist. Ebenso will ich PD Dr. Angela Oster danken, deren Seminare für mich eine weitere wertvolle Möglichkeit zum Austausch boten. Daneben durfte ich von der Mitarbeit im Forschungsprojekt „Antiklassizismen im Cinquecento" profitieren, in dem ich neben der Expertise von Florian Mehltretter und Angela Oster auch auf hilfreiche Hinweise von Prof. Dr. Marc Föcking und Prof. Dr. Susanne A. Friede zählen konnte. Ein weiterer Dank gilt Prof. em. Dr. Thomas Krefeld, der mich insbesondere auf dem Feld der *Digital Humanities* geduldig unterstützt hat und mir ebenfalls die Möglichkeit gab, in seinem Doktorandenkolloquium wertvolles Feedback einzuholen. Mit Blick auf das Digitale bin ich weiterhin Johannes Ostner, M. Sc. zu Dank verpflichtet, der mir konstruktive Anregungen zum harten Kern der Informatik zukommen ließ. Im privaten Bereich will ich meiner Familie danken, insbesondere meinen Eltern, Irene Resch und Josef Resch, und natürlich den vielen Freunden, die ich in den letzten Jahren viel zu oft vertröstet habe. Ich hoffe, dass die vorliegende Schrift es wert war – ob dem tatsächlich so ist, dieses Urteil sei der Leserin und dem Leser überlassen.

Open Access. © 2025 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111396989-202

Inhalt

Vorwort —— V

Verwendete Abkürzungen —— XI

Rechtlicher Hinweis für die Verarbeitung digitalen Textmaterials —— XIII

Präliminarien —— XV

I Einleitung

1 Vom ‚skrupellosen Manipulator' und ‚Dante-Verehrer' —— 3

II Kontextuelle Aspekte

2 Historische Kontextualisierung —— 21
2.1 Gesellschaftlich-historische Situation in Florenz um 1500 —— **21**
2.2 Niccolò Machiavelli: Ein ehrgeiziger Literat mit Selbstbewusstsein —— **29**

3 Forschungskontext zum Thema *Machiavelli und Dante* —— 38
3.1 Die Rezeption Dantes um 1500 —— **38**
3.2 Bisherige Forschungsbeiträge zu *Machiavelli und Dante* – eine kritische Bestandsaufnahme —— **46**

III Theoretische Aspekte

4 Literaturtheoretische Aspekte —— 65
4.1 Intertextualität – Chancen und Probleme eines Forschungsparadigmas —— **65**
4.2 Das Prinzip der *imitatio* in Italien um 1500 —— **74**
4.3 Rezente Forschungsansätze zur Beschreibung ‚nachahmenden' Schreibens in der Frühen Neuzeit und ihre Eignung für die Dante-‚Nachahmung' —— **89**

5 Methodische Aspekte —— 97
5.1 *Dantismo, Dantismus, Dantizität* – Begriffliche Überlegungen —— **97**
5.2 Methodische Überlegungen zur Untersuchung der *Dantizität* der Terzarima Machiavellis —— **101**
5.3 Aspekte der digitalen Literaturwissenschaft —— **118**

IV Analyse

6 Machiavelli über Dante —— 141
6.1 Machiavelli über Dante in werkübergreifender Perspektive —— **141**
6.2 Der *Discorso o Dialogo intorno alla nostra lingua*: Ein Streitfall —— **158**

7 Machiavellis Terzarima nach Dantes *Commedia* und innerhalb der Terzarima-Tradition —— 184
7.1 *Dantizität* und Terzarima-Tradition —— **184**
7.2 Machiavellis Terzarima innerhalb der Terzarima-Tradition —— **200**

8 Dantes *Commedia* in Machiavellis Terzarima —— 215
8.1 Die Problematik des Zitat-Begriffs im Kontext von *Dantes Commedia in Machiavellis Terzarima* —— **215**
8.2 Inhaltlich-Strukturelle Parallelen *zur Divina Commedia* in Machiavellis Terzarima —— **221**
8.3 Verbalparallelen zur *Divina Commedia* in Machiavellis Terzarima —— **251**
8.4 *Dantismen* in Machiavellis Terzarima —— **337**
8.5 Dantes *Commedia* in Machiavellis Terzarima – ein Resümee —— **366**

9 Machiavellis Terzarima und Dantes *Commedia* – Stil-Analysen —— 371
9.1 Was ist Stil? Eine Arbeitsdefinition —— **371**
9.2 *similitudo* —— **376**
9.3 Periphrase und *Chronographia* —— **416**
9.4 ‚Latinismen' und Neologismen —— **470**
9.5 Stil-Varietas —— **524**
9.6 Untersuchung der phonetischen *asprezza* —— **581**
9.7 Licht- und Farbsemantik —— **663**
9.8 Machiavellis Terzarima und die *Divina Commedia* aus stilistischer Perspektive – ein Resümee —— **697**

V **Fazit**

10 Der ‚Dante-Verehrer' Machiavelli – ein *luogo comune* methodisch neu perspektiviert —— 705
10.1 Stärken und Grenzen des Digitalen im Kontext einer *digital unterstützten Hermeneutik* —— **705**
10.2 Untersuchung der *Dantizität*: Textuelle Nähe zur *Commedia* differenziert und operationalisiert betrachtet —— **712**
10.3 Die *Dantizität* der Terzarima Machiavellis – jenseits der *imitatio* —— **715**

VI **Bibliographie**

Anmerkungen zur Zitierweise —— 737

Literatur —— 739
Dante —— **739**
Kommentare zur Commedia —— **740**
Machiavelli —— **740**
Primärliteratur (weitere) —— **743**
Sekundärliteratur —— **748**
Software —— **776**
Wörterbücher —— **777**

VII **Anhang**

A) Ergänzungen und Anpassungen der Lemma-Liste Viels —— 781

B) Code des Python-Skripts zur automatisierten Analyse der *Dantismen* —— 784

C) XSD-Schema der XML-Ergebnisdateien der digitalen *Dantismus*-Analyse —— 787

D) Ausonius Decimus Magnus: *In Simulacrum Occasionis et Paenitentiae* —— 788

E) Glossar zu informationstechnischen Fachbegriffen und Abkürzungen —— 789

VIII **Indices**

Index nominum —— 797

Index locorum der Terzarima Machiavellis —— 803

Verwendete Abkürzungen

Zur besseren Lesbarkeit werden neben denjenigen Kürzeln, die in der Bibliographie definiert sind, folgende Abkürzungen verwendet:

Abb.	Abbildung
Abs.	Abschnitt
asp.	*asprezza* (*asprezza*-Werte, welche die Software des *Asprezza Analyzer* ermittelt)
Bd.	Band
Bde.	Bände
bzw.	beziehungsweise
DH	*Digital Humanities*
d. h.	das heißt
EN	*Edizione Nazionale*
Fn	Fußnote
Form. i. Orig.	Formatierung im Original
Hervorh. SR	Hervorhebung durch den Autor, Sascha Resch
Kap.	Kapitel
o. S.	ohne Seitenangabe
u. a.	unter anderem
usw.	und so weiter
v. a.	vor allem
vgl.	vergleiche
z. B.	zum Beispiel
z. T.	zum Teil

Open Access. © 2025 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111396989-204

Rechtlicher Hinweis für die Verarbeitung digitalen Textmaterials

Der Zugriff und die Extraktion von Informationen bzw. die Verarbeitung online verfügbarer textueller Daten zum Zwecke der Forschung wurden nach bestem Wissen und Gewissen in Konformität mit Art. 70-ter der *Legge sulla protezione del diritto d'autore*, *Titolo I*, *Capo V*, *Sezione I* (in Kraft seit dem 12.12.2021, Zugriff über https://www.normattiva.it/, zuletzt am 05.11.23) durchgeführt. Um die Vorgaben in Art. 70-ter, comma 1 und 6 bestmöglich umzusetzen, wird darauf verzichtet, die eigentlichen Textdaten zu veröffentlichen. So wird das textuelle Korpus, das der stilometrischen Untersuchung in Kap. 6.2 zugrunde liegt, so genau wie möglich beschrieben, die Textdaten selbst werden jedoch nicht veröffentlicht. Gleiches gilt für die Lemmaliste der *Dantismen*, die in Kap. 8.4 genutzt wird. Auch die verwendeten digitalen Texte Machiavellis und Dantes werden nicht veröffentlicht, stattdessen wird in der Bibliographie auf die entsprechende Quelle (*Biblioteca Italiana* (La Sapienza Università di Roma (Hg.) 2003–) bzw. Accendere (Hg.) 2018) verwiesen. Dieses Vorgehen dürfte auch dem deutschen Urheberrecht entsprechen, v. a. gemäß §§ 44b und 60d UrhG (in Kraft seit dem 04.06.2021, gemäß Bundesgesetzblatt 2021, Nr. 27, Zugriff über https://www.bgbl.de bzw. https://www.gesetze-im-internet.de, zuletzt am 03.12.23).

Open Access. © 2025 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111396989-205

Präliminarien

Aufgrund des beträchtlichen Umfangs der vorliegenden Arbeit ist es unumgänglich, einige Maßnahmen zu ergreifen, die dazu beitragen, dass die Anzahl der Seiten soweit möglich begrenzt wird, ohne bedenkliche Abstriche auf der Inhaltsseite zulassen zu müssen. Es handelt sich konkret um folgende Maßnahmen:

- Das Datum des letzten Zugriffs auf digitale Inhalte wird grundsätzlich nur in der Bibliographie angegeben, nicht jedoch bei Kurznachweisen im Verlauf der Studie. Eine Ausnahme stellen Hinweise auf digitale Ressourcen dar, die nicht in der Bibliographie aufgeführt sind.
- Für Korpusabfragen und den Zugriff auf digitale Wörterbücher gilt, dass alle Abfragen des jeweiligen Korpus bzw. Zugriffe auf das jeweilige Wörterbuch am gleichen Datum auf ihre Zugänglichkeit und Korrektheit überprüft wurden. Dieses Datum ist in der Bibliographie im jeweiligen Eintrag verzeichnet.
- Bei Wörterbuch-Einträgen wird der Name des Autors bzw. der Autorin des einzelnen Eintrags aus Platzgründen nicht explizit aufgeführt.
- Im Text der Studie abgedruckte Code-Beispiele enthalten keine Verweise auf externe Quellen (wie z. B. Code-Snippets von StackOverflow.de). Die Verweise sind jedoch im öffentlich zugänglichen Code (https://github.com/s-resch?tab=repositories, genauer unter: https://github.com/s-resch/machiavelli_dialogo; https://github.com/s-resch/dantism_analysis; https://github.com/s-resch/asprezza-analyzer [letzter Aufruf: 05.11.23]) an den entsprechenden Stellen in Form eines Quellcode-Kommentars ausgewiesen.
- Grundsätzlich werden bei Verstexten sowohl die Vers- als auch die Seitenangabe angegeben. Eine Ausnahme stellen aufgrund ihrer häufigen Zitation folgende Texte Dantes und Machiavellis dar: *Asino*, *Capitolo dell'Ambizione*, *Capitolo dell'Ingratitudine*, *Capitolo dell'Occasione*, *Capitolo di Fortuna*, *Capitolo Pastorale*, *Decennale Primo*, *Decennale Secondo*, *Divina Commedia*. Bei diesen Texten erfolgt lediglich eine Versangabe (und zusätzlich im Falle der *Commedia* der Cantica bzw. beim *Asino* des Capitolo), die sich auf die in der Bibliographie angegebene Ausgabe bezieht.
- Forscherinnen und Forscher werden in der Regel nur mit ihrem Nachnamen genannt. Eine Ausnahme stellt Kap. 3.2 zum Forschungsstand dar, dort wird bei der ersten Nennung auch der Vorname angeführt.
- Bei den Ausführungen der Studie wird meist ein generisches Maskulinum verwendet, das jedoch explizit auch die weibliche Form miteinschließt. „Der Leser" meint also auch „die Leserin" und wird lediglich aufgrund seiner Kürze der weiblichen Form oder anderen Gendermöglichkeiten vorgezogen.

Open Access. © 2025 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111396989-206

I Einleitung

1 Vom ‚skrupellosen Manipulator' und ‚Dante-Verehrer'

Wer schon einmal mithilfe einer der zahlreichen Internet-Suchmaschinen nach dem Stichwort *Machiavelli* gesucht hat, weiß: Man stößt nicht nur auf die üblichen Verdächtigen aus dem Bereich der Biographie des *Segretario fiorentino*, sondern sehr schnell tauchen auch Einträge auf, die sich mit dessen wohl prominentester Schrift, *Il Principe*, befassen.[1] Per se ist dies nicht kritisch zu sehen, denn Suchmaschinen haben bekanntermaßen das Ziel, möglichst solche Informationen aufzulisten, die dem Interessensbereich der Nutzenden entsprechen. Diejenigen, die nun sehr allgemein nach dem Namen *Machiavelli* suchen, werden sich sehr wahrscheinlich für die Vita des Florentiner Denkers oder für dessen heute bekannteste Schrift interessieren – somit sind die Suchmaschinenergebnisse für ein breites Publikum durchaus zielführend. Doch gerade beim *Principe* fangen die Probleme an, denn mit keiner anderen Schrift Machiavellis ist der in öffentlichen Debatten überaus präsente Begriff des *Machiavellismus* so eng verbunden wie mit dem kleinen, Lorenzo di Piero de' Medici gewidmeten politischen Traktat. Was auf den ersten Blick noch wie eine neutrale Bezeichnung einer Denkrichtung anmuten mag, analog zu Begriffen aus der Philosophie wie *Aristotelismus*, *Epikureismus* oder (*Neo-*)*Platonismus*,[2] entpuppt sich schnell als problematisches Etikett, denn der Begriff *Machiavellismus* blickt auf eine wechselhafte *fortuna* zurück und erfuhr im Detail unterschiedliche Auslegungen.[3] Hier soll es weniger um die diachrone Begriffsgeschichte gehen, sondern vordergründig um beispielhafte Eindrücke zum Machiavellismus-Begriff auf der synchronen Ebene der heutigen Zeit. Dabei fällt auf, dass *Machiavellismus* oftmals schlichtweg als Synonym für negativ konnotierte Tendenzen und Eigenschaften im gesellschaftlichen Kontext gebraucht wird. So ist auch die Bezeichnung *Machiavellist* außerhalb der Philologien, in denen der Terminus einen Machiavelli-Spezialisten bezeichnen kann, ein eher zweifelhafter

1 Inzwischen ist dieser Titel auch in der Wissenschaft fest etabliert. Dennoch sei kurz darauf hingewiesen, dass der ursprüngliche Titel analog zu den jeweiligen Kapitelüberschriften in lateinischer Sprache vorlag und *De principatibus* lautete.

2 An dieser Stelle sollen die philosophischen Schulen nur als assoziative Beispiele ähnlicher Termini dienen. Auswahl und Zusammenstellung sind rein illustrativ.

3 Für eine diachrone Übersicht zum Machiavellismus in der Frühen Neuzeit vgl. Zwierlein 2011. Vgl. außerdem allgemein zur Rezeption Machiavellis De Camilli 2000, der u. a. auf die philosophische Rezeption Machiavellis, z. B. aus marxistischer Perspektive durch Antonio Gramsci eingeht, aber auch auf zentrale Persönlichkeiten der überwiegend wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem *Segretario*, z. B. Federico Chabod, Giuseppe Prezzolini oder Hans Baron, um nur einige Beispiele zu nennen.

Open Access. © 2025 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111396989-001

Titel: Machiavellisten und der Machiavellismus werden in zeitgenössischen Diskussionen der breiten Öffentlichkeit beinahe durchgehend mit Kategorien wie Amoralität, Skrupellosigkeit, Machtgier oder Manipulation in Verbindung gebracht. Ja sogar ein Zeitungsartikel des renommierten deutschsprachigen Machiavelli-Biographen Volker Reinhardt in der *ZEIT* vom 22. August 2017 trägt den plakativen Titel „Niccolò Machiavelli: Meister der Manipulation".[4] Zwar ist es durchaus plausibel, wenn Reinhardt die These aufstellt, dass Machiavelli als Historiker nicht immer bei den objektiv nachprüfbaren Fakten geblieben ist. Gleichwohl zeichnet der provokativ anmutende Titel des Artikels das Bild eines amoralischen und skrupellosen Machiavelli – wohl aus redaktionell-publizistischen Gründen mit Blick auf eine möglichst große Leserschaft, verbunden mit einer hohen Zahl von ‚Klicks' im Internet. Diese Praxis ist äußerst riskant, da der Titel ohne differenzierende oder präzisierende Kontextualisierung auskommen muss und so einem pauschalisierenden Bild vom *Segretario* Vorschub leistet.

Machiavelli ist jedoch nicht nur in der breiten Öffentlichkeit in Verruf, auch im wissenschaftlichen Diskurs haftet seinem Namen oft nur wenig Rühmliches an. In den Politikwissenschaften wird *Machiavellismus* z. B. meist in dem Sinne verstanden, wie ihn Sharfshṭain in seiner Studie zur politischen Amoralität vertritt. Er ist demnach „the disregard of moral scruples in politics, that is, the political use, limited only by expediency, of every kind of deception and force".[5] Zwar ist durch den Begriff allein nicht zwangsläufig ausgesagt, dass Machiavelli auch ein Machiavellist im Sinne des (heutigen) politischen Machiavellismus war – dies stellt sogar Sharfshṭain klar.[6] Gleichwohl wird der Name des *Segretario* durch den Terminus unweigerlich in einen assoziativen Zusammenhang mit überaus negativen Attributen gerückt, die an einzelne Stellen des *Principe*, v. a. in dessen Kapiteln XVII und XVIII denken lassen, aber ohne den entsprechenden Kontext auskommen müssen.

Ähnliches findet man in der Persönlichkeitspsychologie, in die Machiavelli wenig ehrenvollen Einzug gehalten hat. Zu den ersten, die sich in diesem Bereich auf den *Segretario* bezogen, zählen Christie und Geis, die in ihrem Sammelband *Studies in machiavellianism* als zentrale Züge des Persönlichkeitsmerkmals des sogenannten *Machiavellismus* v. a. Manipulation und Kontrolle ansetzen.[7] Später

4 Reinhardt 2017.

5 Sharfshṭain 1995, xi. Eine ähnliche Definition findet sich im *Kleinen Polit-Lexikon*: „**Machiavellismus**, nach dem italienischen politischen Denker Niccolo [sic!] Machiavelli (1469–1527) benannte politische Strategie, die ihre Ziele, die letztlich im reinen Machterhalt bestehen, ohne Rücksicht auf moralische Prinzipien verfolgt" (Lenz/Ruchlak 2018, 132, Form. i. Orig.).

6 Vgl. Sharfshṭain 1995, xi.

7 Christie/Geis (Hgg.) 1970. Dort ist für den hier angesprochenen Kontext v. a. der erste Artikel, „Why Machiavelli?" aufschlussreich. In diesem erläutert Christie u. a., warum Machiavelli als Na-

wurde der Machiavellismus sogar in die sogenannte *Dunkle Triade* integriert, die aus den Persönlichkeitsstrukturen Narzissmus, Machiavellismus und Psychopathie besteht. Anhand empirischer Untersuchungen konnte inzwischen eine Überlappung dieser drei Strukturen nachgewiesen werden, die in negativen Charaktereigenschaften besteht: „To varying degrees, all three entail a socially malevolent character with behavior tendencies toward self-promotion, emotional coldness, duplicity, and aggressiveness".[8]

Man kann so beinahe den Eindruck gewinnen, als haftete Machiavelli etwas Teuflisches oder Dämonisches an. Und auch mit dieser Assoziation ist man nicht allein. Nur rund zehn Jahre nach dem Tod des *Segretario* schmähte z. B. der englische Kardinal Reginald Pole Machiavelli wegen des *Principe* als Sohn Satans: „Machiavelli [...] iſte Satanæ filius inter multos Dei filios edoctus omni malitia [...] nonnulla ſcripſit, quæ omnem malitiam Satanæ redolent".[9] Weniger aus religiöser Sicht mit dem Teufel verbunden, aber immer noch als ‚böse' perspektivierte wiederum im 20. Jahrhundert der deutschstämmige Philosoph Leo Strauss den Florentiner in seinen *Thoughts on Machiavelli*, in denen er diesen als „teacher of evil" tituliert.[10]

Diese Sicht auf Machiavelli und den Machiavellismus im Lichte des Negativen und moralisch Verwerflichen wird jedoch nicht vollkommen den Gedankengängen in den Primärtexten gerecht, sodass es einer Rückführung auf die Wurzeln der politischen Ideen des *Segretario* bedarf.[11] So entwirft Machiavelli im *Principe*

---

mensgeber für die untersuchte Persönlichkeitsstruktur des Manipulators und Kontrollierenden diente (vgl. Christie 1970, v. a. 7–9). Diese Entscheidung soll hier nicht eingehend diskutiert und differenziert werden. Es sei lediglich darauf hingewiesen, dass eine solche Engführung von Manipulativität und dem Machiavellismus-Begriff im Bereich der Psychologie problematisch erscheint. Immerhin stand für Machiavelli der Staatsdienst im Vordergrund, somit der Dienst im Sinne des Kollektivs. Vgl. hierzu beispielhaft das Urteil im siebten Buch der *Istorie fiorentine*, wonach es vorzuziehen sei, sich Achtung durch die „vie publiche" zu verschaffen, anstelle durch „modi privati" (*Istorie fior.*, 622 [= VII, 1, 8]), da Erstere auf einem „bene commune, non [...] un bene privato" fußten (*Istorie fior.*, 622 [= VII, 1, 10]). Die Psychologie scheint sich jedoch bei der Applikation des Begriffs *Machiavellismus* vorwiegend auf das Individuum und dessen spezifische Persönlichkeitsstruktur zu beziehen. Somit liegt eine Loslösung und letztlich sogar eine Umkehrung der Grundlagen der ‚Philosophie' Machiavellis im psychologischen Begriff des *Machiavellismus* vor.

8 Paulhus/Williams 2002, 557. Für eine Studie, die sich damit befasst, wie negativ die Konnotation der Persönlichkeitsstrukturen für psychologische Laien ausfällt, vgl. Rauthmann/Kolar 2012, v. a. 887, mit den dortigen Diagrammen, die zeigen, dass die Persönlichkeitsstruktur des Machiavellismus von den Probanden deutlich negativ eingeschätzt wurde.

9 Pole 1744, 137.

10 Strauss 1958, 9. Weiterhin behauptet Strauss: „Machiavelli was an evil man" (Strauss 1958, 9).

11 Die folgenden Ausführungen zum *Principe* stellen lediglich eine äußerst grobe Skizze eines Einzelaspekts der Schrift dar, die in ihrer Ausführlichkeit im Sinne einleitender Gedanken zu sehen

das Modell eines Herrschers, der es schafft, auch in politisch instabilen Zeiten – wie denjenigen auf der italienischen Halbinsel um das Jahr 1500 – erfolgreich zu regieren und seine Macht zu sichern. Dabei geht es aber nicht um skrupellosen Machterhalt zum Selbstzweck, sondern das oberste Ziel ist politische Stabilität. Auf diese Weise sorgt der Machthabende für die „Sicherung und Blüte des Gemeinwesens, des Staatswohles",[12] er „sichert die [...] Ordnungsstrukturen mit einer kompromisslosen Praxis".[13] Gewiss ist es richtig, dass Machiavelli u. a. auch Grausamkeit gutheißt, dies aber immer im Rahmen der Sicherung politischer Stabilität und des Gemeinwohls.[14] Grausamkeit und damit verbunden Gewalt können nach Machiavelli tatsächlich als legitimes Werkzeug betrachtet werden, die außerhalb moralischer Kategorien stehen, jedoch ausschließlich unter bestimmten Rahmenbedingungen. Politisches Handeln ist nicht per se frei von Moral, sie wird nur

sind. Für einen detaillierteren Überblick über den *Principe* vgl. u. a. Inglese 2006, 45–91. Vgl. außerdem die Beiträge in Höffe (Hg.) 2012. Vgl. zudem die Beiträge in Frömmer/Oster (Hgg.) 2015, die mehrheitlich auf den *Principe* eingehen.

12 Höffe 2012, 13.

13 Oster 2015, 295.

14 Vgl. hierzu u. a. das bekannte Kapitel XVII des *Principe*, in dem es heißt: „Debbe pertanto uno principe non si curare della infamia di crudele per tenere e' sudditi sua uniti e in fede, perché con pochissimi essempli sarà piú pietoso che quelli e' quali, per troppa pietà, lasciono seguire e' disordini, di che ne nasca occisioni o rapine, perché queste sogliono offendere una universalità intera, e quelle essecuzioni che vengono dal principe offendono uno particulare" (*Principe*, 227 [= XVII, 4]). Der zentrale Punkt ist somit, dass derjenige, der wenige grausame Exempel statuiert („con pochissimi essempli"), für Stabilität sorgt, anders als diejenigen, die sich übermäßig der „pietà" verschreiben. Diese „lasciono seguire e' disordini, di che ne nasca occisioni o rapine". Grausamkeit wird somit in seiner Funktion der Stabilitätssicherung gedacht. Es geht am Ende um die Gegenüberstellung des individuellen Leids, ausgelöst durch die Grausamkeit („uno particolare") mit dem kollektiven Staatswohl („una universalità intera"), wobei in Machiavellis Ausführungen dem Kollektiven der höhere Stellenwert beigemessen wird. Ein weiteres Beispiel für Reflexionen zur Grausamkeit finden sich im 21. Kapitel des dritten Buchs der *Discorsi*, als die Erfolge Scipios und Hannibals besprochen werden. Dabei werden die Führungseigenschaften diskutiert, die dem milden wie dem grausamen Herrscher bzw. Feldherrn gleichermaßen Erfolg versprechen. Am Ende des Kapitels heißt es: „Conchiudo, dunque, come e' non importa molto in quale modo uno capitano si proceda, pure che in esso sia virtú grande che condisca bene l'uno e l'altro modo di vivere. Perché, come è detto, nell'uno e nell'altro è difetto e pericolo, quando da una virtú istrasordinaria [sic!] non sia corretto. E se Annibale e Scipione, l'uno con cose laudabili, l'altro con detestabili, feciono il medesimo effetto, non mi pare da lasciare indietro il discorrere ancora di due cittadini romani [Manlio Torquato e Valerio Corvino] che conseguirono con diversi modi, ma tutti a [sic!] due laudabili, una medesima gloria" (*Discorsi*, 672–673 [= III, XXI, 20–22]). Auch hier geht es um politischen Erfolg und somit Stabilität. Grausamkeit ist dabei ein mögliches Mittel, um zu diesem Ziel zu gelangen. Sie ist also auch hier nicht für sich genommen zu tolerieren, sondern ist an das politische Staatswohl, das Kollektive, geknüpft. Allgemein zur Grausamkeit im Cinquecento vgl. u. a. Lombardi 2023.

unter bestimmten Voraussetzungen moralischer Beschränkungen entbunden.[15] D. h., „dieser Freispruch ist nur für Notfälle erlaubt, beispielsweise dort, wo man beim politischen Konkurrenten mit einem Wortbruch rechnen muß".[16] Bereits nach diesem sehr kurzen Exkurs an der äußersten Oberfläche der Politiktheorie des *Segretario* dürfte klar sein, dass die pauschale Identifizierung Machiavellis mit den Etiketten ‚Amoralität' und ‚Skrupellosigkeit' zu kurz greift, weil sie nicht nur den exakten Wortlaut seiner Texte übergeht, sondern ebenso ihren historischen Kontext außen vor lässt, was wiederum dazu führt, dass die Ideen Machiavellis z. T. überspitzt und allzu leicht missverstanden werden. Man sollte folglich nicht dem ersten Schein Glauben schenken, sondern versuchen, zum wahren Kern vorzudringen.[17] Hierzu ist ein genaues und differenzierendes Besehen unabdingbar.

Ähnlich wie bei seiner politischen Theorie besteht die Gefahr der pauschalen Etikettierung und des potentiellen Missverstehens bei der Beurteilung Machiavellis als Dichter. Während vielen Nicht-Philologen überhaupt nicht bewusst sein dürfte, dass Machiavelli – jenseits der bekannten Komödie der *Mandragola* – ernst gemeinte dichterische Ambitionen hegte, ist auch in der Philologie eine Tendenz zur pauschalen Etikettierung des dichterischen Schaffens Machiavellis z. T. erkennbar. Neben der gelegentlichen Absprache jeglicher künstlerischen Qualität seiner Dichtung[18] wird die Beurteilung der dichterischen Aktivitäten Machiavellis maßgeblich durch das ‚Etikett' des ‚Dante-Verehrers' beeinflusst. Dass Dante und die *Divina Commedia* eine besondere Bedeutung für Machiavelli hatten, kann man zwar mittlerweile als *luogo comune* bezeichnen.[19] Doch birgt diese beinahe kanonische ‚Etikettierung' auf der Ebene des Autors, wenn sie pauschal durchgeführt wird, das Risiko, den Blick für die genauen textuellen Phänomene zu verstellen.

---

15 Höffe spricht in diesem Zusammenhang von einer „nur provisorisch amoralischen Politik" (Höffe 2012, 12).

16 Höffe 2012, 14–15. Höffe bezieht sich konkret auf den Freispruch der politischen von der personalen Moral.

17 Vgl. hierzu *Principe*, 241 [= XVIII, 17]: „ognuno vede quello che tu pari, pochi sentono quello che tu se'". Im Kontext dieser Textstelle liegt der Schwerpunkt auf der Empfehlung, dass der erfolgreiche *principe* seine Außenwirkung steuern solle. Es bleibt jedoch beim allgemeinen Umstand, dass der wahre Kern dessen, was nach außen scheint, nicht jeder Person unmittelbar zugänglich ist und durch genaues Besehen entborgen werden muss.

18 So meint Figurelli, bei den *Decennali* Machiavellis handle es sich um Texte „[...] di scarso rilievo sul piano della poesia, del linguaggio e dello stile" (Figurelli 1970, 193). Ähnlich äußerte sich u. a. bereits Chabod, der den *Decennale Primo* als künstlerisch ‚schwach' beurteilt (vgl. Chabod 1964b, 10). Gleichfalls stellt Chabod bei der Besprechung der *Clizia* im Vergleich zur *Mandragola* den meisten Terzarima-Texten des *Segretario* ein mittelmäßiges Zeugnis aus: „di mediocre valore artistico sono in genere altri componenti in versi: da l'*Asino d'oro* [...] ai vari *Capitoli* (*Dell'ingratitudine* [...] *Di fortuna*; *Dell'ambizione*; *Dell'occasione*)" (Chabod 1964c, 225, Form. i. Orig.).

19 Vgl. hierzu genauer Kap. 3.2.

Und so hat es sich die vorliegende Studie trotz der intensiven vorausgegangenen Forschung zum Thema *Machiavelli und Dante* durch namhafte Machiavelli-Experten wie Dionisotti, Martelli, Sasso oder Trovato – um nur die bekanntesten zu nennen – vorgenommen, den Themenkomplex erneut zu untersuchen. Ziel ist es dabei, für die Terzarima Machiavellis die Frage nach der Präsenz und Bedeutung textueller Elemente, die eine mehr oder weniger stark ausgeprägte Nähe zur *Divina Commedia* aufbauen – in dieser Studie unter dem Begriff *Dantizität* gefasst –,[20] differenziert und möglichst ausführlich zu beantworten.[21] Man könnte gleich zu Beginn einwenden, dass es angesichts eines so prominenten Themas wie *Machiavelli und Dante* kaum Neues zu sagen gäbe. Doch führt diese Annahme auf zweierlei Weise in die Irre. Zum einen kann die vorliegende Studie das Vorhandensein breiter Forschungsergebnisse zu ihrem Vorteil nutzen und im Sinne einer ‚Metastudie' bisheriges Wissen zu diesem Themenkomplex zusammenführen, ordnen, diskutieren und, wo nötig, ergänzen.[22] Zum anderen blickt diese ‚Metastudie' aus einer gegenüber der bisherigen Forschung leicht veränderten Perspektive auf das Thema *Machiavelli und Dante*. Wie bereits angedeutet, geht es um die *Divina Commedia* und die Terzarima Machiavellis, im Zentrum stehen somit die Texte, genauer: textuelle Parallelen bzw. Kontaktpunkte sowie Effekte im textuellen Zusammenhang. Von diesen so weit als möglich getrennt und separat zu betrachten sind dagegen Aussagen des Autors Machiavelli zu Dante und der *Commedia*. Durch diese Abstrahierung kann der Blick auf die textuelle Situation geschärft werden und es wird sich im Laufe der Analysen zeigen, dass das *poema sacro* zwar nicht den alleinig bestimmenden Faktor für die Terzarima Machiavellis darstellt, gleichwohl erweist es sich als vielseitige Hintergrundfolie, welche auf so gut wie allen

20 Der Begriff *Dantizität* scheint ein seltener, wenngleich kein völlig neuartiger Terminus zu sein. Er taucht in einer Rezension Karl Vosslers zur zweibändigen Monographie *Dante e la Francia* Arturo Farinellis auf. Dort spricht Vossler über die „[...] Untersuchung dieses [des französischen] Geistes auf seine jeweilige Dantelosigkeit oder Dantizität [...]" durch Farinelli (Vossler 1909, 679). Eine Recherche anhand der Bibliographie der Schriften Vosslers von Ostermann (vgl. Ostermann 1951) lässt bis auf Weiteres auf keine weitere (öffentliche) schriftliche Verwendung des Terminus *Dantizität* durch Vossler schließen. Auch wenn der Begriff bereits bei Vossler auftaucht, soll der hier angesetzte Begriff der *Dantizität* keine Verbindung zu Vossler und dessen Theorien (oder zu anderen etwaigen, dem Verfasser der vorliegenden Arbeit unbekannten Verwendern des Begriffs) aufbauen.

21 Entsprechend dem Schwerpunkt der Studie auf der *Dantizität* kann auf parallel verlaufende Kontakte, z. B. zu den Texten des Apuleius, Ovids, Ariosts oder Petrarcas nur insofern eingegangen werden, als sie im Rahmen der Untersuchung der *Dantizität* von Belang sind.

22 Die Bezeichnungen ‚Metastudie' und im Folgenden ‚Pilotstudie' und ‚Fallstudie' dienen hier und im Weiteren lediglich der einfachen Unterscheidung der einzelnen Ebenen der vorliegenden Studie.

textuellen Ebenen erkennbar ist. Dabei scheint überwiegend eine ‚instrumentelle' Nähe im Vordergrund zu stehen,[23] die sich in einer textuellen Praxis widerspiegelt, die z. T. an die antike Praxis der *exercitatio* erinnert.[24] Hinzu kommt ein an den einzelnen Textstellen mehr oder weniger stark ausgeprägter kommunikationsrelevanter Anteil,[25] der teilweise auch in den Bereich des Dialogischen reicht.[26] Einen zentralen Bereich des ‚Instrumentellen' stellt dabei, insgesamt betrachtet, v. a. die Möglichkeit einer Vorführung eigener dichterischer Qualitäten bzw. textueller Ambitionen dar.

Zusätzlich zu diesem Bereich der ‚Metastudie', die sich konkret auf Machiavelli bezieht, wird auf einer allgemeineren Ebene auch das Phänomen der augenscheinlichen Dante-‚Nachahmung' bzw. der textuellen Annäherung an die *Commedia* generell in den Blick genommen. Während die Petrarkismus-Forschung zahlreiche und elaborierte Untersuchungen zum Schreiben in der Nachfolge Petrarcas und dessen *Canzoniere* vorgelegt hat,[27] gibt es nur wenige Studien, die sich in systematischer Weise mit der ‚Nachahmung' Dantes bzw. der textuellen Annäherung an das *poema sacro* in der Zeit um 1500 auseinandersetzen. Diejenigen Studien, die – soweit dem Verfasser dieser Arbeit bekannt – zu diesem Thema existieren,[28]

23 ‚Instrumentell' in einfachen Anführungszeichen, da das Wort *instrumentell* grundsätzlich einen stark intentionellen Charakter, z. B. in Form eines bewussten Sprechaktes der Art ‚Ich nähere meinen Text der *Commedia* an...', suggerieren kann, der hier weder notwendigerweise noch in expliziter Form vorausgesetzt wird.

24 Gleichwohl ist sie nicht mit der antiken Praxis gleichzusetzen. Genaueres hierzu im abschließenden Kap. 10.3.

25 *Kommunikationsrelevant* ist hier im Sinne der Relevanztheorie nach Sperber/Wilson zu verstehen (vgl. v. a. Sperber/Wilson 1986). Näheres hierzu v. a. in Kap. 5.

26 Das Dialogische ist hier der Auffassung Mehltretters folgend verstanden: Es setzt Kommunikationsrelevanz voraus und äußerst sich zumeist in einer Differenz gegenüber dem Prätext (vgl. Mehltretter 2009, 127–128 sowie vgl. Kablitz 1992, 406, Note 10). Für Näheres zum Dialogischen, auch mit Blick auf Bachtin, dessen weithin unter dem Begriff *Dialogizität* bekanntes Konzept hier zwar an einigen Stellen berührt wird, aber nicht die alleinig bestimmende theoretische Grundlage des Dialogischen bildet, vgl. Kap. 4 und 5.

27 Vgl. hierzu und zur Bedeutung für die vorliegende Arbeit ausführlich Kap. 4.3.

28 Genannt seien hier prominent und mit Bezug auf Petrarca Trovato 1979 sowie Kuon 2004, außerdem rezenter mit Blick auf Lorenzo de' Medici Pisano 2016. Hinsichtlich der hier interessierenden Zeit um 1500 gilt es, zu beachten, dass bei den ersten beiden Studien zu Petrarca der zeitliche Horizont ein anderer ist – die Differenz beträgt über 100 Jahre. Auch mit Blick auf den Autor ist zu bedenken, dass die Position Petrarcas Dante gegenüber eine sehr spezifische ist (vgl. hierzu u. a. den Sammelband Baranski/Cachey Jr. (Hgg.) 2009), sodass eine Übertragung der Analysemethode im Falle Petrarcas in besonderem Maße erschwert wird. Die rezente Studie Pisanos zu Lorenzo de' Medici geht zwar bereits in eine wünschenswerte Richtung, übernimmt aber undiskutiert und ohne weitere Erläuterungen die Methodik von Trovato 1979 (vgl. Pisano 2016, 8–9). Dies erscheint problematisch, da Trovato, wie erwähnt, Petrarca, einen zeitlich entfernten ‚Spezialfall', betrach-

liefern zwar wertvolle Erkenntnisse, sind jedoch stark auf einen Autor und dessen Position gegenüber Dante ausgerichtet. Folglich sind ihre Ergebnisse kaum für vergleichendes Arbeiten bzw. auf einer allgemeineren Ebene nutzbar. Genau an dieser Stelle möchte die vorliegende Arbeit ansetzen und im Sinne einer ‚Pilotstudie' anhand des Beispielautors Machiavelli eine Analysemethode entwickeln, die es erlaubt, die *Dantizität*, sprich die textuelle Annäherung an die *Commedia*, so weit als möglich operationalisiert zu betrachten.[29] Am Ende wird ein Vorschlag für ein Analysekonzept stehen, das sich potentiell auf die Texte zahlreicher anderer Florentiner Autoren aus der Zeit um 1500 anwenden lässt.[30] So wird es langfristig möglich sein, die Texte verschiedener Autoren zu untersuchen und deren (textuelle) Annäherung an die *Commedia* qualitativ[31] zu beurteilen und zu vergleichen.[32]

---

tet. Außerdem fokussiert sich Trovato v. a. auf das, was in der vorliegenden Arbeit *Verbalparallele* bzw. *lexikalischer Dantismus* heißen wird (vgl. Trovato 1979, 2). Hierdurch bleibt bei Trovato (und auch bei Pisano) trotz einer zu begrüßenden Operationalisierung der ausführliche Blick auf dezidiert stilistische Phänomene, wie sie hier in Kap. 9 untersucht werden, verschlossen. Zu Kuon vgl. genauer Kap. 5.2.2, Fn 50 sowie Kap. 8.3.1, Fn 115. Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang weiterhin Mehltretter 2023. Dort hat der Verfasser der vorliegenden Studie im Abschnitt „Dante within the Plural Field of Terzina Writing; Machiavelli" (vgl. Mehltretter/Resch 2023) erste Überlegungen zu Machiavellis Dante-*imitatio* niedergelegt.

29 Das hier zugrunde gelegte Verständnis von *Operationalisierung* weist große Schnittmengen mit der Definition von Pichler und Reiter auf: Es handelt sich demnach um den „Arbeitsprozess, einem theoretischen Begriff messbare Textoberflächenphänomene zuzuordnen. [...] Grundsätzlich kann die Messung sowohl durch Menschen [...] als auch durch Computer [...] erfolgen" (Pichler/Reiter 2021, 12–13). Gleichwohl ist im vorliegenden Kontext „Messung" auch im Sinne einer *Identifikation* von Strukturphänomenen zu sehen.

30 Für andere Regionen oder gar Zeiträume wären gewisse Anpassungen nötig, wenngleich das grundlegende Konzept der Analyse der *Dantizität* auch in diesem Fall übertragbar sein dürfte.

31 Trotz Operationalisierung soll der Schwerpunkt der Arbeit nicht auf denkbaren statistischen Kennzahlen liegen. Zwar wird es durchaus der Fall sein, dass die Untersuchung einzelner Aspekte den Bereich des Quantitativen berührt. Eine dezidiert quantitative Studie, die statistischen Gütekriterien entspricht, kann und soll hier aber nicht angestrebt werden.

32 Dies ist v. a. deshalb eine wünschenswerte Perspektive, da bisher im Bereich einer augenscheinlichen (und meist nicht weiter definierten und ausdifferenzierten) Dante-‚Nachahmung' häufig auf recht allgemeine Urteile rekurriert wird. So verweist Gilson, als er die Dante-‚Nachahmung' der Anhänger Savonarolas beurteilt, knapp auf einzelne Persönlichkeiten und konstatiert zusammenfassend: „But many of Savonarola's followers in Florence, the so called Piagnoni, were more open to the vernacular ‚classics', including the *Comedy*, and several figures composed *terza rima* poems, at times in close imitation of Dante" (Gilson 2018, 35, Form. i. Orig.). Zwar ist Gilsons Schwerpunkt nicht primär eine wie auch immer konkret ausgestaltete *imitatio Dantis*, sodass die allgemein gehaltene Beurteilung in diesem Fall zu rechtfertigen ist. Gleichwohl gilt es, darauf hinzuweisen, dass zunächst nicht klar ist, inwiefern „*terza rima* poems" und „close imitation of Dante" zusammenhängen. Für den Bereich der Terzarima-Tradition vgl. in der vorliegenden Studie Kap. 7. Zu den Anhängern Savonarolas, den *Piagnoni*, finden sich einige Anmerkungen in Kap. 2.1 und 3.1.

Mit Blick auf diese allgemeine Zielsetzung wird klar, dass Machiavelli einen ‚Parade-Autor' für die vorliegende Arbeit darstellt: Auch wenn die Details im Laufe der Studie zu erarbeiten sind, ist durch die vorausgegangene intensive Forschung zu *Machiavelli und Dante* bereits im Vorfeld klar, dass sich in Machiavellis Terzarima zahlreiche Kontaktpunkte zur *Divina Commedia* finden, sodass für die ‚Pilotstudie' genügend Material zur Verfügung steht, um eine nicht nur konkret auf Machiavellis Terzarima, sondern potentiell auch auf die Texte anderer Autoren anwendbare Analysemethode zu entwickeln. Um dieses Ziel zu erreichen, gilt es, verschiedene textuelle Ebenen in den Blick zu nehmen, sodass ein möglichst ganzheitliches Bild der textuellen Annäherung an die *Commedia* im Sinne der *Dantizität* gezeichnet werden kann. Außerdem soll das Analyseschema mit wenigen theoretischen Vorannahmen auskommen, gleichzeitig aber offen für die Integration von Theoriekonzepten bleiben – ein Beispiel ist in der vorliegenden Studie die Einbindung der Kommunikationsrelevanz bzw. der Relevanztheorie.[33] Darüber hinaus soll die Methodik für die Arbeit mit einer Nullhypothese tauglich sein, sodass es möglich ist, die textuelle Annäherung an die *Commedia* von den konkreten textuellen Phänomenen ausgehend explorativ zu beschreiben. Dies schließt keinesfalls die Ableitung allgemeiner Tendenzen aus, wie sich anhand der detaillierten Ergebnisse der ‚Metastudie' zeigen wird. Dennoch kann durch diese methodische Grundausrichtung die Übertragbarkeit des Studiensettings im Bereich der ‚Pilotstudie' verbessert werden. Zudem ist so ein weitestgehend unvoreingenommenes Vorgehen mit dem Hauptaugenmerk auf den konkreten textuellen Gegebenheiten sichergestellt, was sich ebenfalls anhand der ‚Metastudie' beispielhaft vorführen lässt.

Im Zuge der Bearbeitung der einzelnen textuellen Ebenen will sich die vorliegende Untersuchung darüber hinaus einem weiteren, aktuellen und bedeutenden Arbeitsfeld widmen: Es wird versucht, digitale Analysemethoden in das Studiendesign zu integrieren. Dabei wird das Vorgehen nicht einzig und allein auf das Digitale ausgerichtet, vielmehr geht es um das drängende Problem, aus ‚traditionellen' Ansätzen und digitalen Konzepten eine sinnstiftende Synthese herzustellen. Die informationstechnischen Verfahren werden weder zum Selbstzweck eingesetzt noch sollen sie die Spezifität der untersuchten Texte nivellieren. Kontextuelle, historische und andere interpretatorisch relevante Aspekte sind stattdessen durch die digitalen Methoden zu ergänzen und gerade nicht zu ersetzen. In diesem Sinne präsentiert sich die vorliegende Arbeit auch als ‚Fallstudie', die das Ziel hat, anhand des konkreten ‚Falls' der Untersuchung der *Dantizität* der Terzarima Machiavellis die Möglichkeiten (wie auch Grenzen) einer *digital unterstützen Her-*

33 Vgl. hierfür v. a. Kap. 5.2.2.

meneutik auszuloten.[34] In diesem Zusammenhang kann jedoch nicht genauer auf methodologische oder gar epistemologische Aspekte digitaler Methoden oder rein digitaler Forschungsansätze in der Literaturwissenschaft eingegangen werden.[35] Im Zentrum steht hier stattdessen die Frage nach der zielführenden praktischen Anwendbarkeit computergestützter Verfahren in einem überwiegend ‚traditionellen' Forschungssetting, das in dafür geeigneten Bereichen digitale Verfahren integriert. Dabei ergibt sich aus der Verortung der Arbeit zwischen digitaler und ‚traditioneller' Literaturwissenschaft und der entsprechenden Breite der anvisierten Leserschaft, dass des Öfteren Themen ausführlicher dargestellt werden, als dies der Fall wäre, würde sich die Studie nur an eine Zielgruppe wenden.[36]

Um den hieraus resultierenden unterschiedlichen Anforderungen gerecht zu werden und die drei eben aufgezeigten zentralen Leitlinien der Studie umzusetzen, wird im folgenden Großabschnitt II zunächst der Kontext der Untersuchung abgesteckt. In Kap. 2 geht es dabei um den geschichtlichen Hintergrund. Es werden zum einen gesellschaftlich-historische Tendenzen im Florenz um 1500 beleuchtet, zum anderen erfolgt ein kurzer Abriss der relevanten Aspekte der Biographie Niccolò Machiavellis. Das Augenmerk dieses ersten Kontextkapitels liegt darauf, einen interpretatorischen Rahmen für die weiteren Ausführungen bereitzustellen. Im Anschluss hieran kann in Kap. 3 der Blick auf den Forschungskontext und das zentrale Thema der ‚Metastudie' gelenkt werden. Hierzu folgt in einem ersten Schritt ein Überblick der wichtigsten Erkenntnisse zur Dante-Rezeption um 1500. Anschließend werden die zentralen Ergebnisse der bisherigen Forschung zum spezifischen Themenkomplex *Machiavelli und Dante* zusammengefasst und kritisch beleuchtet. Ziel ist es, die Position der vorliegenden Studie gegenüber bestehenden Arbeiten zu bestimmen und die Spezifika des hier vertretenen Ansatzes sichtbar zu machen.

Nach der Darstellung des Kontextes rücken in Großabschnitt III die theoretischen Voraussetzungen der Untersuchung in den Fokus. Zweck von Kap. 4 wird es dabei sein, die vorliegende Studie im Feld literaturtheoretischer Ansätze zu verorten. Die Frage nach der Bedeutung der textuellen Annäherung der Terzarima Machiavellis an die *Divina Commedia* fällt in den Einzugsbereich der Intertextualität, weshalb es in einem ersten Schritt nötig ist, die Chancen und Probleme dieses

34 *Hermeneutik* ist hier – dem altgriechischen ἑρμηνεύω folgend (vgl. *LSJ*, 690) – im Sinne eines ‚verstehenden' Lesens und Interpretierens zu sehen. Im Zentrum steht somit der (qualitative) Aspekt des semantischen und kontextuell-historischen Interpretierens und ‚Erklärens' eines Textes, das über rein textmaterielle ‚Daten', wie sie bei rein digitalen Verfahren häufig im Vordergrund stehen, hinausgeht. Vgl. hierzu auch Kap. 5.3.2.

35 Vgl. für solche Überlegungen z. B. Schröter u. a. 2021.

36 Vgl. für eine ähnliche Situation Mehltretter 2020b, genauer Mehltretter 2020b, 13.

Forschungsparadigmas genauer zu diskutieren. Angesichts des Schwerpunkts der Arbeit auf der Zeit um 1500 ist es darüber hinaus essentiell, in einem weiteren Schritt auf die historisch spezifische Praxis der *imitatio auctorum* einzugehen, wobei das Hauptaugenmerk auf der generellen Bedeutung und den zentralen Prinzipien der *imitatio* gegen Ende des Quattro- und Anfang des Cinquecento liegen wird. Ebenso wichtig wird es in diesem Zusammenhang sein, die konkrete Position Machiavellis zum Prinzip der *imitatio* zu rekonstruieren, um so den Spezifika dieses Autors gerecht werden zu können. Dies ist umso wichtiger, als sich Machiavellis Verständnis von ‚Nachahmung' kaum pauschal mit vorgefertigten Konzepten abdecken lässt. Zuletzt werden zentrale literaturwissenschaftliche Konzepte zur Erforschung der frühneuzeitlichen italienischsprachigen *imitatio* skizziert, wobei es primär darum geht, zu diskutieren, warum sich die bisherigen Ansätze für die geplante Analyse nur eingeschränkt nutzbar machen lassen. Dieses Resümee dient wiederum als Ausgangspunkt für die Ausarbeitung der konkreten Methodik der vorliegenden Arbeit, die im anschließenden Kap. 5 vorgestellt wird. Im Detail geht es zunächst darum, allgemeine terminologische Schwierigkeiten aus dem Weg zu räumen. Hierbei wird hauptsächlich der mehrdeutige und potentiell missverständliche Begriff des *Dantismo* entlastet, indem seine einzelnen Bedeutungsfacetten ausdifferenziert werden. In diesem Zusammenhang wird auch der maßgebende Begriff dieser Studie erläutert: die *Dantizität*. Diese beschränkt sich hier und im Folgenden im Gegensatz zum *Dantismo*, der sich auf die Position eines Autors zur *Commedia* und deren Verfasser im Sinne eines *studio di Dante* bezieht, auf die rein textuelle Ebene. Die *Dantizität* beschreibt somit, wie weiter oben schon angedeutet, entsprechend den Zielsetzungen der Ebene der ‚Meta'- und ‚Pilotstudie' jegliche Präsenz textueller Elemente – in diesem Fall in Machiavellis Terzarima –, die eine wie auch immer geartete Verbindung und somit eine mehr oder weniger stark ausgeprägte Nähe zur *Commedia* Dantes aufbauen. Auf diese Weise können Autorenebene und textuelle Ebene voneinander begrifflich unterschieden werden. Des Weiteren wird auf eine dezidierte begriffliche Separierung des (lexikalischen) *Dantismus* abgehoben. Nach diesen terminologischen Vorarbeiten kann in einem nächsten Unterabschnitt die konkret anzuwendende Methodik zur Untersuchung der *Dantizität* der Terzarima Machiavellis erläutert werden. Neben der begründeten Textauswahl[37] geht es auch um die Bestimmung der zu betrachtenden Textebenen sowie um die Leitfragen und -prinzipien, die bei der Analyse dieser Textebenen maßgeblich sein werden. In einem letzten Unterkapitel wird schließlich

37 Die Frage der Textauswahl stellt sich v. a. beim *Capitolo dell'Ingratitudine* Machiavellis, da von diesem Text zwei Versionen vorliegen, die sich beträchtlich voneinander unterscheiden. Vgl. hierzu Kap. 5.2.1.

die Rolle der digitalen Literaturwissenschaft für die vorliegende Arbeit genauer besprochen. Da es sich bei der digitalen Literaturwissenschaft und allgemeiner den *Digital Humanities* (*DH*) um immer noch junge Forschungsbereiche handelt und intensive Kenntnisse zu diesen nicht umstandslos vorausgesetzt werden können, erscheint es sinnvoll, zunächst einen allgemeinen Überblick über die wichtigsten Bereiche der digitalen Möglichkeiten in der Literaturwissenschaft zu liefern sowie deren allgemeine Vorteile und Grenzen zu eruieren. Dies ist umso wichtiger, als sich die vorliegende Arbeit als Vermittlerin zwischen digitalen und ‚traditionellen' Forschungsansätzen versteht und sich somit explizit (auch) an Leser wendet, die bisher nicht oder nur in geringem Maße mit den *DH* in Berührung gekommen sind.[38] Nach diesen allgemeinen Überlegungen kann erörtert werden, in welchen Bereichen der folgenden Untersuchung digitale Verfahren sinnbringend eingesetzt werden können, um das Analyseportfolio im Sinne der anvisierten *digital unterstützten Hermeneutik* zu ergänzen. Dabei sind die gewählten digitalen Methoden bewusst so angelegt und beschrieben, dass sie auch von weniger technikerfahrenen Lesenden nachvollzogen werden können.

Nach diesem theoretischen Block kann zum zentralen Großabschnitt IV der Studie übergangen werden, der praktischen Textanalyse. Zentral ist dieser Bereich auch deshalb, weil sich die vorliegende Arbeit als primär praktisch ausgerichtet versteht. Dies impliziert zweierlei: Zum einen geht es entsprechend den Zielsetzungen aus dem Bereich der ‚Meta'- und ‚Pilotstudie' auf der Objektebene hauptsächlich um die literarische Praxis der Zeit um 1500. Es stehen nicht abstrakte und theoretische Reflexionen, z. B. von Dante-Kommentatoren, im Vordergrund, sondern vielmehr konkrete dichterische Zeugnisse. Zum anderen geht es primär um die methodische Praxis. Ziel ist es also in erster Linie nicht, abstrakte Theoreme zu erarbeiten, die für sich stehen. Stattdessen münden theoretisch-definitorische Überlegungen stets in eine konkrete Methodik zur Untersuchung der Texte, also hier der Terzarima Machiavellis.

Diesem Grundprinzip folgen alle praktischen Analysekapitel. Das erste unter ihnen, Kap. 6, konzentriert sich dabei auf den *Dantismo* Machiavellis und separiert so, wie gefordert, die autorenzentrierte Ebene von der rein textzentrierten Ebene der Terzarima des *Segretario*. Nachdem zunächst ausgehend von verstreuten Äußerungen im Gesamtwerk Machiavellis dessen *Dantismo* grundlegend skizziert wurde, kann dezidiert auf einen der wichtigsten Texte in diesem Zusammenhang eingegangen werden, den *Discorso o Dialogo intorno alla nostra lingua*. Dieser Text ist insbesondere von Bedeutung, weil trotz intensiver Forschung die Autorschaft

38 Unterstützend ist hierfür im Anhang, Abs. E ein Glossar mit informationstechnischen Begriffen bereitgestellt.

Machiavellis noch nicht von allen Seiten bedingungslos akzeptiert ist. Nach einem kurzen Abriss der Diskussionen um den Urheber des *Dialogo* kann mit der digitalen Stilometrie eine erste computergestützte Analysemethode zum Einsatz kommen, um die Autorenfrage aus einem neuen Blickwinkel zu beleuchten. Zuerst muss jedoch das konkrete Vorgehen inklusive der gewählten Analyseparameter genau beschrieben werden, um im Anschluss daran die Ergebnisse der stilometrischen Untersuchung zielgenau auswerten zu können. Dabei soll der Grundsatz der *digital unterstützen Hermeneutik* beachtet werden, wonach die digitalen Ergebnisse mithilfe kontextueller und interpretativer Aspekte in den Gesamtkomplex des *Dantismo* Machiavellis einzuordnen sind.

Im Anschluss hieran können sich die folgenden drei Großkapitel dem Schwerpunkt der Studie, der *Dantizität* der Terzarima Machiavellis, zuwenden, wobei jeder textuellen Ebene ein eigenes Kapitel gewidmet ist.[39] Dabei folgen alle drei Großkapitel und ihre Unterabschnitte demselben Grundschema. Zu Beginn stehen notwendige allgemeine Überlegungen und Definitionen für den jeweils anstehenden Analyseabschnitt, die in einem nächsten Schritt praktisch angewandt werden. Hierbei werden einerseits die jeweils interessierenden Strukturphänomene in den Terzarima-Texten Machiavellis identifiziert, andererseits wird aber auch deren jeweiliges textuelles Effektpotential zu diskutieren sein. Sicher lässt sich mit Blick auf den Effekt der einzelnen Strukturphänomene kaum eine abschließende Lösung finden, doch sollen möglichst plausible Deutungen vorgebracht werden, wozu Kontext wie auch textueller Zusammenhang zu berücksichtigen sind. Auf diese Weise widmet sich Kap. 7 zunächst auf allgemeiner Ebene der textuellen Tradition des Reimschemas der *terza rima* und ordnet danach die einzelnen Terzarima-Texte Machiavellis in die verschiedenen Textfiliationen ein, wobei die Annäherung an die *Commedia* bzw. die Intensität dieser Annäherung im Vordergrund steht.[40] Kap. 8 beschäftigt sich im Anschluss mit Inhalts- bzw. Strukturparallelen und Verbalparallelen zur *Commedia*. Unter Ersteren sind großräumige Ähnlichkeiten im Aufbau bzw. in inhaltlichen Strukturen zu verstehen, unter Verbalparallelen dagegen Formulierungsähnlichkeiten an konkreten Textstellen, die sich zwischen Machiavel-

39 Diesen Aufbau könnte man auch kritisch sehen, da es zwangsläufig zu stellenweisen Wiederholungen kommt, denn eine konkrete Textstelle kann und muss mitunter bei mehreren textuellen Ebenen berücksichtigt werden. So kann es z. B. sein, dass sich an einer Textstelle eine Verbalparallele und mehrere ‚dantesk' konnotierte Stileme überlagern. Dennoch erscheint der gewählte Studienaufbau zielführend, da der zentrale Vorteil der strukturierten Methodik und somit der potentiellen Übertragbarkeit auf andere Autoren auf diese Weise gewährleistet ist. Um die demgegenüber kleineren Nachteile abzufedern und den Text weiterhin gut lesbar zu gestalten, werden u. a. Zusammenfassungsabschnitte und -kapitel genutzt, welche die wichtigsten Erkenntnisse eines Analyseschrittes dokumentieren.

40 Das in Kap. 7 interessierende Strukturphänomen ist das Reimschema der *terza rima* an sich.

lis Terzarima und Dantes *Commedia* ergeben.[41] Nach einem einleitenden Kapitel, das sich der Problematik des Zitat-Begriffs bei der Untersuchung der vorliegenden Texte widmet, folgen die einzelnen Analyseschritte. Zuerst stehen inhaltlich-strukturelle Parallelen zur *Commedia* im Vordergrund, in einem zweiten Abschnitt Verbalparallelen zum *poema sacro*, zuletzt noch lexikalische *Dantismen*. Bei der Untersuchung Letzterer werden erneut die Möglichkeiten digitalen Arbeitens ausgelotet, indem ein Python-Skript vorgestellt wird, das ausgehend von einem *Dantismus*-Korpus automatisiert alle *Dantismen* des zu analysierenden Textes ausgibt. Wichtig ist auch hier die Integration der digitalen Ergebnisse in den interpretativen Prozess, d. h., es gilt, die ‚Rohdaten' genau zu interpretieren. Aufgrund des Umfangs von Kap. 8 sichert im Anschluss an die drei eben erwähnten Analyseschritte eine kurze Zusammenfassung die wichtigsten Erkenntnisse für den weiteren Verlauf der Arbeit. Im umfangreichsten Großkapitel der Studie, in Kap. 9, folgen schließlich Untersuchungen zu verschiedenen Stilemen in Machiavellis Terzarima, welche eine textuelle Annäherung an die *Commedia* darstellen können. Nach einer allgemeinen Arbeitsdefinition des Phänomens *Stil* und einer Diskussion der Frage nach der ‚dantesken' Konnotation bestimmter Stileme folgen die Analyseabschnitte selbst, wobei das Grundschema bestehend aus einem kurzen, v. a. methodisch-definitorischen Vorspann gefolgt von der eigentlichen praktischen Analyse beibehalten wird. Auf diese Weise werden zunächst *similitudo*, Periphrase bzw. *Chronographia*, ‚Latinismen'[42] und Neologismen sowie die Stil-Varietas besprochen. Diese vier Abschnitte kann man als Gruppe der ‚klassischen' Stileme betrachten, da sie bereits im *Comento* Cristoforo Landinos Erwähnung finden und somit bereits um 1500 dezidiert als ‚dantesk' konnotiert bekannt waren. Die Untersuchung der ‚Latinismen' und Neologismen verdient indes eine zusätzliche Bemerkung, da dort ein digitales Moment hinzukommt, wenngleich es sich bei diesem Abschnitt um keine dezidiert digitale Analyse handelt. Um hinreichend operationalisiert beurteilen zu können, ob und inwiefern es sich bei einzelnen Wörtern um ‚Latinismen' oder Neologismen handeln kann, werden digital frei verfügbare Korpora und Wörterbücher herangezogen. Nach den vier Abschnitten zu den ‚klassischen' Stilemen widmen sich zwei weitere Abschnitte ‚experimentellen' Stilemen, also solchen, die um 1500 noch nicht dezidiert als ‚dantesk' theoretisiert waren, aber dennoch aufschlussreiche Analyseergebnisse versprechen. Konkret handelt es sich um das Phänomen der phonetischen *asprezza* und um den Ausdruck mithilfe von Licht- und Farbseman-

41 Für detaillierte Ausführungen zu den Arbeitsdefinitionen dieser beiden Begriffe vgl. Kap. 8.2.1 sowie vgl. Kap. 8.3.1.

42 Die einfachen Anführungszeichen sollen verdeutlichen, dass es sich um die Latinismus-Definition der vorliegenden Studie handelt, die keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit erhebt. Für Genaueres vgl. Kap. 9.4.1.

tik. Zur Untersuchung der *asprezza* wird dabei erneut dezidiert auf digitale Methoden zurückgegriffen: Es wird eine eigenständige Applikation entwickelt und praktisch erprobt, welche ausgehend von der graphemischen Textrepräsentation eine differenzierte Beurteilung und visuelle Aufbereitung der phonetischen *asprezza* eines Textes leistet. Im Anschluss an diese sechs Abschnitte werden auch in Kap. 9 die zentralen Erkenntnisse zum Bereich des ‚dantesk' konnotierten Stils mithilfe eines Zusammenfassungskapitels für die abschließende Interpretation gesichert.

Diese wird schließlich in Kap. 10 vorgenommen. Dort wird separat auf die Ergebnisse bzw. Erkenntnisse der drei Studienebenen eingegangen: auf diejenigen der digitalen ‚Fallstudie', der ‚Pilotstudie' zur Analyse textueller Annäherung an die *Commedia* im Sinne der *Dantizität* sowie der ‚Metastudie' zu *Machiavelli und Dante*. Beim Resümee zur ‚Metastudie' wird es darum gehen, die konkreten Erkenntnisse zur *Dantizität* aus den einzelnen Großkapiteln zusammenzuführen. Ziel ist es dabei, die Bedeutung der textuellen Annäherung der Terzarima Machiavellis an die *Commedia* umfassend, aber dennoch differenziert zu beurteilen. Hierzu werden auch kontextuelle, literaturtheoretische Aspekte sowie der *Dantismo* Machiavellis hinzugezogen, um die Interpretation abzurunden. Auf diese Weise will die vorliegende Studie mit ihrem hier skizzierten Forschungsdesign dazu beitragen, neuerliche Missverständnisse rund um den Dichter Machiavelli zu vermeiden und bestehende auszuräumen. Es soll vielmehr ein differenziertes Bild entstehen, das über pauschale Etiketten wie u. a. den eingangs erwähnten ‚Dante-Verehrer' oder ‚skrupellosen Manipulator' hinausgeht. Stattdessen erfolgt eine Untersuchung, welche die konkrete textuelle Verfasstheit der Terzarima-Dichtung Machiavellis in ihrem spezifischen Kontext nachzeichnet.

II Kontextuelle Aspekte

2 Historische Kontextualisierung

2.1 Gesellschaftlich-historische Situation in Florenz um 1500

Um der im vorigen Kapitel geforderten Kontextualisierung der Untersuchung gerecht zu werden, erfolgt an dieser Stelle zunächst ein Überblick über die gesellschaftlich-historische Situation im Florenz des späten Quattro- und frühen Cinquecento. Dabei fällt allgemein auf, dass die politischen Zustände in der Stadt am Arno um das Jahr 1500 äußerst unruhig waren. Nicht umsonst betitelt Reinhardt in seiner Kurzdarstellung der *Geschichte von Florenz* das Kapitel über die Zeit um 1500 mit „Die Stadt der Umwälzungen (1494–1569)".[1] Noch eindrücklicher fällt das Bild aus, welches Hibbert in seiner Gesamtdarstellung der Historie der Stadt Florenz wählt. Er vergleicht die dortige Situation mit der verwahrlost durch die Straßen humpelnden Gestalt Sandro Botticellis:

> In the gloomy years following the execution of Savonarola, the bent figure of Sandro Botticelli [...] could be seen hobbling about Florence with the help of crutches. He seemed an incarnation of the sad and weakened state of the city.[2]

Der Vergleich mit dem gealterten Botticelli erscheint auf den ersten Blick drastisch, doch trifft er wohl den Kern des historischen Kontextes, wenngleich es gilt, einige Details auszudifferenzieren. Florenz sah sich um das Jahr 1500 in der Tat mit einer Vielzahl von Herausforderungen und Konflikten konfrontiert. Von zentraler Bedeutung waren zweifelsohne die Aktivitäten des Dominikanermönchs Girolamo Savonarola, der v. a. ab dem Jahr 1490 mit seinen Predigten und Prophezeiungen am Arno für Aufsehen sorgte.[3] Savonarola, dem Medici-nahen Konvent San Marcos zugehörig, vertrat radikale Positionen und forderte eine grundlegende Erneuerung der Gesellschaft sowie eine Ausrichtung des gesamten Lebens auf asketisch-christliche Werte. Diese Neuorientierung sollte mit einer Abkehr von materiellen und ‚eitlen' Werten einhergehen.[4] Savonarola verurteilte scharf den Luxus der reichen

1 Reinhardt 2013, 88. Für weitere Darstellungen der Geschichte von Florenz um 1500 vgl. u. a. Najemy 2006, v. a. 341–445 sowie vgl. die entsprechenden Beiträge in Ciliberto (Hg.) 2001. Auch auf Griffo 1992 als gut lesbaren Überblick sei hingewiesen. Vgl. außerdem den tagebuchförmigen Bericht des Florentiner Apothekers Luca Landucci, der neben historischen Ereignissen auch die soziale Situation in der Stadt am Arno beschreibt (vgl. Landucci 1883).

2 Hibbert 1993, 164.

3 Zu den ‚Standardwerken' zur Biographie Savonarolas gehören u. a. Ridolfi 1997 sowie Weinstein 2011.

4 Vgl. *Apologeticus* (*de ratione poeticae artis*) für eine beispielhafte Einsicht in die Position Savonarolas, v. a. in Bezug auf die *poesia* in den Reihen der Wissenschaften und ihrer Legitimation sowie

Open Access. © 2025 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111396989-002

und mächtigen Gesellschaftsschichten. Zwar hielt sich der Dominikaner anfangs gegenüber den Medici zurück, doch mit der Zeit kritisierte er auch seine Schutzherren, die ihn 1490 nach San Marco berufen hatten.[5] Eine eindrückliche Demonstration der Ideen Savonarolas stellte die ‚Verbrennung der Eitelkeiten' im Jahr 1497 dar. Dabei wurden neben ‚eitlen' Utensilien wie Spiegeln auch die Werke antiker und vernakulärer Autoren verbrannt, welche nicht in das Weltbild des radikalen Predigers passten.[6] Einer der Texte, den der Dominikaner besonders beargwöhnte, war der *Morgante* Luigi Pulcis.[7] Als schließlich auch der Papst ins Visier Savonarolas geriet, begann das Ende des *Frate*: Er wurde exkommuniziert und am 23. Mai 1498 öffentlich hingerichtet. Doch auch mit dem Tod des radikalen Mönchs war die Ära Savonarolas noch nicht zu Ende. Seine Anhänger, die *Piagnoni*, stellten weiterhin eine bedeutende Strömung dar, welche aus unterschiedlichsten Personen bestand, die mit dem Status quo nicht zufrieden waren und eine Erneuerung der gesellschaftlichen Ordnung anstrebten. Hierbei ist jedoch wichtig, zu bedenken, dass sich die *Piagnoni* gerade nicht als homogene Gruppierung organisierten:

---

hinsichtlich ihres Nutzens für die Theologie. Für eine genauere Einordnung des *Apologeticus*, auch mit Blick auf eine mögliche (implizite) intellektuelle Nähe Savonarolas zu Dante, vgl. Girardi 1952, 430–431, wobei dieser u. a. vom in seinen Grundfesten für Savonarola wie für Dante wichtigen Thomismus ausgeht. Vgl. außerdem Kap. 3.1 dieser Arbeit.

5 Vgl. hierzu u. a. Weinsteins zusammenfassende Darstellung: „At the chapter meeting of the Lombard Congregation in Como, which he attended, the delegates were asked to decide on a request that fra Girolamo Savonarola be reassigned to San Marco in Florence. That the request had been pending for a year is surprising, considering that it had been made by none other than Lorenzo de' Medici " (Weinstein 2011, 68).

6 Vgl. Burlamacchi 1937, 129–132. Der Text des Pseudo-Burlamacchi variiert beträchtlich, je nach Ausgabe. Auch die Namen der verbrannten Autoren bzw. Texte im Jahr 1497 sind nicht einheitlich. Durchgängig werden Boccaccio, Petrarca und der *Morgante* Pulcis genannt. In der zitierten Ausgabe aus dem Jahr 1937, welche größtenteils dem Codice Ginoriano folgt, tritt zudem Dante zu den verbrannten Autoren hinzu (vgl. Burlamacchi 1937, 130). In anderen Ausgaben, wie derjenigen aus dem Jahr 1761, fehlt dagegen Dantes Name in der Auflistung (vgl. zu Dante v. a. Burlamacchi 1761, 123). Dieses Problem in der Überlieferung des Textes des Pseudo-Burlamacchi erkannte bereits Anfang des 20. Jahrhunderts Schnitzer. Dieser argumentiert plausibel, dass, sollte man Dante als ‚Opfer' der Verbrennung annehmen, es sich wohl um die *Monarchia* gehandelt haben dürfte oder um eine *Commedia*-Ausgabe mit Illustrationen, die nicht in das streng christliche Bild Savonarolas passten (vgl. Schnitzer 1901, 269, v. a. Fn 3). Die *Commedia* als Text per se dürfte sich hingegen angesichts ihrer z. T. theologischen Inhalte noch im Bereich des für Savonarola und seine Anhänger Akzeptablen bewegt haben. Vgl. auch Macey 1998, 73–82 für die musikalische Rezeption und Verarbeitung der ‚Verbrennung der Eitelkeiten'.

7 Vgl. v. a. Marino 1998, 216–221. Marino bezieht sich in seinem Urteil u. a. auf die Predigten Savonarolas.

> Savonarolan supporters were not a monolithic group. They were a widely disparate company of views and allegiances: radical pietists, religious reformers, idealists, and citizens looking for political alternatives.[8]

Auch neben den Wirren um Savonarola war die innenpolitische Situation in Florenz um 1500 äußerst unruhig. Die Herrschaft der Medici fand im November des Jahres 1494 ein Ende, als das Heer des französischen Königs Karl VIII. die Stadt Florenz eroberte und die Medici ins Exil nach Rom fliehen mussten. Das Machtvakuum füllten am Ende jedoch nicht einflussreiche, reiche Patrizierfamilien, sondern es wurde, u. a. durch den großen Einfluss Savonarolas befördert, eine republikanische Struktur etabliert, der sogenannte *governo largo*.[9] Zentrales Machtorgan des *governo largo* war der *Große Rat*, zu dem auch die Mittelschicht Zugang hatte, sodass neben Patriziern auch Handwerker und andere Mittelständler vertreten waren. Auch nach dem Tod Savonarolas blieben der Große Rat und die Republik erhalten, im Jahr 1502 wurde sogar ein republikanisches Staatsoberhaupt ernannt, das auf Lebenszeit regieren sollte. Dieses Amt des *gonfaloniere* bekleidete Piero Soderini. Trotzdem kam die Republik nicht zur Ruhe, ganz im Gegenteil: Interne Querelen, persönliche Feindschaften und regelmäßige Versuche der Medici, wieder an die Macht zu gelangen, sorgten dafür, dass Florenz weiterhin unruhige Zeiten durchleben musste und die republikanische Phase bald wieder endete. Im Jahr 1512 ging Soderini ins Exil, nachdem im Zuge kriegerischer Auseinandersetzungen zwischen Frankreich unter König Ludwig XII. und dem Kirchenstaat unter Papst Julius II. päpstliche Truppen gegen Florenz gezogen waren und die naheliegende Stadt Prato geplündert hatten. Eine maßgebliche Rolle in der Auseinandersetzung zwischen dem Papst und Florenz spielte indes Kardinal Giovanni de' Medici.[10]

8 Roush 2002, 70. Den *Piagnoni* traten die sogenannten *Arrabbiati* gegenüber, die sich schon zu Lebzeiten Savonarolas gegen die Doktrin des Predigers gewandt hatten. Vgl. u. a. Weinstein 2011, 134–136 zu den Anfängen der *Arrabbiati*.

9 An dieser Stelle kann nicht auf die Details der Etablierung des *governo largo* eingegangen werden. So versuchten die Patrizier, zunächst die Macht in Florenz zu beanspruchen. Für eine detaillierte Darstellung zum Gründungsprozess des *governo largo* vgl. v. a. Najemy 2006, 381–390.

10 Zu den Ereignissen im Jahr 1512 vgl. v. a. Najemy 2006, 419–421. Inwiefern die Rolle Giovanni de' Medicis bei der Aggression gegen Florenz tatsächlich maßgebend war, kann an dieser Stelle nicht genauer diskutiert werden. Najemy führt zwar kurz an, dass der Kardinal seinen Einfluss in Rom nutzen wollte, um die florentinische Republik ins Wanken zu bringen (vgl. Najemy 2006, 413). Doch geht er nicht so weit wie Reinhardt, der dem Kardinal eine aktive Rolle zuweist, wenn er vorbringt: „Papst Julius II. verbündete sich mit Spanien, das 1503 das Königreich Neapel erobert hatte, und ließ auf Drängen des Kardinals Giovanni de' Medici eine spanisch-päpstliche Armee gegen Florenz ziehen" (Reinhardt 2013, 95).

Nachdem der *gonfaloniere* Soderini die Stadt 1512 schließlich verlassen hatte,[11] fiel Florenz spätestens mit Anfang des Jahres 1513 erneut an die Medici zurück, wenngleich in anderer Konstellation als vor 1494. Giovanni de' Medici wurde zum Papst gewählt und führte ab diesem Zeitpunkt den Namen Leo X. Da Florenz inzwischen dem Papst und Rom unterstand, kontrollierte letztlich wieder ein Medici die Geschicke der Stadt am Arno, jedoch von Rom aus. Florenz entsprach im Grunde „einer Art Kolonie des verhassten Rom",[12] was vielen Bürgern der Stadt missfiel. Symptomatisch hierfür erscheint ein geplantes Attentat auf Giuliano de' Medici im Februar 1513, das jedoch vorzeitig aufgedeckt wurde. Die Drahtzieher des Anschlags wurden hingerichtet, zahlreiche mutmaßliche Sympathisanten inhaftiert und gefoltert, darunter auch Machiavelli.[13] Die mediceische Regierung durch Leo X. wurde zwar mit der Zeit schwächer,[14] besonders als 1523 Giulio de' Medici zum Papst Clemens VII. gewählt wurde. Doch konnten sich die Medici noch einige Jahre an der Macht halten. Während die politische Situation immer unübersichtlicher wurde, eroberten und plünderten im Jahr 1527 schließlich Truppen Karls V., Kaiser des Heiligen Römischen Reiches, die Stadt Rom, nachdem die Soldaten nicht bezahlt worden waren. Es kam zum bekannten *Sacco di Roma*.[15] In der Folge verloren die Medici jegliche Kontrolle über Florenz, wo sich ein neuerlicher *governo largo* etablieren konnte, der jedoch nur bis 1530 Bestand hatte, als die Medici endgültig nach Florenz zurückkehrten, „to govern in relative stability until they died a natural death 200 years later".[16]

Die bisherigen Ausführungen dürften bereits klargemacht haben, dass neben innenpolitischen Auseinandersetzungen auch außenpolitische Unsicherheiten und Bedrohungen für Schwierigkeiten in Florenz sorgten bzw. in Wechselbeziehung zu den Problemen im Inneren standen. Wie im Grunde ganz Italien[17] kam die Stadt am Arno um 1500 auch außenpolitisch nicht zur Ruhe. So folgte im Jahr 1498 Ludwig XII. als König von Frankreich auf Karl VIII. und zog gegen die italienische

11 Ridolfi spricht von einem fluchtartigen Rückzug Soderinis, der von Francesco Vettori nach Siena begleitet wurde (vgl. Ridolfi 2014, 231).

12 Reinhardt 2013, 96.

13 Vgl. Najemy 2006, 426–427.

14 Najemy bezeichnet die Vormacht der Medici in Florenz zwischen 1512 und 1527 als „unstable halfway house between that earlier time [of Lorenzo] and the principate that was only two decades away" (Najemy 2006, 426).

15 Für eine interdisziplinäre Betrachtung der Reaktionen auf den *Sacco di Roma* vgl. v. a. Frommel/Delaplanche/Castelletti (Hgg.) 2020.

16 Najemy 2006, 446.

17 Für einen thematischen Überblick über die historische Situation und die Herausforderungen in Italien zwischen 1300 und 1550 vgl. die Beiträge in Najemy (Hg.) 2004. Dort auch mit weiterführenden Literaturangaben zu einzelnen Themenbereichen.

Halbinsel. Florenz schloss ein Abkommen mit Ludwig XII. und sicherte ihm Unterstützung im Kampf gegen Pisa zu. Im Jahr 1500 mussten sich die französischen und florentinischen Truppen jedoch nach erfolgloser Belagerung der Stadt Pisa zurückziehen. Problematisch war für Florenz zu jener Zeit auch die Kooperation des französischen Königs mit Papst Alexander VI., wodurch das (militär-)politische Aufbegehren des Papstsohnes Cesare Borgia befördert wurde. Dieser eroberte 1499 Gebiete in der Romagna, marschierte 1501 in die Toskana und näherte sich Florenz bis nach Campi, „quasi sotto le mura della città [Firenze]".[18] Im Laufe des Jahres 1501 nahm Borgia noch Piombino ein, „i Fiorentini si vedevano sempre più chiusi tra le forze e le cupidige [di Borgia]".[19] Neben diesen beiden beispielhaften Konfliktherden kam es im Lauf der Jahre zu weiteren Auseinandersetzungen in Italien und in der Toskana. Einen größeren Erfolg für Florenz bescherte schließlich das Jahr 1509, als Pisa nach Belagerung durch florentinische Truppen unter Mitwirkung Niccolò Machiavellis kapitulierte.[20] Dieser Erfolg der Florentiner war jedoch von kurzer Dauer, denn nur drei Jahre später begann das Ende der Republik und 1512/13 brachten die Medici, wie bereits angesprochen, die Stadt am Arno erneut unter ihre Kontrolle.

Diese kurze Darstellung der politischen Instabilitäten und Bedrohungen für Florenz um 1500 kann nur beispielhaft die allerwichtigsten Fakten nachzeichnen, die einen allgemeinen Einblick in die Situation der Stadt am Arno erlauben. Trotz der Kürze und Selektivität wird jedoch derjenige Punkt deutlich, der für diese Arbeit relevant ist: Florenz musste an der Wende vom Quattro- zum Cinquecento politisch unruhige und herausfordernde Zeiten durchleben. Angriffe von außen, machtpolitische Auseinandersetzungen sowie Diskontinuitäten im Inneren sorgten dafür, dass sich das Leben am Arno in stetem Wandel befand, Stabilität und Sicherheit gab es kaum. Hinzu kamen Spannungen zwischen den einzelnen Gesellschaftsschichten infolge der politischen Umstrukturierungen, zusätzlich belastete eine Finanzkrise im Zeitraum von 1494 bis 1502 das alltägliche Leben der Menschen in Florenz.[21] Dies alles hatte auch Auswirkungen auf das gesellschaftliche Leben und

18 Ridolfi 2014, 114.

19 Ridolfi 2014, 116. Ähnlich beurteilt Najemy die Einnahme Piombinos: „[Borgia] then seized Piombino [...] and threw yet another scare into the Florentines, who saw his expanding power in whatever direction they looked" (Najemy 2006, 404).

20 Zu Machiavellis Position zur Frage um Pisa sind v. a. dessen eigene Ausführungen aufschlussreich (vgl. *Provv. Pisa*).

21 Hierzu vgl. Marks 1954. Für eine allgemeinere und zeitlich großräumigere Untersuchung der wirtschaftlichen Situation in Florenz zwischen Tre- und Cinquecento vgl. Goldthwaite 2009.

die Existenz eines jeden Einzelnen, als Beispiele sind Armut und Hunger v. a. in den unteren Bevölkerungsschichten zu nennen.[22]

An dieser Stelle könnte man stehen bleiben und das eingangs erwähnte Bild des alternden Botticelli[23] als treffend für den Zustand der Stadt Florenz um 1500 erachten. Doch erfasst man so nur die halbe Wahrheit, denn bezeichnenderweise korrelierte die politisch-gesellschaftliche Krisensituation um 1500 wenig mit der künstlerisch-literarischen Lage. Während der unruhigen Jahre ab 1494 kam es gerade nicht zu einem Erliegen der artistischen Produktion, sondern zu einer kulturellen Blüte. Gerade in Florenz versammelten sich an der Wende vom Quattrozum Cinquecento zahlreiche Künstler von Rang und Namen, darunter der bereits angeführte Sandro Botticelli, auch wenn dessen produktivste Schaffenszeit eher in den 1480er Jahren lag. Weitere Namen, die sich direkt mit Florenz um 1500 in Verbindung bringen lassen, sind Leonardo da Vinci, Raffaello Sanzio und Michelangelo Buonarroti, um nur die heute prominentesten zu nennen. Diese sind zwar größtenteils für ihre Leistungen in den bildenden Künsten bekannt, doch sollte man nicht vergessen, dass sich alle drei auch literarisch mehr oder weniger intensiv betätigten. Von zentraler Bedeutung für das literarische Schaffen war in Florenz indes die *Accademia degli Orti Oricellari*, deren Gründung auf das Ende des Quattrocento zurückgeht und die mit dafür sorgte, dass die Stadt am Arno eine wichtige Position im Literaturbetrieb einnehmen konnte. Immerhin begegneten sich in den *Orti Oricellari* einige der bedeutendsten Literaten und Denker der damaligen Zeit, darunter der Eigentümer des Grundstücks, Bernardo Rucellai, dessen Sohn Giovanni Rucellai sowie Cosimino – ein Neffe Bernardos –, Gian Giorgio Trissino, Luigi Alamanni, aber auch Niccolò Machiavelli und andere.[24]

Gleichzeitig gilt es, zu bedenken, dass Florenz mit seiner kulturell-literarischen Aufstellung und den damit verbundenen Ambitionen nicht konkurrenzlos auftrat. Auch andernorts auf der italienischen Halbinsel erblühte das literarisch-gelehrte

22 Als illustratives Beispiel sei eine Episode aus dem *Diario* Landuccis angeführt: „E dì 18 [d'aprile 1497], si levò un romore per Firenze, che venne di Piazza de' Signori e del Grano. Furono cierte povere donne ch'andorono alla porta del Palagio e chiedevano misericordia del pane, in modo corse per Firenze, che si cominciò a gridare *serra*, *serra*; in modo che ogniuno tirò drento e rastregli, e chi serrò la bottega" (Landucci 1883, 146, Form. i. Orig.).

23 Vgl. Hibbert 1993, 164. Vgl. außerdem den Beginn dieses Kapitels.

24 Vgl. hierzu Ridolfis Darstellung zu den *Orti Oricellari*: „Là [...] si ritrovano i più ingegnosi giovani fiorentini e quanti uomini di lettere d'armi di toga fossero di passaggio a Firenze. Fra i più assidui c'erano Luigi Alamanni, i due Franceschi da Diacceto, il Diaccetino, Iacopo Nardi, Filippo de' Nerli, Battista della Palla, Antonfrancesco degli Albizzi; e c'era sempre Zanobi Buondelmonti [...]" (Ridolfi 2014, 287). Zu den *Orti Oricellari* allgemein bleiben weiterhin die Ausführungen Gilberts aufschlussreich (vgl. Gilbert 1949). Vgl. außerdem Comanducci 1999 sowie vgl. die weiteren Ausführungen zu den *Orti Oricellari* und Machiavelli im folgenden Kap. 2.2.

Leben, einer der bedeutendsten Texte des frühen Cinquecento stammt bezeichnenderweise aus der Feder eines Nicht-Florentiners. Die Rede ist von Lodovico Ariostos *Orlando furioso*, dessen erste Ausgabe aus dem Jahr 1516 für großes Aufsehen und zahlreiche Bewunderer sorgte. Auch andere illustre Namen der damaligen Zeit gehörten nicht zu Florenz, so der allseits bekannte Pietro Bembo, gebürtiger Venezianer. In Venedig war darüber hinaus eine der damals bekanntesten und produktivsten Druckereien bzw. Verlagsanstalten unter der Leitung Aldo Manuzios ansässig. In der Druckreihe der *Aldina* erschienen nicht nur zahlreiche *editiones principes* antiker Autoren – vernakuläre Autoren wurden ebenfalls dort verlegt. Auch weiter im Süden herrschte um 1500 reges literarisches Treiben, als illustres Beispiel sei der Neapolitaner Iacopo Sannazzaro genannt.[25]

Eine Form von Bindeglied zwischen den unterschiedlichen literarischen Produzenten und Standorten in Italien um 1500 dürfte die zunehmende Aufwertung des *volgare* gegenüber dem Lateinischen darstellen.[26] Das Lateinische war zwar mitnichten eine tote Sprache, auch zu Beginn des Cinquecento war es noch überaus produktiv. Doch etablierte sich immer mehr das Vernakuläre, insbesondere legitimiert als Literatursprache. Stellvertretend für den Aufschwung des *volgare*, v. a. in Bezug auf die theoretischen Reflexionen parallel zur volkssprachlichen literarischen Praxis, steht die *Questione della lingua*, mit einem der wohl bekanntesten Beiträge zu dieser Debatte, den *Prose* Bembos. Doch nicht nur die zunehmende Beliebtheit des Vernakulären ist im sprachlich-literarischen Bereich bezeichnend für die Zeit um 1500. Auch die (Neu-)Entdeckung alternativer Gattungs- und Ausdrucksformen in der Volkssprache sowie die Variation des bereits Etablierten verstärkte sich in dieser Periode. Episch ausgerichtete Dichtung wie der bereits erwähnte *Orlando furioso* fand z. B. breite Rezeption. Zwar war der Versroman schon im 14. Jahrhundert produktiv, doch stellt der *Orlando* einen z. T. außergewöhnlichen Zugriff auf diese Tradition dar.[27] Ebenso ist Satirisches in diesem Zusammenhang zu nennen, auch hier erweist sich Ariost als einer der bekanntesten Vertreter zu Beginn des Cinquecento. Eine besondere Stellung im Einzugsbe-

25 Sannazzaro gehörte zu den sehr wenigen italienischsprachigen Autoren, die bei Aldo Manuzio im Oktavformat verlegt wurden – neben dem Neapolitaner waren nur Petrarca und Dante in diesem handlichen Kleinformat erhältlich (vgl. Mehltretter 2009, 95–96). Zum Oktavformat im Hause Manuzios allgemein vgl. Mehltretter 2009, 81–109.

26 Vgl. hierzu v. a. Migliorini 2019, 390–411, auch wenn sich Migliorini auf das gesamte Cinquecento bezieht.

27 An dieser Stelle kann nicht auf die schier grenzenlose Forschungsliteratur zum *Orlando furioso* eingegangen werden. Stattdessen vgl. mit Blick auf den Themenbereich der Tradition und Innovation bezüglich des Versromans beispielhaft Delcorno Branca 1973, 15–56, außerdem vgl. Villoresi 2000, 206–208 sowie vgl. Villoresi 2000, 213–215 für weitere elementare Literaturangaben zum Thema.

reich der Satire kommt etwas später Francesco Berni zu, der mit seinen grotesken Produktionen eine ganze Stilrichtung, den bernesken Stil, begründete. Ebenso darf das Theater – hier ist im Laufe der ersten beiden Dezennien des Cinquecento Niccolò Machiavelli mit seinen Komödien ein illustres Beispiel –[28] in einer Schau des breit aufgestellten literarischen Schaffens in vernakulärer Sprache zu Beginn des 16. Jahrhunderts nicht fehlen.

Auch wenn sich noch weitere Aspekte und Argumente anführen ließen und hier nur die bekanntesten Namen angetippt wurden, lassen sich bereits die wichtigsten Tendenzen des historisch-gesellschaftlichen Kontextes erkennen. Politisch-gesellschaftlich war die Zeit von Konflikten und Unwägbarkeiten in Italien wie in Florenz geprägt,[29] künstlerisch-literarisch hingegen handelte es sich um eine äußerst produktive Phase. Gemein ist beiden Bereichen des Lebens, dass es zu starken Veränderungen kam, auch und gerade im literarischen Milieu. Es ist wohl nicht übertrieben, zu konstatieren, dass das aufgewertete *volgare* in Kombination mit einer Verbreiterung des Produktionsspektrums für eine Heterogenisierung und Diversifizierung der (volkssprachlichen) Literaturlandschaft sorgte. Diese Veränderungen sind zwar positiv zu bewerten, wenn man Produktivität und kreative Vielfalt als Maßstab anlegt. Doch die zahlreichen Neuerungen sorgten wohl an mancher Stelle auch für gewisse Orientierungslosigkeit und Unsicherheit. Dort, wo vieles möglich ist, fehlt es unter Umständen auch an klaren Strukturen, die einen verlässlichen Rahmen bilden. Die gesteigerten künstlerischen Möglichkeiten dürften somit teilweise auch mit der Suche nach Anknüpfungspunkten und Richtmarken einhergegangen sein. Ähnlich kann man den Konkurrenzdruck durch andere kulturelle Zentren wie Venedig zweifach deuten. Einerseits dürfte er mit Mühsal und harter Arbeit einhergegangen sein. Andererseits war der regionale Wettbewerb sicher auch ein ‚Stimulans', das selbstbewusste künstlerische Veränderungen und Innovationen begünstigte.

---

28 Zu nennen sind hier die uns drei überlieferten Stücke *Andria*, *Mandragola* und *Clizia*. Zu einem möglichen vierten Theaterstück Machiavellis, den *Maschere*, vgl. das folgende Kap. 2.2, Fn 51.

29 Vgl. hierfür auch das letzte Kapitel der *Istorie fiorentine*. Dort heißt es „subito morto Lorenzo cominciorono a nascere quelli cattivi semi i quali, non dopo molto tempo, non sendo vivo chi li sapesse spegnere, rovinorono, e ancora rovinano, la Italia" (*Istorie fior.*, 785 [= VIII, 36, 25]). Die *Istorie fiorentine* mögen zwar kein objektives historisches Zeugnis darstellen, zumal sie eine Auftragsarbeit für Kardinal Giulio de' Medici, den späteren Papst Clemens VII., darstellen. Gleichwohl spiegeln sie die Tendenz wider, die Zeit nach dem Tod Lorenzos um 1500 als eine besonders bewegte und unruhige in Florenz zu betrachten.

2.2 Niccolò Machiavelli: Ein ehrgeiziger Literat mit Selbstbewusstsein

Vor dem Hintergrund der eben nachgezeichneten Umstände im Florenz um 1500 ist auch die Vita Niccolò Machiavellis zu sehen. Zwar sind literaturwissenschaftliche Interpretationen, die sich ausschließlich auf die Biographie des Autors stützen und einen übersteigerten Biographismus betreiben, kritisch zu sehen. Doch können biographische Gegebenheiten ähnlich wie der gesellschaftlich-historische Kontext die Plausibilität von Interpretationen erhöhen. Deshalb wird im Folgenden nicht auf die gesamte Biographie Machiavellis eingegangen – dies wäre selbstredend ein Unterfangen, das über das hier Leistbare und Nötige weit hinausginge. Vielmehr stehen diejenigen biographischen Aspekte im Zentrum, welche für die hier zu besprechende Thematik des literarischen Schaffens Machiavellis relevant sind. Es geht somit vorrangig um die Themen Bildung und künstlerisch-literarische Partizipation.

Im erstaunlichen Kontrast zur bereits in Kap. 1 angesprochenen hohen Bekanntheit Machiavellis ist auch heute nur wenig über die Kindheit und Jugend des *Segretario* bekannt. Von seiner Geburt am 3. Mai 1469 bis zur Wahl zum Sekretär der Zweiten Kanzlei von Florenz im Jahre 1498 gibt es kaum überlieferte Zeugnisse zu seinem Leben. Die meisten Erkenntnisse über die Jugend Machiavellis stammen stattdessen aus späteren Texten sowie aus dem *Libro di Ricordi* seines Vaters, Bernardo Machiavelli.[30] Während die restlichen Zweige der Familie Machiavelli in Florenz Ansehen genossen, war die Situation bei Bernardo eine andere: Sein Sohn Niccolò wuchs in bescheidenen Verhältnissen auf, der Vater hatte beruflich und finanziell kaum Erfolg. Umso erstaunlicher ist, dass Bernardo, selbst bibliophil, trotz begrenzter finanzieller Möglichkeiten Wert auf eine möglichst gute Ausbildung seiner Söhne Niccolò und Totto legte. Beide lernten früh Latein, Niccolò soll schon in frühen Jahren eigene lateinische Verse verfasst haben, die zwar nicht mehr erhalten sind, aber aufgrund ihrer Erwähnung in den *Ricordi* des Vaters die literarisch produktive Neigung Niccolò Machiavellis von Kindesbein an bezeugen.[31]

30 Vgl. Machiavelli 1954.

31 In den *Ricordi* Bernardo Machiavellis hält der Vater fest: „Nicolò fa de' latini" (Machiavelli 1954, 138). Zwar geht Olschki davon aus, der Vermerk bedeute, Niccolò „studia i classici" (Olschki 1954, 253). Hierfür spricht, dass die Anmerkung darauf hinweist, dass die beiden Söhne Bernardos begonnen hatten, bei „Pagolo da Ronciglione maestro di grammatica" zu lernen (Machiavelli 1954, 138). Gerade die Erwähnung des Titels „maestro di grammatica" lässt jedoch darauf schließen, dass es sich um Unterricht handelte, der, wenn nicht ausschließlich, so doch teilweise auch den korrekten Ausdruck im Lateinischen und somit die Produktion lateinischer Sätze, möglicherweise auch in Versform bedingt haben dürfte. Ähnlich im Sinne der Abfassung eigener Verse liest Ridolfi diese Stelle in den *Ricordi* Bernardos (vgl. Ridolfi 2014, 59). Ob Machiavelli im Laufe seines Lebens

Insgesamt betrachtet war die Ausbildung Niccolòs aber trotz der väterlichen Bibliophilie wohl eher am späteren beruflichen Nutzen orientiert und muss vor dem Hintergrund der bescheidenen Verhältnisse des Elternhauses gesehen werden. Es gab einige Lehrer, doch keinen großen ‚Maestro', der den jungen Niccolò nachhaltig hätte beeinflussen können: „Der junge Machiavelli musste ohne einen humanistisch beschlagenen Pädagogen als «Denkmeister» auskommen".[32] Diesen ‚Mangel' an traditionell humanistischer Anleitung konnte Niccolò jedoch kompensieren durch „una continua lezione delle antique, le quali avendo io con gran diligenzia lungamente escogitate e essaminate [...]".[33] Machiavelli arbeitete folglich wohl weniger theoriegeleitet, sondern erschloss sich praxisorientiert Wissen und Fähigkeiten. Zu den bedeutendsten antiken Autoren, mit denen sich der *Segretario* auf diese Weise auseinandersetze, zählten bei den Geschichtsschreibern v. a. Titus Livius, Thukydi-

neben Latein auch noch Altgriechisch erlernt hat, ist nicht völlig geklärt, es dürfte jedoch bei rudimentären Grundkenntnissen geblieben sein, sollte der *Segretario* tatsächlich das Griechische gelernt haben (vgl. Ridolfi 2014, 59). Dennoch gab es Versuche, nachzuweisen, dass Machiavelli über Altgriechisch-Kenntnisse verfügte, zu den bekanntesten zählt immer noch derjenige von Triantafillis (vgl. Triantafillis 1875). Für eine gegenteilig ausgerichtete, rezentere Untersuchung, die u. a. anhand des Textes von Polybios nachzeichnet, dass Machiavelli statt des griechischen Originals eine lateinische Übersetzung des hellenistischen Denkers und Geschichtsschreibers Janos Laskaris benutzt haben dürfte, vgl. Monfasani 2016. Die vorliegende Studie schließt sich der Meinung an, dass Machiavelli die griechischen Texte in lateinischer Übersetzung konsultiert haben dürfte. Dies schließt nicht aus, dass der *Segretario* Altgriechisch in seinen Grundzügen erlernt haben könnte (vgl. z. B. Tommasini 1883, 96, Fn 2 dafür, dass Machiavelli wohl das griechische Alphabet kannte). Gleichwohl kann man nahezu mit Sicherheit davon ausgehen, dass er im Lateinischen deutlich versierter war.

32 Reinhardt 2014, 32. Auch Bausi verweist darauf, dass der junge Machiavelli hauptsächlich von unbekannten Lehrern unterrichtet wurde, der einzige ‚namhafte' Lehrer war Paolo da Ronciglione: „Tra questi maestri di Niccolò, l'unico di una qualche levatura e di una qualche notorietà era Paolo da Ronciglione, ossia Paolo di Antonio Sassi, insegnante dei chierici di Santa Reparata, docente di grammatica allo Studio fiorentino dal 1480 al 1483 e maestro, fra gli altri, di umanisti quali Pietro Crinito e Michele Verino" (Bausi 2005, 29). Doch auch wenn Machiavelli keinen berühmten Lehrer hatte, so erscheint es problematisch, die Lektüre antiker Autoren durch Machiavelli als „ebenso autodidaktisch wie unsystematisch und unorthodox" zu beschreiben (Reinhardt 2014, 32). Sicher war Machiavelli größtenteils auf sich allein gestellt und konnte sein Wissen nicht mithilfe bekannter Lehrer der humanistischen Tradition folgend aufbauen. Doch musste er nicht völlig „autodidaktisch" lernen, da er durch – wenngleich wenig namhafte – Lehrer durchaus Orientierung erhielt.

33 *Principe*, 58 [= Dedica, 2]. Ridolfi verweist im Zusammenhang mit der Lektüre antiker Autoren auf dieselbe Stelle des *Principe* (vgl. Ridolfi 2014, 61).

des und Polybios,[34] möglicherweise auch Justin.[35] Aber auch der römische Dichter Lukrez war für Machiavelli von besonderer Bedeutung. So geht man inzwischen davon aus, dass eine Abschrift des *De rerum natura* von Niccolò Machiavelli persönlich angefertigt wurde.[36] Einflüsse weiterer antiker Autoren lassen sich im gesamten Werk des Florentiner Denkers nachzeichnen, sodass davon auszugehen ist, dass Machiavelli eine Vielzahl von Texten, wenn nicht vollständig im Original, so doch teilweise oder über ‚Sekundärliteratur' kannte.[37]

Wie bereits erwähnt, begann 1498 die politische Karriere Machiavellis. Am 28. Mai, fünf Tage nach der Hinrichtung Savonarolas, wurde Machiavelli für das Amt des Chefs der Zweiten Kanzlei nominiert und am 19. Juni desselben Jahres auch gewählt.[38] In der Folgezeit unternahm Machiavelli zahlreiche diplomatische

34 Diese Autoren nennen übereinstimmend Reinhardt (vgl. Reinhardt 2014, 32–33) und Ridolfi (vgl. Ridolfi 2014, 60–61). Zusätzlich Sallust und Tacitus nennt Vivanti (vgl. Vivanti 2008, 7).

35 Die Hypothese zu Justin findet sich bei Ridolfi, der darauf hinweist, dass der Vater Bernardo Justin auslieh, als Niccolò bereits Latein lernte (vgl. Ridolfi 2014, 59–60).

36 Es handelt sich um das Manuskript Vat. Ross. 884 (vgl. *Vat. Ross. 884*). Zur inzwischen weitgehend akzeptierten Meinung, dass Machiavelli die Abschrift angefertigt hat, vgl. Cutinelli-Rèndina 2009, 273. Zu Machiavelli und Lukrez allgemein vgl. u. a. Brown 2010, 68–87 sowie die dortigen Literaturhinweise.

37 Zu den Einflüssen antiker Autoren auf Machiavelli vgl. v. a. die zahlreichen Aufsätze in Sasso (Hg.) 1987–1997. Trotzdem gibt es auch Stimmen, die den Einfluss antiker Größen eher relativieren und v. a. auf „quattrocentesche e fiorentine" Traditionslinien verweisen, so wie dies u. a. Bausi insbesondere in Bezug auf die politischen Überlegungen Machiavellis tut (vgl. Bausi 2005, 20–21, direktes Zitat 21).

38 Vgl. Ridolfi 2014, 75. Ridolfi weist hierbei darauf hin, dass Machiavelli persönlich von der Hinrichtung Savonarolas profitiert habe: Durch die politischen Umwälzungen, welche die Exekution nach sich zog, sei es erst möglich gewesen, dass Machiavelli in sein Amt gewählt wurde. Die Einstellung des *Segretario* zu Savonarola ist indes differenziert zu beurteilen. So macht Bausi darauf aufmerksam, dass sich Machiavelli mit einigen politischen Ideen des *Frate* identifizieren konnte (vgl. Bausi 2005, 34, Fn 30). Für eine rezente Analyse, die versucht, eine Offenheit Machiavellis Savonarola gegenüber nachzuzeichnen, vgl. McQueen 2017, 63–104. Aufschlussreich ist dort auch und v. a. die ausführliche Übersicht zu bisherigen Einschätzungen und Tendenzen in der internationalen Forschung zu Machiavelli und Savonarola mit weiterführenden Literaturhinweisen (vgl. McQueen 2017, 80–82, Fn 73–77). Gleichzeitig gilt es, zu beachten, dass sich Machiavelli auch kritisch zu Savonarola äußerte, so im Brief vom 9. März 1498 an Ricciardo Becchi (vgl. *Lett. 09.03.1498*) oder im *Principe* gegen Ende des Kapitels VI, als nüchtern das Scheitern Savonarolas besprochen wird: „tutti e' profeti armati vinsono e li disarmati ruinorono [...] come ne' nostri tempi intervenne a fra' Girolamo Savonerola: il quale ruinò ne' sua ordini nuovi, come la moltitudine cominciò a non crederli; e lui non aveva modo a tener fermi quelli che avevano creduto, né a far credere e' discredenti" (*Principe*, 119–121 [= VI, 21; 23]). Somit ist es mehr als plausibel, anzunehmen, dass Machiavelli kein Anhänger Savonarolas, kein *Piagnone* war. Demgegenüber ist es nicht so klar, ob der *Segretario* mit den *Arrabbiati*, den Gegnern Savonarolas, sympathisierte. An dieser Stelle erscheint die Meinung Ridolfis ausgewogen und soll hier übernommen werden: „Ma se egli

Missionen, z. T. ins europäische Ausland, beispielsweise nach Frankreich und in die Gebiete des heutigen Deutschlands. Auch militärisch war Machiavelli aktiv und fand 1509 eine Bestätigung seiner Ambitionen, als nach einer Belagerung die Stadt Florenz die Kontrolle über Pisa erlangen konnte.[39] Kurz nach diesem Erfolg geriet die Karriere des *Segretario* jedoch infolge der allgemeinen politischen Umwälzungen ins Wanken. Bis zum Jahr 1512 war Machiavelli noch mehrfach an Vermittlungsversuchen zwischen Papst Julius II. und dem französischen König Ludwig XII. beteiligt, wobei Florenz auf der Seite des französischen Königs blieb. Dies änderte gleichwohl wenig daran, dass das Ende der Republik besiegelt war. Als der *gonfaloniere* Soderini 1512 die Stadt verließ, fand auch die Karriere des *Segretario* ein jähes Ende. Zunächst konnte sich Machiavelli unter Auflagen auf freiem Fuß bewegen, doch bereits im Februar des folgenden Jahres 1513 wurde er unter dem Vorwand einer geplanten Verschwörung gegen die erneut an die Macht gelangten Medici gefangen genommen und gefoltert. Nach etwa einem Monat im Gefängnis wurde er dank einer Generalamnestie unter dem neuen Medici-Papst Leo X. freigelassen, blieb aber unter Beobachtung und der frühere Kanzleichef und Diplomat war politisch kaltgestellt – angesichts seines Patriotismus wohl ein herber Schlag für Machiavelli.[40]

[cioè Machiavelli] certamente non fu mai dei Piagnoni e più facilmente lo immaginiamo fra gli Arrabbiati, certo è che neppure troviamo il suo nome tra quelli dei più arrabbiati seguaci di questa setta“ (Ridolfi 2014, 66). Dieser Standpunkt schließt gerade nicht aus, dass Machiavelli mit einigen Ideen des *Frate* sympathisierte, ohne jedoch ein Anhänger desselben gewesen sein zu müssen. Vgl. hierfür auch Vivanti 2008, 9, der auf *Discorsi* I, XLV verweist, in dem es heißt: „Essendo Firenze dopo al ’94 stata riordinata nello stato suo con lo aiuto di frate Girolamo Savonerola (gli scritti del quale mostrono la dottrina, la prudenza e la virtú dello animo suo)“ (*Discorsi*, 218–219 [= I, XLV, 9]). Die zitierte *Discorsi*-Stelle zeigt eine differenzierte Positionierung, die den Dominikaner in denjenigen Punkten lobt, die lobenswert sind, jedoch keine völlige Anhängerschaft voraussetzt. Mit dieser Ansicht scheint auch die Position Frömmers vereinbar, Machiavelli habe Savonarola v. a. hinsichtlich dessen rhetorischer Effizienz beurteilt (vgl. Frömmer 2018, 247–251 im Kontext einer Analyse der Gründungsnarrative bei Savonarola und Machiavelli).

39 Vgl. zu den historischen Ereignissen in diesem Abschnitt auch das vorangegangene Kap. 2.1. Vgl. außerdem die Aufzeichnungen Machiavellis selbst zu den Plänen, Pisa einzunehmen. In seinen *Provvedimenti per la riconquista di Pisa* stellt er gleich zu Beginn klar, dass er nur zwei Möglichkeiten sehe, Pisa einzunehmen: „Ad ultimare l’impresa di Pisa, bisogna averla o per assedio e fame, o per espugnazione, con andare con l’artiglieria alle mura“ (*Provv. Pisa*, 511 [= 1]).

40 Zur Gefangenschaft Machiavellis vgl. u. a. Ridolfi 2014, 239–243. Die Heimatliebe Machiavellis beschreibt Viroli anschaulich: „«Io amo messer Francesco Guicciardini, amo la patria mia più dell’anima»: gli [a Machiavelli] escono finalmente dal cuore le parole che tiene dentro da sempre. È vero che a Firenze «amare la patria più dell’anima» era un modo di dire che traeva origine dalla guerra degli Otto Santi, nel XIV secolo. Ma quelle parole di Machiavelli sono ben altro che un modo di dire; sono la confessione di una passione profonda, e l’espressione della sua pena nel vedere lo scempio dell’Italia senza poter fare nulla per evitarlo, pur sapendo che cosa bisognava fare. [...]

Ab 1513, in der Zeit *post res perditas*, wandte sich Machiavelli schließlich vermehrt dem Schreiben zu. Dies war für ihn schon immer ein wichtiges Betätigungsfeld gewesen, wie der bereits erwähnte Vermerk in den *Ricordi* seines Vaters zu den „latini" des jungen Niccolò bezeugt.[41] Bereits vor dem Ende seiner politischen Karriere, *ante res perditas*, waren so erste ambitionierte Texte entstanden. Im Bereich der Terzarima, die in dieser Studie im Vordergrund steht, ist der *Decennale Primo* zu nennen, der zunächst 1504 mit einer Widmung an Alamanno Salviati vollendet wurde und zwei Jahre später, 1506, mit einer neuen *Dedica* an die breite Öffentlichkeit bei Agostino Vespucci in den Druck ging.[42] Auf die Zeit zwischen 1506 und 1509 lassen sich die drei ‚großen' *Capitoli* datieren, wobei Inglese das *Capitolo di Fortuna* im Jahr 1506, das *Capitolo dell'Ingratitudine* im Jahr 1507 und das *Capitolo dell'Ambizione* im Jahr 1509 verortet.[43] Das *Capitolo pastorale* könnte möglicherweise sogar auf die frühen 90er Jahre des Quattrocento zurückgeführt werden,[44] wobei inzwischen auch für dieses eine Abfassung *post res perditas*, genauer um das Jahr 1518, in der Forschung favorisiert wird.[45] Ebenfalls auf die Zeit *post res perditas* lassen sich unter den Terzarima-Texten der *Decennale Secondo* (1514)[46] und das *Capitolo dell'Occasione* (ab 1517)[47] datieren. Der letzte Terzarima-Text Machiavellis, der *Asino*, fällt ebenfalls in die Zeit nach 1512/13, zumeist wird er auf eine Periode um das Jahr 1517 oder auf eine Zeit kurz zuvor datiert, auch wenn parallel die Hypothese existiert, die Abfassung könne zu zwei verschiedenen Zeitpunkten stattgefunden haben: ab 1512 diejenige der ersten fünf Capitoli und um 1517 die

Quelle parole non erano dunque né un modo di dire, né l'espressione di un banale patriottismo; con esse confessava ad un amico il senso e la pena della sua vita" (Viroli 1998, 250). Das Zitat, das Viroli anführt, stammt aus dem Brief Machiavellis vom 16. April 1527 an Francesco Vettori (vgl. *Lett. 16.04.1527*, 459), in dem der *Segretario* über seine Freundschaft zu Guicciardini und seine Liebe zu Florenz berichtet. Vgl. weiterhin Landon 2005 zum Thema der *patria* bei Machiavelli mit dezidierten Abschnitten zum *Dialogo*.

41 Machiavelli 1954, 138. Vgl. weiterhin die genauen Ausführungen in Fn 31.

42 Wie Sasso feststellt, gibt es bis auf die *Dediche* zwischen den beiden Versionen des *Decennale Primo* kaum Unterschiede, zumindest keine solchen, welche die Interpretation nennenswert beeinflussen würden (vgl. Sasso 1988b, 187–189, Fn 35).

43 Vgl. Inglese 1981c, 61–62, Fn 2.

44 Vgl. Martelli 1971, 393–394.

45 Martelli selbst optiert nach seinem Vorschlag einer zeitlichen Verortung des *Capitolo Pastorale* in der Jugendzeit Machiavellis für eine Datierung *post res perditas*, zwischen 1514 und 1518 (vgl. Martelli 1988, 130, Fn 15). Auf das Jahr 1518 führen das *Capitolo Pastorale* in rezenterer Zeit auch Corsaro und Marcelli zurück (vgl. Corsaro/Marcelli 2012b, 207–212).

46 Vgl. Matucci 1978b, 297.

47 Vgl. Corsaro/Marcelli 2012b, 216. Für die *Dedica* an Filippo Nerli, die erst in der *Giuntina* von 1549 auftaucht, schlägt Caruso als mögliches Datum der Hinzufügung das Jahr 1526 vor (vgl. Caruso 2008, 150–151).

der letzten drei Capitoli.[48] Auch wenn somit eine exakte Datierung der einzelnen Texte nicht immer möglich ist, kann man dennoch mit ausreichender Sicherheit so gut wie die gesamte Terzarima Machiavellis eindeutig einem der beiden Zeiträume *ante res perditas* oder *post res perditas* zuordnen.[49] In die Zeit nach der politischen Kaltstellung fallen neben einigen der Terzarima-Texte auch die wohl bekanntesten textuellen Zeugnisse Machiavellis, so der berühmte Traktat *De principatibus*, der zumeist mit der italienischen Bezeichnung *Principe* zitiert wird.[50] Das Bühnenschaffen Machiavellis in Form der beiden eigenständigen Komödien *Mandragola* und *Clizia* ist gleichfalls in der Zeit *post res perditas* zu verorten.[51] Eines der letzten großen Werke, an dem Machiavelli von 1520 bis 1525 arbeitete, war schließlich ein historiographisches, die *Istorie fiorentine*, ein Auftragswerk für Giulio de' Medici, der ab 1513 unter dem Namen Clemens VII. das Amt des Papstes bekleidete.[52] Ein entscheidender Aspekt, der ebenfalls in die Zeit nach 1513 fällt und der mit

48 Diese Hypothese geht auf Benedetto zurück (vgl. Benedetto 1926b, 20–21). Dass diese Möglichkeit nicht gänzlich zu widerlegen ist, konstatiert Martelli und weist darauf hin, dass eine endgültige Datierung des Textes bisher kaum vorzunehmen ist (vgl. Martelli 1990, 21).

49 Als einziger ‚Problemfall' erweist sich weiterhin das *Capitolo Pastorale*, wobei die Argumente für eine Datierung um 1518, wie sie v. a. bei Corsaro und Marcelli zu finden sind, überzeugen (vgl. hierfür Fn 45).

50 An dieser Stelle kann keine genaue Diskussion der Datierung des *Principe* vorgenommen werden. Hingewiesen sei jedoch auf die langjährige und z. T. noch anhaltende Kontroverse darüber, in welcher Reihenfolge *Principe* und *Discorsi* in der Zeit *post res perditas* entstanden sind. Auf der einen Seite sind Positionen zu nennen, welche davon ausgehen, dass ein (kleiner) Teil der *Discorsi* bereits vor dem *Principe* entstanden ist, beispielhaft hierfür steht Chabod (vgl. Chabod 1964a, 31–39). Demgegenüber finden sich sehr überzeugende Argumente dafür, dass die kompletten *Discorsi* erst nach dem *Principe* abgefasst wurden, einschlägig bleibt für diese Position Baron (vgl. Baron 1988, es handelt sich um die Überarbeitung einer Publikation aus dem Jahr 1961).

51 Nicht berücksichtigt ist hierbei das verschollene Stück *Le Maschere*, das man möglicherweise zu den frühen Werken Machiavellis um 1504 rechnen kann (vgl. Stoppelli 2017, XIV–XV sowie vgl. Stoppelli 2022, 32–35). Eine alternative Datierung auf die Zeit *post res perditas*, genauer nach dem Jahr 1517 und vor der Veröffentlichung der *Mandragola*, stellt Inglese zur Diskussion (vgl. Inglese 1979–1980, 168–173). Dass die *Maschere* indes an die *Wolken* (*αἱ νεφέλαι*) des Aristophanes angelehnt gewesen sein könnten, wird zwar von Giuliano de' Ricci, dem Enkel Machiavellis, behauptet (seine Ausführungen finden sich im Manuskript Palatino, E.B. 14.1, Firenze, Biblioteca nazionale centrale, f. 160v, rezent zugänglich gemacht von Stoppelli, vgl. Stoppelli 2017, XIV–XV). Doch ist dies stark zu bezweifeln, da dieses Stück bis 1538 nur in griechischem Original vorlag, es sei denn, man unterstellt Machiavelli hinreichende Altgriechisch-Kenntnisse, wobei er, wenn überhaupt, nur über grundlegende Kenntnisse des Griechischen verfügt haben dürfte (vgl. Stoppelli 2017, XV sowie zu den Griechischkenntnissen Machiavellis vgl. Fn 31). Ebenfalls nicht berücksichtigt ist die *Commedia in versi*, die in der Regel auf das Konto Lorenzo Strozzis verbucht wird, die aber Stoppelli rezent Machiavelli zugeschrieben hat (vgl. Stoppelli (Hg.) 2018).

52 An dieser Stelle können nicht alle Texte Machiavellis und ihre Datierung besprochen werden. Hingewiesen sei jedoch auf den *Discorso o Dialogo intorno alla nostra lingua*, der für die vorlie-

großer Wahrscheinlichkeit auf das schriftstellerische Schaffen Machiavellis Einfluss gehabt haben dürfte, ist der Besuch der Treffen der bereits im vorigen Kapitel erwähnten *Orti Oricellari*, die Machiavelli wohl spätestens ab 1517 frequentierte.[53] Angesichts des intensiven Kontakts und Austausches mit den dortigen Intellektuellen, darunter Luigi Alamanni oder Gian Giorgio Trissino, erscheint es überzeugend, wenn Bausi postuliert, dass der Besuch der *Orti Oricellari* eine verstärkte Wendung Machiavellis hin zu ‚klassischen' und eher humanistisch orientierten Bildungsidealen bewirkte.[54]

Bereits anhand dieser hier dargestellten Auswahl an biographischen Aspekten lässt sich erkennen, dass Machiavelli ein sehr vielseitiger Denker war, der sich textuell betrachtet an den unterschiedlichsten Formaten versuchte, von theoretischer Prosa und Briefen über Versdichtung hin zum Theater, um nur die wichtigsten Eckpunkte zu nennen. Neben seinen Aktivitäten als Staatsmann, Diplomat und Militär interessierte er sich, wenngleich mit wechselnder Intensität, doch zeitlebens für Literatur und Dichtkunst. Zeugnis hierfür sind die literarischen Texte,[55] die Machiavelli sowohl *ante res perditas* als auch *post res perditas* verfasste. Hinzu kommen eine wohl das ganze Leben bestehende Freude am Erzählen, gepaart mit einem entsprechenden Talent hierfür, wie die einleitende *Dedica* an Giovanni de' Medici der Novelle I, 40 Matteo Bandellos nahelegt:

> Come si fu desinato, voi rivoltato a messer Niccolò [Machiavelli] lo pregaste che con una de le sue piacevoli novelle ci volesse ricreare. Egli che è uomo discreto e cortese disse di farlo, onde narrò una piacevol novella che non poco vi piacque, e a me commetteste che io volessi

gende Studie von Bedeutung ist. Die Problematiken rund um dessen Datierung und Autorschaft werden in Kap. 6.2 genauer eruiert.

53 Bausi geht davon aus, dass Machiavelli zwischen 1515 und 1517 damit begann, die *Orti Oricellari* zu frequentieren (vgl. Bausi 2005, 80). Ridolfi plädiert dagegen für ein etwas späteres Datum, frühestens 1516, eher erst 1517 (vgl. Ridolfi 2014, 287, Fn 10).

54 Vgl. Bausi 2005, 80–83. Dieses Argument behält seine Gültigkeit unabhängig davon, wie intensiv Machiavelli sich zuvor mit ‚klassischem' Bildungsgut auseinandergesetzt hatte bzw. ob die Einflüsse des bürgerlichen Quattrocento überwogen – vgl. hierzu auch Fn 37. In beiden Fällen dürfte der Besuch der *Orti Oricellari* zu einer weiteren Intensivierung der Beschäftigung mit humanistisch orientiertem Bildungsgut geführt haben. Die Unterschiede bestehen wohl größtenteils darin, von welchem Ausgangsniveau diese Verstärkung stattfand. Gleichwohl ist angesichts des bereits erwähnten Interesses Machiavellis für die lateinische Sprache von Jugend an oder mit Blick auf die Abschrift von *De rerum natura* von einer sehr weit entwickelten Basis in der Kenntnis der Antike und der ‚traditionellen' Bildungsgüter auszugehen.

55 Hier sei darauf hingewiesen, dass man auch Schriften wie den *Principe* aus einer eher literarischen Perspektive untersuchen kann. Ebenso lassen sich Texte wie die *Mandragola* aus einem politisch-philosophischen Blickwinkel interpretieren. Wenn an dieser Stelle von *literarisch* die Rede ist, orientiert sich dies an der Einteilung der *EN* der Werke Machiavellis (vgl. Corsaro (Hg.) 2012 sowie vgl. Stoppelli/Malato (Hgg.) 2017 für *literarische* Werke des *Segretario*).

> scriverla. Il che avendo fatto, ve la mando e al glorioso nome vostro consacro. Vi prego bene a considerare che messer Niccolò è uno de' belli e facondi dicitori e molto copioso de la vostra Toscana e che io son lombardo.[56]

Die große Flexibilität Machiavellis als politischer Denker und gleichzeitig talentierter Erzähler lässt ein ausgeprägtes Selbstbewusstsein vermuten, das die eigenen Fähigkeiten wohl für vielfältige Aufgaben für geeignet befand. Im literarischen Bereich äußert sich dies u. a. darin, dass sich Machiavelli auf einer Ebene mit literarischen Größen seiner Zeit wie Lodovico Ariosto sah und enttäuscht war, als er von diesem nicht die erhoffte literarische Reverenz erfuhr, wie Machiavelli im weithin bekannten Brief an Lodovico Alamanni vom 17. Dezember 1517 in bissig-ironischem Ton[57] bekundet:

> Io ho letto a questi dí *Orlando furioso* dello Ariosto, e veramente el poema è bello tutto, et in di molti luoghi è mirabile. Se si truova costí, raccomandatemi a lui, e ditegli che io mi dolgo solo che, avendo ricordato tanti poeti, che m'abbi lasciato indreto come un cazo, e ch'egli ha fatto a me quello in sul suo *Orlando*, che io non farò a lui in sul mio *Asino*[.][58]

Ja, Machiavelli hielt sich mit großer Wahrscheinlichkeit „für einen großen Dichter in der Nachfolge Dantes und auf gleicher Augenhöhe mit einem Ludovico Ariosto".[59] Dass Dante und die *Commedia* einen besonderen Stellenwert für

---

56 Bandello 1992, 365. Dieses Zitat findet sich u. a. auch bei Marchand, der in seinem Beitrag überzeugend nachzeichnet, dass die gemeinsame Erwähnung des Wortes *asino* mit dem Namen Machiavellis im Brief Giuliano Brancaccis an Francesco Vettori vom 3. März 1518 keine Verbindung zum Text des *Asino* darstellt (vgl. Marchand 2018, 372 für das Bandello-Zitat sowie vgl. Marchand 2018, 383–393 für eine Transkription des Briefes).

57 Diese ironische Färbung dürfte mit ein Grund für Urteile wie dasjenige Dionisottis sein, der nicht davon ausgeht, dass die Erwähnung Ariosts ernst gemeint ist. Der *Orlando* sei vielmehr mit dafür verantwortlich, dass Machiavelli das Projekt des *Asino* resignierend aufgegeben habe (vgl. Dionisotti 1980d, 250–251). Dass aber trotz der ironischen Kolorierung der Passage des Briefes an Alamanni der herausfordernde Ton Ariost gegenüber ernst gemeint sein dürfte, wird sich im Verlauf der vorliegenden Studie anhand zahlreicher Indizien zeigen.

58 *Lett. 17.12.1517*, 357, Form. i. Orig.

59 Reinhardt 2014, 129. Der große Ehrgeiz, der sich hinter einer solchen Positionierung „in der Nachfolge Dantes und auf gleicher Augenhöhe mit einem Ludovico Ariosto" verbirgt, ließe sich assoziativ mit dem Bild des Bogenschützen im *Principe* engführen: Diejenigen, die hohe Ziele erreichen wollen, müssen zunächst ein noch höheres Ziel anpeilen, um das eigentlich Projektierte leisten zu können (vgl. *Principe*, 112 [= VI, 2–3]). Vgl. zum Dichterstolz bzw. dem poetischen Selbstbewusstsein auch Hoeges 2006, 168 sowie 173–174. Auch Dionisotti und Martelli weisen auf das literarische Selbstverständnis Machiavellis hin (vgl. Dionisotti 1980d, 231 sowie vgl. Martelli 1990, 7–9). Eher anekdotisch, aber nichtsdestoweniger aufschlussreich für das literarische Selbstbewusstsein des *Segretario* nimmt sich eine Erwähnung Machiavellis im Auto-Kommentar der *Anima peregrina* Tommaso Sardis aus. Der Dominikanermönch vermerkte zu den initialen Versen im ersten Kapitel des dritten Buches seiner *Anima peregrina*, dass das von ihm an die-

Machiavelli hatten – der *Segretario* dürfte das *poema scaro* wohl schon in jungen Jahren gelesen haben –,[60] ist inzwischen zum *luogo comune* geworden, wie bereits in Kap. 1 angesprochen wurde. Eine genauere Aufschlüsselung dieses ‚Gemeinplatzes' erfolgt im nächsten Abschnitt, wenn der aktuelle Forschungsstand zum Themenfeld *Machiavelli und Dante* nachgezeichnet und diskutiert wird. Im Sinne einer besseren Beurteilung und Kontextualisierung desselben erscheint es jedoch zielführend, im Vorfeld kurz auf die zentralen Erkenntnisse der Forschung zur allgemeinen Rezeption Dantes im Florenz um 1500 einzugehen.

ser Stelle genutzte Bild der roten Wangen durch eine *Inferno*-Stelle (*If*., XXIV, 130–132) autorisiert sei. Zu dieser Legitimation sah sich Sardi genötigt, denn Machiavelli hatte diese Metapher zuvor (möglicherweise in einem persönlichen Gespräch mit dem Dominikaner) abgekanzelt: „Contro a Nicolò Machiavelli che negò con tanta arrogantia questa metaphora" (zitiert nach Marino 2002, 21, ebenso wie die zuvor referierten Informationen. Marino zitiert aus dem bisher noch unveröffentlichten Auto-Kommentar Sardis zu dessen *Anima peregrina*, der im Manuskript ASMN I.B.59, in Santa Maria Novella in Florenz aufbewahrt ist, für die zitierte Stelle verweist Marino auf Folio 151r). Die „tanta arrogantia", mit der Machiavelli in literarischen Fragen wohl auftrat, lässt auf ein ausgeprägtes dichterisches Selbstbewusstsein schließen.

60 Welche Ausgabe der *Commedia* Machiavelli gelesen hat, ob diejenige Da Imolas oder diejenige Landinos, lässt sich nicht mit Sicherheit aussagen (vgl. u. a. Sasso 2015, 207), auch wenn Quaglio sicher ist, dass Machiavelli die Florentiner Landino-Ausgabe gelesen habe (vgl. Quaglio 1970, 167), was auch mehr als wahrscheinlich erscheint, wenn man den bereits erwähnten Patriotismus Machiavellis bedenkt. Angesichts der großen Bedeutung der *Commedia* für Machiavelli und auch seines literarischen Interesses, das hier herausgearbeitet wurde, erscheint es ebenso möglich, dass Machiavelli beide oder auch noch weitere Ausgaben konsultiert haben könnte.

3 Forschungskontext zum Thema *Machiavelli und Dante*

3.1 Die Rezeption Dantes um 1500

Sich mit der Rezeption Dantes auseinanderzusetzen, bedeutet unweigerlich eine große Herausforderung. Man sieht sich konfrontiert mit einer beinahe unüberschaubaren Zahl von Arbeiten, die sich mit diesem Thema über die Jahrhunderte hinweg auseinandersetzen.[1] Selbst für die enger abgegrenzten Zeiträume des Quattro- und Cinquecento stehen unzählige Untersuchungen zur Verfügung. Für das Cinquecento dürfte unter diesen weiterhin die Arbeit Barbis zu den bekanntesten zählen,[2] für das Quattrocento sei hier stellvertretend der viel beachtete Aufsatz Dionisottis „Dante nel Quattrocento" erwähnt.[3] Aufgrund der bereits reichlich vorhandenen Forschungsbeiträge bzw. der Debatten, die um Dante und seine Dichtung geführt wurden und werden, kann an dieser Stelle lediglich überblicksartig die bisherige Erkenntnislage zur Zeit um 1500 skizziert werden, wobei der Schwerpunkt auf der Situation in Florenz liegt.[4] Doch bereits mithilfe dieses Überblicks lassen sich die zwei zentralen Ziele dieses Unterabschnitts erreichen: Zum einen kann die vorliegende Arbeit in den Kontext der Dante-Forschung eingeordnet werden. Zum anderen wird eine Hintergrundfolie für die weiteren Ausführungen der noch folgenden Kapitel ausgebreitet.

Hierzu ist es zunächst wichtig, einen kurzen Blick auf die Dante-Rezeption vor dem Cinquecento zu werfen, denn nur so werden die Spezifika der Situation um 1500 fassbar. Auf den großen Dante-Kult in Florenz am Ende des Trecento und zu Beginn des Quattrocento – Bigi spricht von einem „vivo e fecondo rapporto tra Dante

1 Als Beispiele vgl. Maggini 1949; vgl. Dionisotti 1967; vgl. Vallone 1981. Für die Rezeption auch außerhalb Italiens vgl. u. a. Caesar 1989.

2 Vgl. Barbi 1890. Vgl. außerdem Vallone 1969. Für die eher theoretischen Auseinandersetzungen um Dante, die sich im Laufe des Cinquecento intensivierten, vgl. die beiden Kapitel zu Dante bei Weinberg, „The Quarrel over Dante" und „The Quarrel over Dante (Concluded)" (vgl. Weinberg 1961, 819–876 sowie 877–911). Vgl. außerdem überblicksartig Bellomo 2003a.

3 Vgl. Dionisotti 2009, der Artikel erschien zunächst 1965. Vgl. außerdem Bigi 1981 sowie überblicksartig vgl. Bellomo 2003b.

4 Es handelt sich hier um eine sehr kompakte Darstellung der Rezeption und Beurteilung Dantes, wie sie sich im breiten Konsens ergab. Zu jedem Aspekt gibt es zwar jeweils punktuelle, gegenläufige Positionen, auch die geographischen Unterschiede wären für eine umfassende Analyse von Bedeutung. Im Kontext der vorliegenden Arbeit mit Schwerpunkt auf *Machiavelli und Dante* ist eine solche erschöpfende Analyse jedoch nicht zu leisten.

Open Access. © 2025 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111396989-003

e la sua città“[5] – folgte zunächst im weiteren Quattrocento eine gewisse Abkühlung in der Rezeption des Autors der *Commedia*. Vermehrt tauchten Stimmen auf, die v. a. Dantes Entscheidung, im *volgare* zu dichten, kritisch beurteilten. Die Skepsis gegenüber der vernakulären Sprache zeigte sich aber nicht nur im Verhältnis zu Dante allein, sondern allgemein gegenüber den *tre corone*.[6] Zwar schlug die allgemeine Beurteilung Dantes recht bald wieder in Richtung einer deutlich bejahenden Sicht um,[7] dennoch ist es gerade die zweite Hälfte des Quattrocento, genauer die Zeit ab ca. 1460 und noch merklicher ab den 1470er Jahren, die sich durch ein auffällig gesteigertes Interesse für Dante und dessen Werk auszeichnete.

In diesem Zusammenhang ist zunächst Lorenzo de' Medici von besonderer Bedeutung, da er Dante zum einen auf literarischer Ebene hochschätzte und ihn für ein Vorbild hielt, das es nachzuahmen gelte.[8] Folglich hatte der Verfasser der *Commedia* großen Einfluss auf die literarische Produktion Lorenzos. Zum anderen hatten Dante und sein Dichten im *volgare* für den *Prächtigen* auch aus Perspektive der florentinischen Kulturpolitik einen hohen Stellenwert. Die Bedeutung der florentinischen Sprache findet sich im *Comento* Lorenzos wieder, in dem zunächst Dante als Dichter in höchsten Tönen gelobt wird und direkt im Anschluss in Bezug auf das Florentinische festgehalten wird:

> [...] *maxime* perché insino a ora si può dire essere l'adolescenzia di questa lingua [fiorentina], perché ogni ora più si fa elegante e gentile; e potrebbe facilmente, nella iuventù e adulta età sua, venire ancora in maggiore perfezzione, e tanto più aggiugnendosi qualche prospero successo e augumento al fiorentino imperio: come si debbe non solamente sperare, ma con tutto l'ingegno e forze per li buoni cittadini aiutare [...][9]

Dadurch, dass er seine *Commedia* im *volgare* – und eben nicht auf Latein – verfasst hatte, kam Dante nicht nur als Dichter eine herausragende Stellung zu. Er war auch

5 Bigi 1981, 146.

6 Vgl. Bigi 1981, v. a. 148–150.

7 Vgl. Bigi 1981, 152–155.

8 Hierbei ist es wichtig, das *Simposio* Lorenzos hervorzuheben, das man auch als parodistisch lesen könnte. Die parodistische Stoßlinie scheint sich jedoch nicht primär direkt gegen die beiden Modell-Autoren Dante und Petrarca zu wenden, sondern gegen „soprattutto i toni aridi e ripetitivi delle opere di imitazione dantesca e petrarchescha composte dagli stanchi epigoni della tradizione allegorico-didattica toscana“ (Peirone 1990, 97). Vgl. weiterhin Robin 2001, die eine ‚spielerische' Zitation der *Commedia* im *Simposio* diagnostiziert, die gerade nicht im Sinne einer aggressiven Parodie gegen Dante zu sehen ist. Zur Terzarima-Tradition vgl. Kap. 7.1.

9 De' Medici 1991, 149 [= Pr., 105–106], Form. i. Orig. Huss weist zu Recht darauf hin, dass Lorenzo, anders als dies z. T. interpretiert wurde, an dieser Stelle keine expansive Territorialpolitik im Sinn hat. Vielmehr dürfte es ihm u. a. um die volkssprachliche Literatur sowie um Bedeutung und Ansehen der florentinischen Sprache gehen (vgl. Huss 2015, 111–112). Für eine Interpretation der zitierten *Comento*-Stelle im politisch expansiven Sinne vgl. dagegen u. a. Bigi 1981, 159.

für die kulturpolitische Entwicklung der Stadt Florenz und den kulturellen Hegemonieanspruch der florentinisch-toskanischen Sprache maßgebend.

Neben Lorenzo de' Medici ist an dieser Stelle eine weitere wirkmächtige Persönlichkeit zu nennen, welche für die Rezeption Dantes eine gewichtige Rolle spielte. Die Rede ist von Marsilio Ficino, der Dante zur Schlüsselfigur der neu aufstrebenden und einflussreichen philosophischen Denkrichtung des (Neo-)Platonismus machte. Ficino selbst stellte klar, dass seiner Ansicht nach Dante im Rahmen einer platonischen Philosophie besondere Relevanz zukomme. Im vielzitierten Proömium der ficinianischen *volgare*-Übersetzung der *Monarchia* heißt es über den Verfasser der *Commedia*:

> Dante Alighieri, per patria celeste, per abitatione florentino, di stirpe angelico, in professione philosopho poeticho, benché non parlassi in lingua grecha con quel sacro padre de' philosophi interpetre della verità, Platone, nientedimeno inn-ispirito parlò in modo con lui che di molte sententie platoniche adornò e libri suoi; et per tale hornamento massime inlustrò tanto la ciptà florentina che · ccosì bene Firenze di Dante, come Dante da Firenze, si può dire. Tre regni troviamo scripti dal nostro rettissimo duce Platone: uno de' beati, l'altro de' miseri, el terzo de' peregrini. Beati chiama quelli che · ssono alla ciptà di vita restituti; miseri quelli che per senpre ne sono privati; peregrini quelli che fuori di detta ciptà sono, ma none iudicati in senpiterno exilio. In questo terzo ordine pone tutti e viventi, et de' morti quella parte che a tenporale purgatione è deputata. Questo hordine platonico prima seguì Virgilio; questo sequì Dante dipoi, col vaso di Vergilio beendo alle platoniche fonti.[10]

Damit nicht genug, war Dante für Ficino die Verkörperung eines idealen *poeta*, der gleichzeitig auch höchste Qualitäten als *filosofo* und *teologo* an den Tag legte.[11] Dante wurde somit nicht mehr und nicht weniger als ein ‚Aushängeschild' des ficinianischen Denkens.

Direkt von Ficino beeinflusst wurde schließlich Cristoforo Landino, der einen viel beachteten und umfangreichen Kommentar zur *Commedia* in vernakulärer Sprache ablieferte, zu dem kein anderer als Ficino ein Vorwort verfasste. Diese Ausgabe ging 1481 in Florenz in den Druck und avancierte bald zu einer ‚Standardausgabe': „The *Comento* [by Landino] was, in fact, one of the most republished and widely read vernacular books in Renaissance Italy".[12] Bereits zuvor hatte es zwar Drucke der *Commedia* Dantes gegeben, diese wurden jedoch außerhalb von Florenz initiiert und produziert. Die *editio princeps* wird auf 1472 datiert, geht auf

10 Ficino 2004, 369–370.

11 Vgl. Vasoli 2006, 199–206. Vasoli geht auf den zitierten Seiten sogar noch weiter und weist Dante im ficinianischen Denken neben der Relevanz für Wissen und Wissenschaft auch eine politische Bedeutungsebene zu. Für eine ausführlichere Betrachtung der Verbindung Ficinos mit Dante vgl. auch Vasoli 2001.

12 Gilson 2018, 23, Form. i. Orig.

Johann Numeister zurück und wurde in Foligno hergestellt, im selben Jahr gingen auch in Mantua und wohl in Venedig (Jesi) *Commedia*-Ausgaben in den Druck.[13] Auch wenn das Hauptwerk Dantes nicht zu den ersten gedruckten Texten in Italien zählt und die Werke Petrarcas und Boccaccios das *poema sacro* in Bezug auf die Anzahl der verfügbaren Editionen bald überholen sollten,[14] bleibt es dennoch „significativo che, nel 1472 [...] apparisse in tre luoghi diversi".[15]

Eine weitere wichtige Station der Rezeption Dantes waren zweifelsohne die 1490er Jahren, in denen der radikale Dominikanermönch Girolamo Savonarola den Höhepunkt seines Wirkens erlebte. Wie bereits im vorigen Kapitel ausgeführt, vertrat Savonarola eine strenge, asketische Rückbesinnung auf elementar christliche Werte, die mit einer Verurteilung alles ‚Eitlen' einherging. Auch in Bezug auf die *poesia* missbilligte der Mönch jegliche Texte, die sich mit Paganem auseinandersetzen, ebenso wie Autoren, die ihre Werke zur Selbstinszenierung nutzen.[16] Interessant ist hierbei, dass Dante zwar von Savonarola nicht als positiver Beispiel-Autor genannt wird, gleichwohl passen die Forderungen des *Frate* im *Apologeticus de ratione poeticae artis* vergleichsweise gut zur *Divina Commedia*, sodass das *poema sacro* als erster Schritt in Richtung dessen gelten könnte, was im Sinne einer savonarolanischen Poetik gutzuheißen war.[17] Zu diesem Befund

13 Vgl. Parker 1993, 133–134 für eine Übersicht der Druckausgaben der *Commedia* von 1472 bis 1596.

14 Vgl. Parker 1993, 132. Dies ist ein wichtiges Indiz für die normierende Rolle, die Petrarca und Boccaccio für Literatur und Sprache spielen sollten. Auf Petrarca und den Petrarkismus wird im Verlauf dieses Kapitels noch dezidiert eingegangen.

15 Dionisotti 2009, 201.

16 Für die Ablehnung der Praktik, pagane Namen zu nutzen, um über Gott zu sprechen, vgl. u. a. *Apologeticus*, 266–267 [= IV]. Zur Kritik an der Selbstinszenierung einiger Autoren vgl. u. a. die Abkanzelung derjenigen Poeten durch den *Frate*, welche sich selbst erhöhen und glauben, alles zu wissen. Savonarola verurteilt aufs Schärfste „[...] vanissimam in his poetarum elationem, qui se omnia scire arbitrantur cum nihil sciant et cum non habeant nisi dactyli et spondei numerorumque cognitionem [...]" (*Apologeticus*, 256 [= IV]).

17 An dieser Stelle seien nur einige beispielhafte Argumente für eine teilweise Erfüllung der poetologischen Forderungen Savonarolas durch die *Commedia* umrissen: So ließe sich die christliche Thematik der *Commedia*, v. a. im *Paradiso*, als ein Aspekt anführen, welcher der savonarolanischen Poetik entspräche (vgl. *Apologeticus*, 238 [= III] für die Exzellenz der Theologie sowie vgl. *Apologeticus*, 253 [= IV] dafür, dass die *poesia* als Instrument der Theologie zu dienen habe). Auch die Möglichkeit, die *Commedia* als christlich geprägtes Lehrgedicht zu lesen, stellt eine Aufwertung im Sinne Savonarolas dar, denn aus dieser Perspektive wird eine selbsterhöhende Inszenierung des Schreibenden abgedimmt (vgl. v. a. *Apologeticus*, 253; 256–257 [= IV] zur Verurteilung der Selbsterhöhung der Schreibenden). Gleichwohl gibt es Friktionen zwischen *Commedia* und savonarolanischer Poetik. So dürfte die prominente Rolle der Figur Vergils im *poema sacro* kritisch einzuordnen sein, da der *Frate* alles Pagane verurteilt und hierbei explizit Vergil und Ovid nennt: „Nec tamen prophetae usi sunt versibus virgilianis aut ovidianis, sed his quos non vana hominum superstitio

dürfte passen, dass in der Folgezeit gerade ausgewiesene Savonarola-Anhänger, die *Piagnoni*, eine große Nähe zu Dante entwickelten.[18] An dieser Stelle sei u. a. auf Girolamo Benivieni verwiesen, ein Anhänger Savonarolas, der sich durch eine eigene, mäßig erfolgreiche *Commedia*-Ausgabe im Jahr 1506 hervortat ebenso wie durch seine Versuche, Dante ‚nachzuahmen'.[19] Ein weiteres Beispiel ist Fra' Benedetto Luschino, der als enger Vertrauter Savonarolas aufgetreten war und im Jahr 1510 mit *Cedrus Libani* eine Savonarola-Vita in *terza rima* abfasste.[20] Doch nicht nur unter den *Piagnoni*, auch bei anderen Autoren lassen sich klare Einflüsse einer intensiven Dante-Lektüre ausmachen. Einer der bekanntesten Autoren dürfte in diesem Zusammenhang Lodovico Ariosto sein.[21] Weitere Namen bisher weniger bekannter Autoren, die hier kurz erwähnt sein sollen, weil in ihren Terzarima-Werken mehr oder weniger starke Verbindungen zu Dante bestehen, sind: Giovanni Nesi und sein *Poema*, Tommaso Sardi mit *Anima peregrina* sowie Giovanni Filoteo Achillini, der u. a. *Il Fedele* verfasste.

Eine herausragende Rolle für die Dante-Rezeption im Cinquecento spielte schließlich Pietro Bembo, der stellvertretend für die verstärkt linguistisch ausgerichteten Diskussionen um Dante steht. Bereits die *Commedia*-Ausgabe Bembos aus dem Jahr 1502 im Hause Aldo Manuzios deutete eine Neubeurteilung Dantes an:

> il restauro linguistico [dell'edizione aldina] riportava l'opera di Dante all'età sua propria, anteriore a quella del Petrarca, e il paragone fra i due modelli della poesia volgare veniva a porsi, indipendentemente dal contenuto, nei soli termini, decisivi per la poesia, della lingua e dello stile.[22]

---

et diabolica instigatio ad colenda idola invenit, sed Spiritus sanctus qui vult hominem de seipso humilia, non alta sentire" (*Apologeticus*, 253 [= IV]). Auch die Identifizierung des christlich Göttlichen mit paganen Namen wie in *Pg*. VI, 118–119: „E se licito m'è, o sommo Giove / che fosti in terra per noi crucifisso" widerspricht savonarolanischem Dichtungsverständnis (vgl. *Apologeticus*, 266–267 [= IV]; vgl. auch Marino 1998, 201–202, Fn 34, der ebenfalls auf diese *Purgatorio*-Stelle im Zusammenhang mit dem *Apologeticus* und der Verurteilung des Paganen hinweist). Auch die hier interessierende intensive Dante-Rezeption, die stellenweise in einen ‚Kult' zu driften scheint, läuft einer Vorbild-Funktion der *Commedia* im Sinne Savonarolas entgegen. Vgl. hierzu *Apologeticus*, 253; 256–257 [= IV].

18 Vgl. Gilson 2018, 35 sowie die entsprechende Endnote für Namen der in diesem Zusammenhang wichtigen *Piagnoni* (vgl. Gilson 2018, 272, Note 45). Vgl. weiterhin Mehltretter 2023, 171–172.

19 Zu Benivieni und Dante im Speziellen vgl. Roush 2002. Roush geht dabei auch auf die Bewegung der *Piagnoni* im Allgemeinen ein. Zu diesen vgl. auch Kap. 2.1 und 2.2 der vorliegenden Arbeit.

20 Vgl. zu Luschino und zum *Cedrus Libani* Vasoli 1989 sowie vgl. Mehltretter 2023, 187–191. Für den Text des *Cedrus Libani* vgl. Luschino 1849.

21 Zu den ‚dantesken' Reminiszenzen im *Orlando furioso* vgl. v. a. Segre 1966 sowie vgl. Blasucci 1968. Ferner vgl. Mehltretter/Cazzato 2023.

22 Dionisotti 2009, 210.

Auch wenn somit die Wahrnehmung Dantes, v. a. unter linguistischen wie auch stilistischen Gesichtspunkten, bereits zuvor ersten Veränderungen ausgesetzt war, stellte doch das Jahr 1525 eine symbolische Zäsur für die Beurteilung des Verfassers der *Commedia* dar. In eben diesem Jahr veröffentlichte Bembo seine weithin bekannten *Prose della volgar lingua*, die gewissermaßen synonym für die linguistisch-stilistische Kritik an Dante und die Aufwertung Petrarcas sowie Boccaccios stehen. Bembo kritisiert den Stil und die Wortwahl Dantes scharf, eines der bekanntesten Zitate aus den *Prose* bezieht sich auf die Ablehnung der Darstellung der *scabbiosi* im *Inferno*:

> E il vostro Dante, Giuliano, quando volle far comperazione degli scabbiosi, meglio avrebbe fatto ad aver del tutto quelle comperazioni taciute, che a scriverle nella maniera che egli fece:
>
> E non vidi giamai menare stregghia
> a ragazzo aspettato da signorso;
> [*If*. XXIX, 76–77]
>
> e poco appresso:
>
> E si traevan giù l'unghie la scabbia,
> come coltel di scardova le scaglie.
> [*If*. XXIX, 82–83]
>
> Come che molte altre cose di questa maniera si sarebbono potute tralasciar dallui senza biasimo, ché nessuna necessità lo strignea più a scriverle che a non scriverle; là dove non senza biasimo si son dette.[23]

Dantes Sprache wurde als unzureichend empfunden und v. a. die niederen Stillagen in der *Commedia* fanden bei Bembo Anstoß.[24] Im weiteren Cinquecento entwickelte sich schließlich eine intensiv und leidenschaftlich geführte Debatte um den literarischen Rang Dantes, v. a. im Kontrast zu Petrarca.[25] Zahlreich waren die Angriffe auf die *Commedia*, genauso zahlreich waren auch die Verteidigungs-

23 *Bembo Prose*, 138 [= II, V].

24 Vgl. hierzu ausführlicher Kap. 9.5.1.

25 Sehr anschaulich beschreibt Alessandro Vellutello die Dispute bezüglich Dante und Petrarca: „[...] la virtú di questo poeta [Dante] fu ne la rima volgare, ne la qual si rendé eccellentissimo tanto, che quella medesima disputa è tra' dantisti e i petrarchisti, di chi debba tener il primo luogo, che tra' platonici e gli aristotelici è sempre stata" (Vellutello 2006, 139 [= 27]). Auf diese Stelle verweist schon Barbi (vgl. Barbi 1890, 9). Hier sei erneut auf die zusammenfassende Darstellung der Dante-Debatte bei Weinberg verwiesen (vgl. Weinberg 1961, 819–876 sowie 877–911), ebenso auf Hathaway 1962, dort v. a. die Kapitel zu Mazzoni (vgl. Hathaway 1962, 349–389). Vgl. außerdem Mehltretter 2023, v. a. 168–179.

versuche.[26] Man kann jedoch festhalten, dass das Verhältnis zu Dante, welches zuvor noch recht überschwänglich war, im Laufe des Cinquecento in ‚geordnetere' Bahnen fand, der Blick auf Dante und sein literarisches Vermächtnis wurde differenzierter und „ricondotto entro più reali dimensioni".[27] Besonders im Vergleich zum späten Quattrocento und zum Beginn des Cinquecento erscheint es legitim, von einer gewissen Versachlichung, zumindest von einer ‚Technisierung' der Dante-Rezeption zu sprechen.[28]

Zurück in der Zeit um 1500, kann man allgemein festhalten, dass Dante ein hoher Stellenwert zukam. So ist es richtig, wenn Garin konstatiert: „Chiunque ripercorra questi anni non può non rendersi conto che Dante non è fatto letterario. È altro e molto di più".[29] Dante war nicht nur *poeta*, nicht nur ein ‚literarischer Fakt', sondern auf unzähligen Ebenen im gesellschaftlichen Leben präsent. So war er auch im Bereich der Wissenschaft, der Philosophie, der Theologie, ja auch der (Kultur-)Politik von Bedeutung.[30] Trotz der kaum zu übersehenden Wichtigkeit Dantes um 1500 gilt es jedoch, relativierend zu beachten, dass er auf literarischer Ebene und hierbei noch am stärksten auf der sprachlich-stilistischen stets in Konkurrenz zu anderen Modell-Autoren stand. Zweifelsohne war der bedeutendste ‚Konkurrent' Dantes – wie bereits im Zusammenhang mit Bembo angesprochen – Petrarca mit seinem *Canzoniere*. Vielmehr noch war Petrarca nicht nur ein beliebiger Modell-Autor neben Dante: Der Einfluss der petrarkistischen Dichtung ist kaum

26 Der bekannteste (und umfangreichste) dürfte derjenige Iacopo Mazzonis gegen Ende des Cinquecento gewesen sein. Dessen *Difesa* umfasst sieben Bücher, von denen die ersten drei inklusive der *Introduzione* zu Lebzeiten Mazzonis in den Druck gingen (vgl. Mazzoni 1587). Die restlichen vier Bücher wurden erst rund 100 Jahre später posthum in Druckform veröffentlicht (vgl. Mazzoni 1688).

27 Garin 1967, 25.

28 Dabei soll nicht unerwähnt bleiben, dass es auch später fulminante Stimmen gab, die jedoch insgesamt betrachtet eher die Ausnahme darstellten. Als Beispiel ließe sich der Dante-Kritiker Bellisario Bulgarini anführen, über den Weinberg innerhalb der Dante-Debatte des späten Cinquecento urteilt: „[...] and except for the irascible Bulgarini, most of the litigants present moderate and reasonable examinations of the essential problems" (Weinberg 1961, 910). Als illustrierendes Beispiel sei hier eine bissige Antwort Bulgarinis gegenüber seinem Kontrahenten Girolamo Zoppio angeführt. Die Stelle bezieht sich darauf, dass Zoppio eine frühere Aussage Bulgarinis dahingehend aufgefasst habe, dass die Figur Catones im *Purgatorio* derjenigen Vergils als *guida* gleichzustellen sei. Bulgarinis Antwort fällt gereizt aus: „Ora, per chiarezza di queſta verità, e per far paleſe da chi di noi in queſto luogo ſia ſtato Dante male ſtudiato, anzi, che aſſai meglio del Zoppio queſta volta l'habbiamo, e ſtudiato, & inteſo noi; deue auuertirſi, come io non diceua, che Catone fuſſe ſtato guida inſieme con Virgilio à Dante per lo Purgatorio, ma sì bene, ch'ello è preſo per iſcorta verſo il Purgatorio" (Bulgarini 1586, 48).

29 Garin 1967, 24.

30 Vgl. Garin 1967, 24.

zu überschätzen. Der Petrarkismus war derart prägend für die Zeit um 1500 und das Cinquecento, dass man ihn als einen der zentralen Diskurse der damaligen Zeit bezeichnen kann.[31] Die Bedeutung des Petrarkismus wird umso deutlicher, wenn man sich vor Augen führt, dass zahlreiche alternative Strömungen – wenn auch bei Weitem nicht alle – mehr oder minder vehement in Opposition zum petrarkistischen Diskurs traten. Fraglos ist der zunächst pauschale Begriff des *Antipetrarkismus* Arturo Grafs[32] nicht differenziert genug und die Subsumierung aller literarischen Phänomene, die nicht mit dem petrarkistischen Schreiben vereinbar sind, unter dem Etikett des Antipetrarkismus wird der Pluralität des literarischen Lebens des Cinquecento kaum gerecht.[33] Dennoch trifft der Begriff einen wesentlichen Punkt sehr genau: Es war der Petrarkismus, der eine, wenn nicht gar die dominierende literarisch-sprachliche Strömung darstellte, auch schon vor der Intervention Bembos 1525, die schließlich für eine theoretische Kodifizierung der Sprache unter Berufung auf Petrarca im Bereich der Lyrik und Boccaccio im Bereich der Prosa sorgte.

Vor dem Hintergrund des Petrarkismus muss man einräumen, dass sich um Dante trotz seiner unstrittig großen Bedeutung im Quattro- und Cinquecento kein derart prägendes und normierendes ‚System' im literarisch-sprachlichen Sinne bilden konnte. Zweifelsohne gab es zahlreiche Dante-Verehrer und sogenannte Dante-‚Nachahmer', die repräsentativ dafür stehen, dass der Verfasser der *Commedia* auch zu Zeiten Bembos literarisch und sprachlich von Bedeutung war. Doch ebenso wenig, wie man die Rolle Dantes unterschätzen darf, sollte man sie nicht überschätzen und bei der Beurteilung Dantes stets auch weitere Bezugsautoren im Hinterkopf behalten. Mit diesen Vorüberlegungen kann im Folgenden zum zentralen Themenkomplex der vorliegenden Arbeit übergegangen werden, indem die bisherigen Erkenntnisse und Forschungsbeiträge zu *Machiavelli und Dante* zusammenfassend dargestellt und diskutiert werden.

31 Neben dem Petrarkismus sind selbstredend auch der Kontakt zur Antike, Boccaccio oder die *letteratura popolaresca* mit Pulci als einem ihrer wichtigsten Vertreter zu erwähnen. Gleichwohl bleibt es dabei, dass gerade der Petrarkismus eine maßgebende Größe um 1500 darstellte. Zu verschiedenen Bestimmungsansätzen des Petrarkismus vgl. v. a. Hempfer 1987b. Dort findet sich auch eine Diskussion, inwiefern man von einem *System* des Petrarkismus sprechen kann und welche Konsequenzen diese Perspektivierung nach sich zieht (vgl. Hempfer 1987b, 257–266).

32 Vgl. Graf 1888.

33 Vgl. für eine differenzierte Darstellung des (expliziten) Antipetrarkismus v. a. Friede/Sandrini 2023.

3.2 Bisherige Forschungsbeiträge zu *Machiavelli und Dante* – eine kritische Bestandsaufnahme

Niccolò Machiavelli gehört zweifellos zu den bekanntesten und am intensivsten erforschten Persönlichkeiten der Zeit um 1500. Entsprechend ist es wenig verwunderlich, dass sich bereits zahlreiche Arbeiten mit der Verbindung der beiden ‚Schwergewichte' Machiavelli und Dante auseinandergesetzt haben. Aufgrund der schieren Menge an Beiträgen zum Thema *Machiavelli und Dante* ist es kaum möglich, an dieser Stelle eine erschöpfende Zusammenfassung aller denkbaren Standpunkte und Perspektiven vorzulegen. Stattdessen werden im Folgenden die aus literaturwissenschaftlicher Sicht maßgeblichen Beiträge besprochen, um die vorliegende Arbeit im Kontext der bereits bestehenden Forschung genauer zu verorten.

Gleichwohl erscheint zunächst ein kurzer Blick über die disziplinären Grenzen hinweg geboten, denn der Themenkomplex *Machiavelli und Dante* lässt sich nicht nur aus dem hier zentralen Blickwinkel der Literaturwissenschaft beleuchten. Vielmehr ist es ebenso möglich, das Thema in Form einer Gegenüberstellung der beiden Denker von einer politischen Warte aus anzugehen. Zu den ersten, die sich auf diese Weise mit Machiavelli und Dante beschäftigt haben, zählt der streitbare Historiker Francesco Ercole, der 1922 eine Studie mit dem Titel *Dante e Machiavelli* veröffentlichte.[34] Trotz der eindeutig nationalistisch gefärbten Töne, die in seinem Essay anklingen, liefert Ercole eine strukturierte Analyse der „dottrina etico-politica" Dantes sowie Machiavellis.[35] Er arbeitet heraus, dass sich zwischen den Standpunkten der beiden Denker ein „divario reciso e profondo" auftue.[36] Im politischen Bereich fasst er zusammen: „Tutta dunque la costruzione politica dantesca è respinta dal Machiavelli come utopistica, antistorica, assurda",[37] wenngleich diese Ablehnung durch den *Segretario fiorentino* rein impliziter Natur bleibt, da die politische Theorie Dantes in den Texten Machiavellis bekanntermaßen nicht explizit angesprochen wird. Auf dem Gebiet der Ethik wiederum bringt Ercole den Unterschied zwischen den beiden Florentinern im Bereich der Vorsehung (*provvidenza*)

34 An dieser Stelle sei auf die nationalistisch-faschistische Biographie Ercoles hingewiesen: 1923 wurde er Mitglied des *Partito nazionale fascista* und war politisch aktiv. Von 1932 bis 1935 war er gar *Ministro dell'educazione nazionale* unter Mussolini. Hierzu vgl. ausführlich Lo Bianco 1993. Diesen Umstand gilt es bei der Einschätzung seiner Arbeiten im Hinterkopf zu behalten. So zeigt sich beispielsweise der erste Abschnitt der Studie Ercoles in nationalistischem Gewand mit besonderer Betonung der „passione nazionale italica", die sowohl Dante als auch Machiavelli innewohne (vgl. Ercole 1922, 5–7, direktes Zitat 5).

35 Ercole 1922, 5.

36 Ercole 1922, 7.

37 Ercole 1922, 18.

auf eine kompakte Formel. Bei Dante seien die Menschen „*attori*, non *autori*“,[38] bei Machiavelli „non sono soltanto *attori*, ma *autori*“.[39] Trotz der großen Divergenzen, die er im ethisch-politischen Denken diagnostiziert, führt Ercole gleichwohl Gemeinsamkeiten bzw. Schnittmengen an, so den „fascino potente della cultura classica o antica“, der beide Denker auszeichne.[40] Diese Kontaktpunkte erscheinen in der Darstellung Ercoles im Gegensatz zu den Differenzen jedoch eher marginal. Eine Betonung der Verschiedenheit des Denkens Dantes und Machiavellis findet sich später ähnlich auch im anglophonen Raum, in Rose Coughlin Ebeners Aufsatz „Dante's and Machiavelli's Theories of Government: A Comparison“ aus dem Jahr 1947.[41]

Anschließende Untersuchungen leugnen zwar nicht die Unterschiedlichkeit der politischen und philosophischen Positionen des Verfassers der *Commedia* und des *Segretario*. Doch wird verstärkt auf mögliche Gemeinsamkeiten und Berührungspunkte abgehoben. Zu nennen ist hierbei Charles T. Davis, der vermehrt auch auf implizite Nähen in der politischen Theorie der beiden Florentiner eingeht, darunter die mehr oder weniger direkt ausgesprochene Gutheißung von zweckgebundener Gewalt bei Dante wie auch Machiavelli.[42] Ein weiterer Punkt, den Davis als Konvergenzpunkt anführt, ist die Verurteilung des jeweils aktuell desolaten Zustands in der italienischen Politik.[43] Noch weiter geht Larry Peterman, der in Dantes politischer Theorie eine Voraussetzung und einen Ausgangspunkt für Machiavellis Denken und den Machiavellismus als solchen sieht.[44] Als Beispiel einer rezenteren Studie sei die Dissertation im Fach Geschichte und Soziologie von Ralf Jeremias aus dem Jahr 2005 erwähnt. Dort vergleicht der Autor in strukturierter und weit ausholender, feingliederiger Weise die politische Theorie Dantes und Machiavellis unter Zuhilfenahme der Charisma-Theorie Max Webers. Jeremias kommt zu dem Schluss, dass sich aus dieser Perspektive Weber und Machiavelli letztlich näher stünden als Machiavelli und Dante.[45] Dennoch räumt auch Jeremias ein, dass es eine gemeinsame Vergleichsbasis gibt, denn „[t]rotz inhaltlichem Unterschied läßt sich auf beide [politischen Theorien Machiavellis und Dantes]

38 Ercole 1922, 22, Form. i. Orig.

39 Ercole 1922, 42, Form. i. Orig.

40 Ercole 1922, 44. Ercoles Perspektive erscheint dabei ‚kataphorisch', denn ihn interessiert v. a. das Machiavellianische in Dantes Doktrin: „[...] ci deve essere nella dottrina dantesca qualche, sia pur lontanto, presentimento machiavellico“ (Ercole 1922, 44).

41 Vgl. Ebener 1947.

42 Vgl. Davis 1988, 52. Davis räumt im gleichen Zug jedoch ein, dass die Gutheißung von Gewalt bei Dante weitaus weniger direkt und explizit ausfällt, als dies bei Machiavelli der Fall ist.

43 Vgl. Davis 1988.

44 Vgl. Peterman 1982 sowie vgl. Peterman 1987.

45 Vgl. Jeremias 2005, 511.

das Raster Max Webers anwenden“.[46] Etwas später versuchte schließlich Oliver Hidalgo, die Diskontinuität der politischen Theorie Machiavellis mit Blick auf die diskursive Tradition mit einer Kontinuität in Bezug auf frühere Theorien wie derjenigen Dantes zu vereinbaren.[47]

Es lässt sich nach diesem Exkurs festhalten, dass die Forschung zur politischen Theorie Dantes und Machiavellis von der Gegensätzlichkeit der Standpunkte der beiden Denker geprägt ist, wobei inzwischen auch Kontaktpunkte und Überschneidungen, z. B. in der Kritik an den weltlichen Ausschweifungen der Kirche,[48] verstärkt in den Blick genommen werden. Während es dies im Hinterkopf zu behalten gilt, soll ausführlicher die literaturwissenschaftliche Perspektivierung des Themenkomplexes *Machiavelli und Dante* dargestellt und diskutiert werden.[49]

Einer der ersten, der sich im Kontext der modernen Philologien im 19. Jahrhundert zu Aspekten der literarischen Verbindung zwischen Machiavelli und Dante geäußert hat, war Oreste Tommasini. Sein mehrbändiges Werk zu Machiavelli, *La Vita E Gli Scritti Di Niccolò Machiavelli Nella Loro Relazione Col Machiavellismo*, behandelt umfassend die verschiedensten Aspekte zu Dichtung, Denken, Leben und Fortwirken des *Segretario*. Dabei geht Tommasini an einzelnen Stellen auch auf die Beziehung zu Dante ein, ohne jedoch den Themenbereich in einem eigenen Kapitel dezidiert zu behandeln. Die Hochschätzung Machiavellis für den *sommo poeta* wird vielmehr als geradezu gegeben betrachtet.[50] Folglich ist es zwar aufgrund ihrer Breite und ihrer ‚Pionier‘-Stellung geboten, die Urteile Tommasinis im Blick zu behalten, gleichwohl reichen sie nicht aus, um ein vollständiges und analytisch strukturiertes Bild vom Thema *Machiavelli und Dante* zu zeichnen.

---

46 Jeremias 2005, 499.

47 So meint Hidalgo: „Erinnern wir uns nunmehr an die These John G. A. Pococks, dass es vor allem die säkulare republikanische ‚Sprache‘ war, die sich in der Florentinischen Renaissance entwickelte (mit Machiavelli, Guicciardini, Gianotti an der Spitze) und die den modernen Revolutionen in Europa und Amerika vorausging, dann scheint Machiavelli tatsächlich die Entwicklung, die sich seit Dante und Marsilius [von Padua] vollzogen hatte, in vielfacher Hinsicht abzurunden“ (Hidalgo 2015, 177). Vgl. weiterhin Hidalgo 2015, 176–181.

48 Vgl. hierzu Davis, der mit Blick auf das *Capitolo dell’Ambizione* Machiavellis und u. a. den Canto XVI des *Purgatorio* Dantes davon ausgeht, dass beide mit der „cupidity of the Papacy“ (Davis 1988, 49) argwöhnten.

49 Dies bedeutet nicht, dass die Ebene des politisch-philosophischen an dieser Stelle komplett ausgeklammert werden kann oder soll. Sie wird jedoch im hier vorliegenden Zusammenhang im Bereich des kontextuellen Hintergrunds verbleiben.

50 Stellen, an denen Tommasini die Verehrung Dantes durch Machiavelli explizit thematisiert, sind beispielsweise die Freundschaft mit Marcello Virgilio („con lui [Marcello Virgilio], discepolo del Landino, ebbe comune l’ammirazione di Dante, del quale dovette essere, fin dall’età prima, appassionatissimo“, Tommasini 1883, 98) oder die Diskussion der Autorschaft des *Dialogo* („[...] come Niccolò fu nutrito della divina Commedia e onorò Dante come maestro [...]“, Tommasini 1911, 356).

Fast gleichzeitig und in Bezug auf Dante systematischer als Tommasini arbeitete Michele Barbi in seiner Untersuchung *Della fortuna di Dante nel secolo XVI*, in der er auch Machiavelli eine Passage widmete. Barbi bespricht im letzten Kapitel seiner Abhandlung Werke und Autoren, die im Cinquecento durch Dantes Dichtung beeinflusst waren.[51] Dabei kommt er auf Autoren wie Fra' Benedetto Luschino oder Giovanni Filoteo Achillini,[52] aber auch auf Machiavellis Terzarima-Dichtung zu sprechen. Obwohl die gesamte Studie Barbis einen strukturierten Ansatz erkennen lässt, gestaltet sich die Besprechung des *Asino* Machiavellis vielmehr im Sinne einer kurzen Inhaltsangabe denn als systematische Analyse der Dante-Bezüge.[53] Barbi geht es erkennbar nicht um die erschöpfende Untersuchung der Verbindung Machiavellis zu Dante bzw. der Beziehungen zwischen den Texten der beiden Autoren, sondern um eine exemplarische Schau verschiedener Dichter, die sich im Cinquecento künstlerisch an Dante bzw. dessen Texten orientiert hatten. Folglich sind Barbis Ausführungen für die weitere Diskussion der Beziehung zwischen *Commedia* und Machiavellis Terzarima nur bedingt verwertbar.

Ein deutlich intensiviertes Forschungsinteresse für den Dichter Machiavelli zeigte sich schließlich zu Beginn des letzten Drittels des 20. Jahrhunderts – Anlass war der 500. Geburtstag des *Segretario fiorentino* im Jahr 1969. Einen ersten wegweisenden Beitrag lieferte in diesem Zusammenhang Domenico Consoli mit dem Aufsatz „Echi Danteschi nell'Asino". Im Laufe seiner Analyse führt er vor, dass sich im *Asino* zahlreiche Parallelen zur *Commedia* Dantes finden lassen. Z.T. handelt es sich um größere Versstücke, die mehr oder weniger genau übernommen sind. In vielen Fällen sind es aber auch nur einzelne Wörter oder Reime, die ‚danteske' Reminiszenzen darstellen.[54] Insgesamt bleibt Consoli bewusst bei einer kursorischen Materialsammlung mit interpretatorischen Fingerzeigen.[55] Dies wird am deutlichsten gegen Ende des Aufsatzes, als er dazu übergeht, eine Gegenüberstellung beispielhafter Passagen aus dem *Asino* und den entsprechenden ‚Echos' aus der *Commedia* in Form einer Tabelle zu versammeln.[56] Consoli ist somit ein

51 Vgl. Barbi 1890, 289–323.

52 Vgl. zu diesen Autoren die entsprechenden Ausführungen im vorangegangenen Kap. 3.1.

53 Vgl. Barbi 1890, 297–300. Für eine systematische Untersuchung müssten vorrangig alle (oder zumindest die meisten) Terzarima-Texte Machiavellis berücksichtigt werden, was Barbi jedoch nicht tut.

54 Hier und im Weiteren wird der Begriff *dantesk* in einfachen Anführungszeichen verwendet, wenn er bezeichnet, dass eine Konnotation im Sinne des Schreibens Dantes vorliegt (vornehmlich auf die *Commedia* bezogen). Ohne Anführungszeichen bezieht sich der Begriff genitivisch auf den Autor Dante.

55 Vgl. hierzu das Ende des Aufsatzes: „Queste brevi note valgano come introduzione a una ricerca specifica più che come bilancio d'un esauriente sondaggio" (Consoli 1969, 23).

56 Vgl. Consoli 1969, 18–20.

scharfsinniger Blick auf den Text des *Asino* anzurechnen, der z. T. auch dezente Anspielungen auf das *poema sacro* aufdeckt. Dennoch muss man die Grenzen dieser Analyse klar benennen, denn ohne eine gezielte Interpretation der einzelnen Textstellen und ohne eine Ausweitung des Blicks auf die restliche Terzarima Machiavellis bleibt die Aussagekraft einer solchen Sammlung von Strukturphänomenen begrenzt.

Einen breiteren Ansatz verfolgte Antonio Enzo Quaglio, der sich ein Jahr später in die Debatte mit seinem Aufsatz „Machiavelli e Dante“ in der Zeitschrift *Cultura e Scuola* einschaltete.[57] Quaglio fokussiert sich nicht auf einen Text Machiavellis, sondern versucht, auf alle zentralen Werke des *Segretario* einzugehen, um ein allgemeines Bild der Verbindung Machiavellis zu Dante nachzuzeichnen. Zu Beginn geht es ihm um die Unterschiedlichkeit der beiden Denker, hierzu werden Aspekte wie die unterschiedliche Lebenszeit bzw. -welt sowie divergierende Ansichten der beiden angesprochen.[58] Daraufhin präzisiert Quaglio sein Vorhaben und möchte sich statt „Dante e Machiavelli“ vielmehr dem Themenkomplex „Dante in Machiavelli“ widmen.[59] Dazu führt er zahlreiche Reminiszenzen an die *Commedia* in den verschiedenen Werken Machiavellis an, auch inhaltliche Anspielungen bringt er aufs Tableau. Trotz einer verstärkten Sensibilität für eine interpretatorische Bewertung der Strukturphänomene bleibt der Eindruck einer überwiegenden ‚Materialsammlung‘ erhalten: Ähnlich wie Consoli stellt auch Quaglio bei der Diskussion des *Asino* eine tabellenförmige Auflistung mit beispielhaften Parallelen zur *Commedia* auf.[60] Da Quaglio einen breiteren Ansatz verfolgt, geht er aber auch intensiv auf die Problematik des *Dialogo* ein, wobei er davon ausgeht, dass der Text von Machiavelli stamme (etwas, das nicht unumstritten war und ist).[61] Er kommt zu dem Schluss, der *Dialogo* sei trotz der augenscheinlichen Kritik an Dante

57 Eine Umarbeitung des Aufsatzes findet sich auch in der *Enciclopedia dantesca* (vgl. Quaglio 1971). Die exakten Formulierungen und die Struktur sind in dieser Variante zwar leicht angepasst und kondensiert. Die grundlegende Argumentation bleibt jedoch auch im Eintrag der *Enciclopedia dantesca* unverändert: Machiavelli sei trotz einzelner negativer Aspekte, wie sie z. B. im *Dialogo* anklingen, ein großer Dante-Verehrer gewesen.

58 Vgl. Quaglio 1970, 161–162.

59 Quaglio 1970, 162.

60 Vgl. Quaglio 1970, 170–172. Eine ähnliche, aber bedeutend kürzere Tabelle findet sich auch für das *Capitolo dell’Ingratitudine* (vgl. Quaglio 1970, 167–168).

61 Vgl. hierzu die Ausführungen in Kap. 6, v. a. in Kap. 6.2.1.

> implicitamente una lettura della *Commedia* in precoce anticipo antibembesca [...] caratterizzata dall'attenzione ai modi lessicali aulici e illustri e ancor più alle forme icasticamente plebee e dialettali, lungo l'intera gamma della sperimentazione politonale.[62]

Abschließend bemerkt Quaglio, die Beziehung zwischen Machiavelli und Dante sei „un fertile rapporto poetico" gewesen, „svariante dall'assimilazione alla collaborazione, dal trapianto alla concorrenza, tra fedeltà e tradimenti",[63] ohne jedoch nochmals genauer auszudifferenzieren, an welchen Stellen bzw. in welchen Texten die jeweiligen Ausprägungen der Beziehung zu verorten sind. Dies soll Quaglio an dieser Stelle nicht zum Vorwurf gemacht werden, denn seine Arbeit ist die Ausformulierung eines Konferenzvortrags, der zu Kürze und Prägnanz verpflichtet ist. Dennoch lässt sich ein systematischerer Zugang vermissen, der zum einen neben Verbalparallelen zur *Commedia* im Gesamtwerk Machiavellis auch andere textuelle Ebenen in den Blick nimmt.[64] Zum anderen ist die fehlende methodische Trennung von Autor, sprich der real-historischen Person Machiavellis, und der rein textuellen Situation kritisch zu sehen.

In derselben Ausgabe von *Cultura e Scuola* erschienen neben dem Aufsatz Quaglios weitere erwähnenswerte Arbeiten.[65] Von diesen sei beispielhaft „Machiavelli e gli scrittori italiani" von Mario Puppo angesprochen, auch wenn darin das Thema *Machiavelli und Dante* nicht ausschließlich auf literarischer Ebene beleuchtet wird. Puppo geht u. a. ausführlich auf Dante-Zitate ein und beschäftigt sich genauer mit der allgemeinen Bedeutung Dantes für Machiavelli, wobei der Blick auf das Gesamtwerk des *Segretario* gerichtet ist. Hierbei taucht auch die bemerkenswerte Postulierung eines „magistero retorico di Dante" auf.[66] Dieses kann

---

62 Quaglio 1970, 170. „implicitamente", denn Quaglio geht davon aus, dass die Aufmerksamkeit Machiavellis für die verschiedenen Stilebenen in der *Commedia* durch dessen Vorliebe für die „divaricazioni antitetiche" und für das „comporre [...] violentemente espressivo" Dantes bedingt ist. Machiavellis Sicht sei somit gerade nicht durch eine theoretische Auseinandersetzung mit der *Commedia* geleitet (direkte Zitate Quaglio 1970, 170).

63 Quaglio 1970, 173.

64 Quaglio erwähnt zwar mit Blick auf die *Decennali* auch eine stilistische Nähe: „la lezione della *Commedia* sembra presente nel tono generale [dei Decennali], piuttosto che nel ricalco specifico" (Quaglio 1970, 166, Form. i. Orig.). Doch liefert er hierfür keine konkreten Textbelege.

65 Zwei weitere Arbeiten aus *Cultura e Scuola* 33/34 werden an dieser Stelle nicht im Detail besprochen, gleichwohl seien sie kurz genannt: Blasucci 1970, 180–191 zu den Werken in Versen sowie Figurelli 1970. Beide Arbeiten zeichnen sich durch scharfsinnige Beobachtungen aus, doch folgen sie eher dem Duktus einer Rezension, der teilweise an die *Storia della letteratra italiana* von Francesco de Sanctis erinnert. Insgesamt betrachtet stellen sowohl Blasucci als auch Figurelli den Versen Machiavellis mit Blick auf ihre literarische Qualität ein mittelmäßiges bis schwaches Zeugnis aus.

66 Puppo 1970, 150.

Puppo jedoch nicht weiter ausdifferenzieren, da er sich noch weiteren Einflüssen auf das literarische Schaffen Machiavellis widmet, wobei insbesondere Lorenzo de' Medici, Petrarca, Boccaccio, Pulci und Burchiello zur Sprache kommen.[67] Zwar ist diese Betrachtung der Bedeutung Dantes neben anderen Modell-Autoren ein vielversprechender Ansatz. Doch sind die Ausführungen zur *Commedia* in einem Aufsatz auf diese Weise *nolens volens* in ihrer Tiefe begrenzt. Außerdem finden sich bei Puppo ähnliche Probleme wie bei Quaglio. Erneut geht es hauptsächlich um die Autorperson Machiavellis. Ebenfalls ist trotz der Scharfsinnigkeit der Beobachtungen eine fehlende Strukturierung bzw. Operationalisierung kritisch anzumerken.

Die Diskussion um *Machiavelli und Dante* nahm nach diesen Beiträgen merklich an Fahrt auf, denn bereits ein Jahr später, 1971, lieferte Cecil Grayson einen Aufsatz mit dem Titel „Machiavelli and Dante". In diesem spricht er zunächst einzelne Werke wie die *Mandragola* oder den *Asino* kurz an und bezeichnet Machiavelli als einen „reader and imitator of Dante's *Comedy*"[68] sowie als einen „fairly consistent and somewhat uncritical consumer of the *Comedy*".[69] Diese Einschätzungen führen jedoch nicht zu einer genaueren Betrachtung der textuellen Parallelen zwischen *Divina Commedia* und Machiavellis Terzarima. Stattdessen erweisen sie sich als Kontext für den Schwerpunkt des Aufsatzes, den *Dialogo*. Grayson geht es darum, die Datierung dieses Textes zu diskutieren und auch auf Argumente bezüglich der Autorschaft einzugehen. Mit Blick auf den Verfasser legt sich Grayson nicht abschließend fest, er sieht die Möglichkeit, dass Machiavelli nicht der Urheber des *Dialogo* war.[70] Bei der Datierung ist er sich hingegen sicherer und verortet die Abfassung des Textes auf eine Zeit „no earlier than 1525, – and probably no later than 1530".[71] Somit stellt Graysons Untersuchung einen wichtigen Beitrag zur Diskussion um den *Dialogo* dar. Doch für die Beurteilung der textuellen Beziehung der Terzarima Machiavellis zur *Commedia* ist er nur bedingt nutzbar.

Gleichfalls nur eingeschränkt verwertbar für die hier geplante Analyse sind die Ausführungen Carlo Dionisottis in seinen *Machiavellerie* aus dem Jahr 1980 – einer Sammlung z. T. zuvor erschienener Aufsätze des Machiavelli-Forschers. In den *Machiavellerie* finden sich wichtige Anregungen zur Beziehung zwischen den beiden Florentinern, für den Themenbereich aus literaturwissenschaftlicher Perspektive sind vorrangig die Kapitel „Machiavelli letterato" sowie „Machiavelli

67 Puppo 1970, 152–158.
68 Grayson 1971, 363, Form. i. Orig.
69 Grayson 1971, 365, Form. i. Orig.
70 Vgl. Grayson 1971, 383–384.
71 Grayson 1971, 383. Für Genaueres zur Datierung des *Dialogo* sowie zu dessen Autorschaft vgl. Kap. 6.2.

e la lingua fiorentina“ von Bedeutung.[72] Beide Abschnitte fokussieren sich auf ausgewählte Aspekte des literarischen Schaffens des *Segretario*, jedoch nicht auf *Machiavelli und Dante* im Speziellen, sodass zu diesem Thema weder ein dezidiertes noch ein umfassendes Bild entsteht. Im ersten der beiden erwähnten Kapitel geht Dionisotti auf die verschiedenen literarischen und kulturellen Einflüsse im späten Quattro- und frühen Cinquecento ein. Hierbei kommt er auch auf die Vorliebe Machiavellis für das Reimschema der *terza rima* zu sprechen.[73] Zwar stellt dies einen zentralen Aspekt bei der Beurteilung des Themas *Machiavelli und Dante* dar, doch geht Dionisotti nicht auf weitere textuelle Ebenen bei der Betrachtung der *Commedia* und der Terzarima Machiavellis ein. Das zweite zitierte Kapitel beschäftigt sich dagegen ausführlich mit dem *Dialogo* und einem detaillierten Bericht zu dessen Forschungsgeschichte, wobei Dionisotti von der Autorschaft Machiavellis ausgeht und eine Datierung des Textes um das Jahr 1520 favorisiert.[74]

Während die bisher besprochenen Arbeiten zumeist nicht allein auf die Terzarima Machiavellis fokussiert waren, änderte sich dies mit dem Aufsatz „Le terze rime di Machiavelli“ von Andrea Matucci aus dem Jahr 1982. Matucci geht auf die meisten Terzarima-Texte des *Segretario* ein und interpretiert sie vergleichsweise systematisch, indem er sich auf die drei Bereiche „Tradizione e rinnovamento“, „Il Segretario poeta“ und „Il poeta in esilio“ konzentriert.[75] Besonders der erste Abschnitt ist hier von Interesse, da dieser weniger auf die Autorenperson bzw. die Biographie Machiavellis rekurriert.[76] Zunächst bespricht Matucci anhand einzelner Beispiele die Bedeutung Dantes bzw. der *Commedia* für die Terzarima Machiavellis.[77] Ausführlicher thematisiert er jedoch weitere Modelle, die für die Terzarima des *Segretario* eine Rolle spielen. Er geht dabei einen entscheidenden Schritt weiter, weg von reinen Einzeltextreferenzen auf die *Commedia* hin zu ebenso wichtigen Systemreferenzen, auch wenn er dies freilich nicht mit diesen Begriffen tun konnte.[78] Weil Matucci so deutlich herausgearbeitet hat, dass auch parallele Traditionslinien neben der *Commedia* zu berücksichtigen sind, kann sein Aufsatz zu den bemerkenswertesten Beiträgen in der Debatte um *Machiavelli und Dante* gezählt werden. Gleichwohl zeigen sich auch in dieser Arbeit ‚blinde Flecken‘,

72 Vgl. Dionisotti 1980d, 227–266 sowie vgl. Dionisotti 1980c, 267–363.

73 Vgl. Dionisotti 1980d, 248. Zum Reimschema der *terza rima* vgl. genauer Kap. 7, v. a. Kap. 7.1.

74 Vgl. Dionisotti 1980c, 362.

75 Matucci 1982, 93; 134; 166, im Original sind die Kapitelüberschriften in Majuskeln gesetzt.

76 Vgl. Matucci 1982, 93–134. Neben den Terzarima-Texten bespricht Matucci in Form eines Exkurses auch die *Canti carnascialeschi* (vgl. Matucci 1982, 129–131).

77 Vgl. Matucci 1982, 96–99.

78 Dies liegt schlichtweg daran, dass die Begriffe *Einzeltextreferenz* und *Systemreferenz* in dieser Form erst von Broich und Pfister systematisch eingeführt wurden (vgl. Broich 1985 sowie vgl. Pfister 1985b). Vgl. hierzu v. a. Kap. 4.1.

denn Matucci beschäftigt sich zwar mit den unterschiedlichen Traditionslinien, die sich von der *Commedia* ausgehend entwickelt haben. Doch kommt er nicht darauf zu sprechen, dass zwischen diesen Unterschiede hinsichtlich der Direktheit bzw. Intensität des *Commedia*-Kontakts bestehen.[79] Auch eine strukturierte Analyse vielzähliger textueller Ebenen ist nicht erkennbar. Zudem zielt Matucci auf übergeordneter Ebene v. a. auf die Beziehung zwischen Politik und Literatur bei Machiavelli ab.[80] Der Aspekt *Machiavelli und Dante* ist in dieser Betrachtung zwar eingepreist, wird jedoch nicht vollständig und in all seinen Facetten entfaltet.

Zu den bedeutsamsten Arbeiten rund um *Machiavelli und Dante* gehört neben Matuccis Aufsatz derjenige Anna Maria Cabrinis, der 1993 unter dem Titel „Intorno al Primo Decennale“ erschien.[81] Die Untersuchung ist zwar auf den *Decennale Primo* fokussiert, geht aber gegenüber den vorigen Studien einen entscheidenden Schritt weiter. Cabrini beschäftigt sich nicht nur mit beispielhaften Verbalparallelen zur *Commedia*, sondern sie interessiert sich auch für die Funktionalisierung dieser Stellen und deren Bedeutung für die Beziehung zum Publikum. Darüber hinaus weitet Cabrini ihre Betrachtung aus und ordnet den Kontakt des *Decennale Primo* zur *Commedia* gegenüber alternativen Bezugstexten ein. Hierzu geht sie auf Puccis *Centiloquio* ein (den sie in seiner Relevanz für überbewertet hält),[82] aber auch auf Pulcis *Morgante* und Lorenzo de’ Medicis *Simposio* kommt sie zu

79 So schreibt Matucci in Bezug auf die Historiographie in *terza rima*: „[...] glorificare Dante e glorificare la città rappresentano due aspetti inscindibili dello scrivere versi che sono, contemporaneamente, versi danteschi e versi di storia cittadina“ (Matucci 1982, 101). Zur Form des Capitolo vermerkt er wiederum: „La forma del capitolo in terza rima [...] è la più diffusa nella letteratura di imitazione dantesca“ (Matucci 1982, 110). Eine genauere Einordnung, wie sich z. B. diese beiden Traditionslinien in ihrer Direktheit im *Commedia*-Kontakt unterscheiden, findet sich jedoch nicht explizit. Dieser Punkt wird in Kap. 7 der vorliegenden Arbeit herausgearbeitet.

80 Am Ende seines Aufsatzes konstatiert Matucci für den *Decennale Secondo* und den *Asino* einen „squilibrio fra ispirazione politica e ispirazione letteraria“; für den *Decennale Primo* und die *Capitoli* hingegen ein „inserimento dei problemi di governo in una struttura poetica“ (beide Zitate Matucci 1982, 182).

81 Dieser Beitrag baut auf dem Aufsatz „Machiavelli e la letteratura in versi“ von Giorgio Bàrberi Squarotti auf, der ebenfalls in positiver Weise Bezug auf die textuellen Phänomene der *Decennali* und des *Asino* nimmt und deren Zielsetzung bespricht. Dante und die *Commedia* stellen zwar nicht den Schwerpunkt seiner Arbeit dar, dennoch hält Bàrberi Squarotti fest, dass der Dante-Bezug einer *captatio* der Rezipienten und gleichfalls dem Ausdruck von Stolz gegenüber Florenz entspricht (vgl. Bàrberi Squarotti 1987, 104). Die Erstveröffentlichung des Aufsatzes geht auf das Jahr 1974 zurück.

82 So bemerkt Cabrini: „[...] mi risulta scarsamente persuasivo il ruolo che da più parti si attribuisce al *Centiloquio* del Pucci“ (Cabrini 1993, 72, Form. i. Orig.). Sie begründet ihren Standpunkt u. a. damit, dass sich bei Pucci ein eher niederer Tonfall wiederfinde und die Dichtung desselben eher eintönig und repetitiv sei – im Gegensatz zum *Decennale Primo* Machiavellis.

sprechen, ebenso auf die *Trionfi* und den *Canzoniere* Petrarcas. Aufgrund dieser Sensibilität für parallel verlaufende textuelle Kontakte und der gesteigerten Aufmerksamkeit für die Funktion der ‚dantesken' Parallelen hebt sich Cabrinis Arbeit von den meisten anderen Untersuchungen ab. Ebenso wie Matuccis Aufsatz liefert sie so wegweisende Impulse für eine umfassende und systematische Bearbeitung des Themas *Machiavelli und Dante*.

Einen weiteren Meilenstein in der Forschung zu Machiavellis Terzarima stellt ein umfangreicher Aufsatz Gennaro Sassos dar, der 1997 unter dem Titel „L'Asino: una satira antidantesca. Considerazioni e appunti" im vierten Band der Sammlung *Machiavelli e gli antichi e altri saggi* erschien.[83] In diesem Beitrag gilt Sassos primäres Interesse zwar dem *Asino*, gleichzeitig geht er aber in ausführlichen Exkursen auch auf andere Werke wie die *Capitoli*, die *Decennali*, die *Mandragola* oder die *Clizia* ein. Sasso vertritt überzeugt die Auffassung, dass der *Asino* eine ‚antidantesk'[84] Satire darstelle – eine These, die nicht alle Forschenden teilen, beispielsweise sieht der bereits angesprochene Grayson den *Asino* nicht primär als ‚antidantesk', wenn man den Begriff im Sinne einer Ausrichtung ‚gegen Dante' verstehen will.[85] Zwar überzeugt der Aufsatz durch seinen Umfang, die Integration des Kontextes in Form weiterer Texte Machiavellis und auch die Berücksichtigung von Werken anderer Autoren.[86] Weniger überzeugend ist jedoch die fehlende Grundierung der Arbeit durch eine theoretisch-systematisierende Ebene, wie sie in Ansätzen

83 Der Aufsatz war zuvor schon 1995 in der Ausgabe XII (1991/1994) der *Annali dell'Istituto italiano per gli studi storici* erschienen.

84 Sasso präzisiert den Begriff *antidantesk* nicht weiter, sodass nicht explizit klar ist, was dieser Terminus für ihn bedeutet. Aus seinen Ausführungen lässt sich schließen, dass es Sasso v. a. um einen *antidantismo filosofico* geht, denn er insistiert v. a. auf Stellen im *Asino*, die eine gegenüber der *Commedia* anders gelagerte philosophische Denkrichtung offenbaren. Letztlich ist das, was Sasso als *antidantesk* deklariert, jedoch stellenweise eher als *paradantesk* zu werten (vgl. Marietti 2011, 92 sowie vgl. weiter unten). Aus diesem Grund wird der Begriff hier und im Weiteren in einfachen Anführungszeichen verwendet.

85 Grayson ist der Meinung: „His satire [in the Asino] is aimed at contemporary humanity, not at Dante, whose poem simply provides a convenient vehicle suitably adapted without prejudice or malice" (Grayson 1971, 365). Ebenso nicht direkt gegen Dante gerichtet interpretiert Ferroni den *Asino*: „[...] non si tratta di una parodia di Dante, ma di una sua utilizzazione e rovesciamento in un mondo di scontri materiali" (Ferroni 1975, 332). Mit Berufung auf Ferroni positioniert sich ähnlich auch Ordine (vgl. Ordine 2017, 223). Im deutschsprachigen Raum ist in diesem Zusammenhang Kuhn zu nennen, die ebenfalls nicht davon ausgeht, dass der *Asino* seine Modelltexte verlacht (vgl. Kuhn 2003, 367).

86 So weist Sasso unter andrem auf Ovid als Bezugspunkt für die machiavellianische Circe hin: „E la sua [di Machiavelli] fu [...] la Circe, piuttosto di Ovidio, che non dell'*Odissea*: non fu la maga che alla malvagità alterna e accompagna i generosi sentimenti che a tratti Omero le attribuisce" (Sasso 1997c, 75, Form. i. Orig.).

bei Matucci erkennbar war. Auch zeigt sich eine Schwäche der Argumentation in Bezug auf die Funktionalisierung der ‚dantesken' Elemente. Während Cabrini verschiedene Arten der Funktionalisierung beispielhaft in den Blick nimmt, fokussiert sich Sasso fast ausschließlich auf die „polemica antidantesca".[87] Dies ist umso erstaunlicher, als er selbst klarstellt, dass das Thema *Machiavelli und Dante* im Ganzen gesehen nicht auf eine einfache Erklärung heruntergebrochen werden kann: „La questione dantesca si pone, in Machiavelli, nella prospettiva composita di [...] tanti, e non concordi, elementi".[88] Entsprechend kann die Debatte um die möglicherweise ‚antidanteske' Ausrichtung des *Asino* bzw. darum, welche Rolle die ‚antidantesken' Tendenzen des *Asino* in seinem Gesamtzusammenhang spielen, noch nicht als abgeschlossen gelten – anders als es Sasso in seinem Aufsatz suggeriert.[89] Ebenfalls kritisch zu sehen ist die direkte Verbindung von *anticristianesimo* und *antidantismo* im Sinne einer Wendung gegen Dante, die in Sassos Aufsatz postuliert wird.[90] Dies ist auch deshalb der Fall, weil bereits die Diagnose eines *anticristianesimo* Machiavellis nicht unstrittig ist.[91] Immerhin hat Religion allge-

87 Sasso 1997c, 95.

88 Sasso 1997c, 123. Noch ausführlicher: „[...] Dante non è, dunque, un oggetto unitario [...] bensì un oggetto tanto complesso, scisso e fin anche contraddittorio quanto complesso, scisso e contraddittorio può, analiticamente parlando, esser considerato l'atteggiamento che Machiavelli assunse verso di lui" (Sasso 1997c, 112).

89 So hält Sasso mit leichter Relativierung („se è così") fest: „Ebbene, se è cosi, il profilo della polemica antidantesca [nell'Asino] potrà sfuggire soltanto a chi [...] faccia non della critica, ma della retorica. A chi per contro cerchi di guardare alla sostanza della cosa, la polemica antidantesca non può invece sfuggire" (Sasso 1997c, 95). Noch klarer formuliert Sasso die seiner Meinung nach ‚antidanteske' Natur des *Asino* in einer seiner rezentesten Schriften: „Che l'*Asino* sia una satira antidantesca può esser considerato pacifico" (Sasso 2015, 215, Form. i. Orig.). Auf diesen Beitrag wird im Folgenden noch genauer eingegangen.

90 Zu diesem Konnex bezieht Sasso klar Stellung: „E vero è altresì quel che qui sopra abbiamo osservato, e cioè che è l'anticristianesimo, e non viceversa, il fondamento sul quale, per quanto è del concetto, l'antidantismo si determina" (Sasso 1997c, 113). Gleichzeitig ist bei Sasso nicht ohne Weiteres ersichtlich, ob sich der von ihm diagnostizierte „antidantismo" lediglich auf Dante selbst (z. B. als Person) oder auf sein Werk bezieht.

91 Für einen *anticristianesimo* plädieren v. a. Sasso (vgl. u. a. Sasso 2006) sowie Cutinelli-Rèndina 1998, der ähnlich wie Sasso von einem *anticristianesimo* Machiavellis ausgeht und konstatiert, in Machiavellis Werken finde sich ein „immagine [...] di un autore non solo aspramente avverso alla Chiesa di Roma, ma anche fondamentalmente e consapevolmente anticristiano" (Cutinelli-Rèndina 1998, 313). Gegen das Konzept des grundsätzlichen *anticristianesimo* Machiavellis positioniert sich u. a. Viroli (vgl. Viroli 2005), im „Preface" der englischen Ausgabe seiner Monographie lehnt Viroli sogar direkt die Position Sassos ab (vgl. Viroli 2010, xi–xii). Vgl. im Kontext des Themas *Machiavelli und Religion* weiterhin Frömmer 2018, 254–255 mit den dortigen Literaturangaben. Frömmer betont die prinzipielle Offenheit der (politischen) Schriften Machiavellis gegenüber einer religiösen Ausdeutung oder einer entsprechenden ‚Befüllung' der dort „begründeten Formen", wobei

mein und somit auch die christliche als ein *instrumentum regni* laut Machiavelli u. a. das Potential, die Menschen im Staat zu bändigen und für Ruhe und Stabilität zu sorgen, sodass die Religion ein z. T. zweckgebundenes, aber dennoch tendenziell positives Gepräge erhält.[92] Sicher steht Machiavelli nicht vollkommen hinter der christlichen Doktrin, doch scheint es plausibel, ihm schlichtweg einen eigenen, persönlichen Zugang zum Christentum und zur Religion zuzugestehen.[93]

Während es Sasso – trotz zahlreicher Exkurse – hauptsächlich um den *Asino* ging, versuchte Mario Martelli in seinem Aufsatz „Dante e Machiavelli" aus dem Jahr 1999[94] ein umfassendes Bild von der Beziehung zwischen Machiavelli und Dante zu zeichnen. Auch wenn der ganzheitliche Ansatz zu begrüßen ist, so fehlt auch in diesem Beitrag eine methodische Strukturierung. Martelli betrachtet nacheinander die verschiedenen Werke des *Segretario* und bespricht sie vorrangig mit Blick auf verbale *Commedia*-Reminiszenzen. Zwar deutet er eine mögliche Funktionalisierung der *Commedia*-Parallelen in Machiavellis Werk an:

> Non c'è opera di Machiavelli, in cui non intervenga [...] qualche verso di Dante, esplicitamente o implicitamente evocato, ora a sorreggere l'argomentazione con la sua autorità, ora a ravvivare il dettato con la sua incisività, ora a fornire un lessico che sembra definitivo.[95]

Doch entwickelt Martelli diesen Ansatz nicht weiter und konzentriert sich hauptsächlich auf die Aufzählung ‚dantesker' Reminiszenzen. Dabei argumentiert er stark autorenzentriert und geht von einer ungebrochenen Bewunderung Machiavellis für Dante aus. Entsprechend skeptisch bleibt er, was die mögliche Autorschaft des *Segretario* im Falle des *Dialogo* betrifft. Da dieser Text Tendenzen erkennen

---

sie auch auf die „blasphemischen Spitzen" (Frömmer 2018, 254) des *Segretario* gegenüber dem Christentum hinweist. Zur Religion bei Machiavelli aus der Perspektive des ‚Magischen' und Irrationalen v. a. als Zeichen von Überzeugung und Lenkung vgl. Frömmer 2021, 177–184.

92 Vgl. hierzu u. a. die prägnanten Überlegungen in *Discorsi*, 76–99 [= I, XI–XV] und in *A5*, 118–120.

93 Hierzu konform die Meinung Virolis: „[...] ma i suoi scritti [di Machiavelli] e il contesto intellettuale entro il quale operò rendono del tutto ragionevole l'ipotesi che egli si sentisse cristiano: cristiano a suo modo, certo non al modo della Chiesa di Roma" (Viroli 2005, ix). Während hier der funktionalisierte Charakter der Religion im Konzept Machiavellis in den Fokus genommen wurde, darf nicht aus dem Blick geraten, dass Machiavellis Bezug zur Religion vielfältige Ebenen aufweist, die hier jedoch nicht im Einzelnen betrachtet werden können.

94 Der Aufsatz wurde 2009 erneut in einem Sammelband ausgewählter Aufsätze Martellis zu Dante und Petrarca veröffentlicht – nach dieser Zweitveröffentlichung wird im Folgenden zitiert.

95 Martelli 2009, 207.

lässt, die gegen Dante gerichtet scheinen,[96] dürfte der *Dialogo* Martellis Meinung nach nur teilweise auf Machiavelli zurückzuführen sein.[97]

Einen innovativen Zugriff auf das Thema *Machiavelli und Dante* legten schließlich Albert Russell Ascoli und Angela Matilde Capodivacca 2010 vor. In ihrem Beitrag „Machiavelli and poetry" thematisieren sie den Einfluss Dantes auf Machiavellis literarisches Schaffen als besonders intensiv: „Dante, however, is undoubtedly Machiavelli's most powerful poetic influence, here [in the Asino] as elsewhere".[98] Doch stellt die Thematisierung der Verbindung zwischen den beiden Florentinern nur einen kleinen Teil des Aufsatzes dar, denn sie wird in einen größeren Kontext eingebunden. Ascoli und Capodivacca versuchen, eine ‚Poetik' Machiavellis zu rekonstruieren, die sich v. a. auf Beobachtungen im *Asino* stützt.[99] Dabei stellt sich v. a. die Verbindung von Literatur und Historie als erkenntnisbringend heraus. Der *Asino*

> presents us with a vision of the literary, not as dependent upon history for whatever truth value it may possess, but rather as the expression of the power of the imagination, which both shapes history (seen as the sum of the infinite, obsessive *fantasie* of humankind) and makes political reflection possible.[100]

Zwar müssen die Schlüsse am Ende im Bereich des Hypothetischen verbleiben, da vom *Segretario* so gut wie keine expliziten poetologischen Äußerungen überliefert sind. Dennoch zeigt dieser Beitrag durch die Involvierung des Aspekts der Poetik exemplarisch, wie sich die Beschäftigung mit Machiavelli und seinem literarischen Schaffen in einen erkenntnisreichen größeren Kontext einbetten lässt.[101]

Erneut auf das spezifische Thema *Machiavelli und Dante* fokussiert ist der Aufsatz „Dantismo machiavelliano" von Marina Marietti aus dem Jahr 2011. Die Autorin versucht sich an einem möglichst differenzierten Bild und hinterfragt

---

96 Vgl. hierzu genauer Kap. 6.2.

97 Vgl. Martelli 2009, 222. Martelli bezieht sich hierbei auf eine Aussage Giorgio Ingleses, welche dieser in der „Postilla" seiner Ausgabe von *Clizia*, *Andria* und *Dialogo* geäußert hat. Inglese stellt die Möglichkeit in den Raum, dass Machiavelli nur einen ersten Entwurf des *Dialogo* verfasst habe, der von einer anderen Person ausgebaut und in diejenige Form gebracht wurde, die uns heute vorliegt (vgl. Inglese 1997, 208–209).

98 Ascoli/Capodivacca 2010, 199.

99 Vgl. Ascoli/Capodivacca 2010, 200–204.

100 Ascoli/Capodivacca 2010, 204, Form. i. Orig.

101 Einen auf den ersten Blick ähnlichen Zugang verfolgt Martin Eisner. In seinem Aufsatz „Machiavelli in Paradise: How Reading Dante and Ovid Shaped The Prince" fokussiert er sich auf den *Principe* und die Canti V des *Paradiso* und XXVII des *Inferno*, um den Einfluss der literarischen Lektüre Machiavellis auf dezidierte Stellen des *Principe* genauer zu umreißen. Dabei stehen jedoch weniger poetologische bzw. literaturwissenschaftliche Überlegungen im Vordergrund, sondern „the significance of [...] literary readings to the arguments of *The Prince*" (Eisner 2019, 37, Form. i. Orig.).

auch Positionen wie diejenige, der *Asino* sei eine rein ‚antidanteske' Satire. Hierzu bespricht sie die drei *Capitoli di Fortuna*, *dell'Ingratitudine* und *dell'Ambizione* sowie später auch den *Asino* mit einem innovativen Ansatz. Sie versucht, die Werke als einen ‚Dialog' zwischen Machiavelli und Dante zu lesen, „un dialogo fra i due grandi fiorentini [...] un dialogo non privo di dissapori".[102] Diese Sichtweise ermöglicht es Marietti, zunächst widersprüchlich erscheinende Bezüge zu Dante in Einklang zu bringen, ohne deren Heterogenität zu nivellieren. Im Falle des *Asino* sieht sie zwar Elemente, die Dante satirisch aufgreifen, jedoch befindet sie das *anti-* in diesem Zusammenhang als zu streng gefasst. Stattdessen postuliert sie, dass der Text allenfalls als „impresa [...] paradantesca" bezeichnet werden könne.[103] Zwar fehlt auch bei Marietti ein breit aufgestellter Zugang, der alle Terzarima-Texte des *Segretario* in den Blick nähme. Außerdem kann der Beitrag aufgrund seines begrenzten Umfangs nur einige wenige textuelle Aspekte betrachten. Dennoch führt die Arbeit einen vielversprechenden Interpretationsansatz vor. Marietti zeigt exemplarisch, dass es Möglichkeiten gibt, die Bewunderung des Autors Machiavelli für Dante mit Tendenzen, die gegen Dante gerichtet sind, bzw. mit satirisch gefärbten Bezügen zur *Commedia* in den Texten des *Segretario* in ein plausibles Ganzes zu integrieren.

Einer der rezentesten Beiträge zum Thema ist schließlich Sassos Aufsatz „Dante in Machiavelli" aus dem Jahr 2015, der auch als Eintrag „Dante" in der *Enciclopedia machiavelliana* zu finden ist.[104] In diesem Beitrag versucht Sasso, einen Überblick über das Themengebiet *Machiavelli und Dante* zu liefern, was ihm durchaus gelingt. Er kommt nicht nur auf so gut wie alle zentralen Texte Machiavellis zu sprechen. Er erwähnt darüber hinaus auch Aspekte wie die Terzarima-Tradition, soweit dies im Rahmen eines kurzen Beitrages bzw. Lexikonartikels möglich ist. Trotz einiger Urteile, die aus seiner Untersuchung aus dem Jahr 1997 bereits bekannt sind – den *Asino* hält er weiterhin für unumstößlich ‚antidantesk'[105] – schafft es Sasso, einen aussichtsreichen Weg anzudeuten, nämlich den einer funktional orientierten Betrachtung und Differenzierung der Beziehung Machiavellis zu Dante. Das Ergebnis könnte man als ‚Drei-Ebenen-Modell' bezeichnen:

102 Marietti 2011, 84 Zu diesem Urteil kommt Marietti bei der Betrachtung der drei ‚großen' *Capitoli*.

103 Marietti 2011, 92.

104 Vgl. Sasso 2014.

105 Vgl. Fn 84 zum Begriff *antidantesk* bei Sasso. Vgl. außerdem Sasso 2015, 215, Form. i. Orig.: „Che l'*Asino* sia una satira antidantesca può esser considerato pacifico", bereits zitiert weiter oben in Fn 89.

1. „Dante è l'*auctoritas* alla quale, in circostanze determinate dell'esistenza, ci si riferisce per trarne conforto e indicarne il senso [...]"
2. „[Dante] è l'autore che ispira momenti specifici dell'attività poetica del segretario fiorentino, e i cui versi sono infatti ripresi, con varia intenzione significativa, nei suoi componimenti."
3. „Dante assume il volto e il carattere di un mito negativo. È il personaggio nei cui confronti, e a contrasto, Machiavelli indossò lui i panni del cittadino virtuoso [...]"[106]

Auch wenn Sasso in seinem kurzen Aufsatz, der einer Überblicksdarstellung verpflichtet ist, dieses Programm nicht einlösen kann, so stellt diese Strukturierung einen beachtlichen Fortschritt dar. Neben einem verstärkten Bewusstsein für die Trennung von Autoren- und Textebene („dell'attività poetica del Segretario fiorentino") schärft sie den Blick für eine funktionale Perspektivierung („intenzione significativa") textueller Annäherungen, wie sie bereits Cabrini mit Rückgriff auf Bàrberi Squarotti vorgeführt hatte.

Ausgehend von dieser kritischen Übersicht der aus literaturwissenschaftlicher Perspektive relevanten Beiträge lassen sich einige allgemeine Tendenzen in der Forschung zum Thema *Machiavelli und Dante* herausschälen. Zunächst ist es so, dass angesichts der bedeutenden Rolle, die Dante und im Besonderen die *Commedia* für Machiavelli und seine textuellen Produktionen zweifelsohne spielten, die teils widersprüchlichen Positionen des *Segretario* gegenüber Dante des Öfteren für Irritationen sorgten. Im Bereich der Terzarima Machiavellis treten diese exemplarisch in Form der Diskussionen um den *Asino* und dessen möglicherweise ‚antidantesken' Züge zutage. Mittlerweile dürfte klar geworden sein, dass die Verbindung zwischen Machiavelli und Dante eindimensional nicht zu fassen ist. Dies zeigt sich zum einen an den unterschiedlichen Perspektiven, die in der Betrachtung möglich sind. So konnte zu Beginn der Übersicht dargelegt werden, dass sich die beiden Denker sowohl politisch-philosophisch als auch literarisch in Beziehung zueinander bringen lassen. Zum anderen manifestiert sich die Mehrdimensionalität des Themas auch bei den einzelnen Perspektivierungen selbst. Auf literarischer Ebene ist dies am deutlichsten am eben beschriebenen ‚Drei-Ebenen-Modell' Sassos erkennbar, welches einen wichtigen Schritt in Richtung eines strukturierten und dennoch differenzierten Verständnisses des Themenfelds *Machiavelli und Dante* darstellt.

Gleichwohl zeigt der nachgezeichnete Forschungsstand, dass einige zentrale Punkte noch zu wenig bzw. nicht integrativ betrachtet wurden. Bisher wurden meist einzelne Aspekte weitgehend isoliert in den Blick genommen, wobei ein

106 Die drei Zitate entstammen allesamt Sasso 2015, 205, Form. i. Orig.

besonderes Augenmerk auf verbale oder inhaltliche Parallelen zur *Commedia* im Werk Machiavellis gelegt wurde. Zwar zeigt gerade der Aufsatz Matuccis ein besonderes Gespür für die textuellen Traditionen, in die sich die Terzarima Machiavellis einreiht, auch Cabrinis Arbeit geht in diese Richtung. Doch fehlen auch bei diesen Beiträgen eine theoretische Präzisierung und eine Besprechung, wie der Kontakt zur *Commedia* mit Blick auf parallel verlaufende Einzeltext- und Systemreferenzen zu sehen ist.[107] Ähnlich verhält es sich mit der Funktion – oder anders perspektiviert mit dem Effekt – ‚dantesker' Strukturphänomene. In den bisherigen Studien finden sich regelmäßig beispielhafte Interpretationen und Beurteilungen. Doch fehlt auch in diesem Bereich eine umfassende Untersuchung, welche möglicherweise allgemeine Tendenzen hinsichtlich des Effekts ‚dantesker' Strukturelemente in Machiavellis Terzarima aufdecken könnte. Als ‚Pionierarbeit' kann hierbei erneut diejenige Cabrinis genannt werden, wobei diese sich weitgehend auf den *Decennale Primo* beschränkt. Weiterhin auffällig ist, dass – soweit dem Autor dieser Studie bekannt – keine Arbeit explizit und v. a. systematisch sowie detailliert auf die stilistischen Parallelen zur *Commedia* eingegangen ist. Zwar wurde die stilistische Nähe bzw. die Ähnlichkeit in Bezug auf stilistische Eigenheiten des *poema sacro* gelegentlich angesprochen oder als gegeben konstatiert.[108] Doch eine genauere Aufschlüsselung sowie eine Betrachtung des jeweiligen Effekts solcher stilistischen Parallelen fehlt bisher weitgehend.

Auch ist die Feststellung Martellis „[n]on c'è opera di Machiavelli, in cui non intervenga [...] qualche verso di Dante" kritisch zu beurteilen.[109] Bei den meisten Untersuchungen stellt entweder explizit oder implizit die ‚Omnipräsenz' Dantes im Werk Machiavellis eine wichtige Kenngröße dar. Hieraus wird zumeist eine besondere Wertschätzung Machiavellis für Dante abgeleitet. Dies mag zutreffend sein, doch darf dieser erste Befund nicht daran hindern, mittels einer gezielten Auswahl an Texten bzw. einer überlegten Methodik eine genauere Differenzierung vorzunehmen.[110] So zeigte sich bei vielen der besprochenen Arbeiten, dass die erwähnte Wertschätzung Dantes durch Machiavelli den Blick auf die primär textuellen Phä-

107 Für die Begriffe *Einzeltextreferenz* und *Systemreferenz* vgl. Kap. 4.1.

108 Einen Fingerzeig in diese Richtung lieferte bereits Blasucci im Zusammenhang mit dem *Decennale Primo*: „[...] non alludiamo tanto alla frequente introduzione di versi o di emistichi dedotti dalla *Divina Commedia* [...] quanto a una caratteristica impostazione espressiva della terzina, dove la stessa esigenza della condensazione è uno stimolo all'invenzione metaforica e perifrastica" (Blasucci 1989c, 24, Form. i. Orig.).

109 Martelli 2009, 207.

110 Der Autor kann sich nicht erwehren, bei einer Vielzahl der bisherigen Untersuchungen zu *Machiavelli und Dante* eine gewisse Parallele zum Denken und Vorgehen Benedetto Croces wahrzunehmen. Dies stellt keine Kritik an den entsprechenden Arbeiten dar, sondern entspricht lediglich einem subjektiven Eindruck.

nomene beeinflusst.[111] Man darf die Ebene dessen, was im Werk des *Segretario* über Dante direkt oder indirekt ausgesagt wird, zwar nicht außer Acht lassen. Doch sollte grundsätzlich zwischen der rein textuellen Ebene und der Autorenebene bestehend aus Äußerungen und Kommentaren unterschieden werden. Mit anderen Worten: Aussagen über Dante können genauso wie biographische oder historische Aspekte kontextuell genutzt werden, um die Interpretation der Strukturphänomene zu unterstützen. Eine Synthese sollte jedoch erst erfolgen, wenn die textuelle Situation geklärt ist. Zwar ist eine absolute Trennung weder möglich noch sinnvoll. Doch sollten die Aussagen über Dante bzw. Standpunkte Machiavellis – wie sein vermeintlicher *anticristianesimo* – nicht übermäßig mit den textuellen Phänomenen verquickt werden.

Genau an diesen Punkten wird die vorliegende Arbeit ansetzen, wobei sie sich selbstredend als Teil der literarisch-philologischen Forschungslinie betrachtet. Politisch-philosophische Aspekte stehen folglich nicht im Vordergrund und werden als Kontext für die Interpretation konkreter Textstellen hinzugezogen. Außerdem versteht sich die vorliegende Arbeit als textuell orientiert, d. h., es wird zwischen der Autorenebene und der textuellen Ebene unterschieden, wobei Letzterer das Hauptaugenmerk gilt. Um die textuelle Ebene aller Terzarima-Texte Machiavellis genauer zu betrachten, wird – wie in Kap. 1 bereits dargelegt – im weiteren Verlauf eine möglichst klar strukturierte Methodik vorgestellt, welche die eben erwähnten Defizite der bisherigen Forschung auszugleichen sucht.[112] Hierzu soll der methodische Ansatz auch über eine möglichst solide (literatur-)theoretische Basis verfügen, die sowohl die rezente Forschung als auch die Diskussionen der Zeit um 1500 berücksichtigt. Um dies zu gewährleisten, werden im folgenden Abschnitt zunächst die literaturtheoretischen Rahmenbedingungen abgesteckt, wobei der Schwerpunkt des Interesses auf den Bereichen der Intertextualität und der frühneuzeitlichen *imitatio*-Lehre liegt.

111 Dies zeigt sich am eindrücklichsten an der Diskussion um den *Dialogo*. Details hierzu in Kap. 6.2.
112 Vgl. hierzu ausführlich Kap. 5.

III Theoretische Aspekte

4 Literaturtheoretische Aspekte

4.1 Intertextualität – Chancen und Probleme eines Forschungsparadigmas

Die Forschungsrichtung der Intertextualität ist historisch betrachtet im Vergleich zu anderen Bereichen ein eher ‚junges' Arbeitsfeld, das sich bekanntermaßen aufbauend auf den Arbeiten Bachtins zur *Dialogizität* und der Interpretation derselben durch Kristeva ab den 1960er Jahren formierte.[1] Inzwischen erfreut sich das Forschungsparadigma der Intertextualität großer Beliebtheit und hat sich fest im literaturwissenschaftlichen Theoriekanon etabliert. In den verschiedenen Teildisziplinen liegt eine unüberschaubare Anzahl von Studien vor, welche sich auf die Intertextualität berufen, um Textrelationen genauer zu untersuchen. Sicherlich birgt der Ansatz der Intertextualität ein enormes methodisches Potential. Dennoch sollte gerade wegen der starken Verbreitung und, damit einhergehend, einer z. T. unreflektierten Bezugnahme auf die Intertextualität über beide Seiten nachgedacht werden: einerseits über die Chancen, die sich durch dieses Paradigma zweifelsohne eröffnen, andererseits aber auch über dessen Schwachstellen und Herausforderungen. Die folgenden Überlegungen gehen in diese Richtung, wobei sie keineswegs Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben, sondern aus der konkreten Perspektive der Analyse der Terzarima Machiavellis zu sehen sind und die vorliegende Arbeit innerhalb des Forschungsparadigmas verorten.

Zunächst ist es ein Verdienst der Intertextualität, die Aufmerksamkeit erneut auf die textuellen Relationen gelenkt zu haben. Nachdem das in der Frühen Neuzeit virulente Konzept der *imitatio*[2] insbesondere im 18. und 19. Jahrhundert gegenüber einer verstärkten Genieästhetik in Verbindung mit entsprechenden Innovationsansprüchen ins Hintertreffen geraten war, eröffnete die Intertextualität eine neuerliche Chance, den Blick für die komplexen Verbindungsstrukturen zwischen Texten zu schärfen.[3] Hierbei könnten zwar *a prima vista* die teilweisen Ähnlichkeiten zwischen *imitatio* und Intertextualität dazu führen, beide Begriffe zu vermischen und jeweils über Gebühr auszudehnen.[4] Der Begriff der Intertextualität könnte in diesem

1 Zu Bachtins Konzept der *Dialogizität* vgl. v. a. Bachtin 1979 bzw. im Original vgl. Bachtin 1975. Eine der wichtigsten Schriften Kristevas zu ihrer Bachtin-Interpretation ist Kristeva 1969.

2 Vgl. zum Prinzip der *imitatio* ausführlich Kap. 4.2.

3 Vgl. hierzu Kaminski 1998, 238. Dies trifft wohl v. a. auf die (theoretisierende) Beschreibungsebene zu. Trotz ihrer Ansprüche dürften gleichwohl auch Texte der Genieästhetik auf der Objektebene nicht ohne intertextuelle Verfahren auskommen.

4 So stellt u. a. W. Ludwig im Kontext der neulateinischen Catull-‚Imitation' fest: „I recommend that the term ‚imitation' be used more restrictively. If we call almost any intertextual relationship

Open Access. © 2025 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111396989-004

Sinne Gefahr laufen, Altbekanntes unter einem neuen ‚Etikett' zu verhandeln. Doch sobald man genauer zwischen den Konzepten differenziert, zeigt sich alsbald, dass die Intertextualität mitnichten mit dem Prinzip der *imitatio* gleichzusetzen ist. Zu den großen Stärken der Intertextualität zählt, dass sie zunächst rein beobachtend und möglichst umfassend denkbare und tatsächliche Textstrukturen aus heutiger Perspektive beschreibt und deutet. Die Intertextualität erlaubt somit eine Vielzahl von Betrachtungsebenen, die aus dem Blickwinkel der traditionellen *imitatio* allein keine oder nur geringe Beachtung fänden, z. B. die Zitation ohne ‚nachahmende' Ausrichtung. Vor diesem Hintergrund scheint es sinnvoll, davon auszugehen, dass die *imitatio* (sowohl der Antike als auch – in anderer Form – der Frühen Neuzeit) jeweils eine konkrete, historisch bedingte Ausprägung des Phänomens der Intertextualität darstellt.[5] In diesem Sinne ist Intertextualität als brauchbare – weil von der *imitatio* abgegrenzte und weiterführende – Kategorie zu sehen. Sie kann über die theoretischen Selbstbeschreibungen einer Epoche hinausgehen und auch textuelle Strukturen identifizieren und besprechen, die zwar in der jeweiligen literarischen Praxis vorhanden waren und textmateriell nachgewiesen werden können, jedoch auf der theoretischen Ebene der damaligen Zeit nicht explizit perspektiviert wurden. Brauchbar ist das Paradigma der Intertextualität außerdem, weil es ein mittlerweile breit aufgestelltes Instrumentarium an Begriffen anbietet, mithilfe derer sich einzelne Textrelationen hinreichend differenziert und präzise beschreiben lassen. Schon eine überschaubare Anzahl sorgfältig ausgewählter und überlegt definierter Betrachtungsebenen kann helfen, der textuellen Untersuchung Struktur zu verleihen und Objektivität, Reliabilität sowie Validität weitestgehend zu gewährleisten.[6] Auch die Möglichkeit der Einbeziehung eines funktionalen Aspekts bzw.

---

an imitation, we shall have to find new terms for those phenomena to which this term more properly applies" (Ludwig 1990, 187).

5 Vgl. hierzu v. a. die Beiträge von Kablitz, der auf die Beziehung zwischen Intertextualität und *imitatio* eingeht: Kablitz 1985 sowie Kablitz 1986. Vgl. außerdem die Forderung von Kablitz, Intertextualität an konkreten historischen, (literatur-)ästhetischen Gegebenheiten auszurichten (vgl. Kablitz 1991, 24). Gleichwohl gibt es auch Stimmen, die eine Diskussion der *imitatio* aus Sicht der Intertextualität für kritisch halten. U. a. ist hier De Rentiis 2018, 27–28 zu nennen. De Rentiis stellt als Gegenvorschlag die Perspektive der von ihr sogenannten „‚Chresiologie'" (De Rentiis 2018, 70) vor. Auf diese Konzeption kann hier nicht näher eingegangen werden.

6 Die Auswahl hat dabei sowohl struktureller als auch historischer Natur zu sein. Die Ebenen müssen also auf Beobachterebene eine sinnvolle Gliederung und die Abdeckung möglichst vieler Aspekte ermöglichen. Gleichzeitig ist auf Objektebene der konkreten historischen Verortung des einzelnen Textes Rechnung zu tragen.

des Effekts intertextueller Kontakte,[7] die über die Benennung der Strukturphänomene hinausgeht, stellt einen Vorteil der Intertextualität dar.

Trotz dieser Vorteile gilt es, sich auch Grenzen und Probleme der Intertextualität vor Augen zu führen, um am Ende eine gelungene Applikation des Forschungsparadigmas zu gewährleisten. Hierzu sollen im Folgenden einige Herausforderungen beispielhaft skizziert werden. So ist ein erstes Problem an die Entstehungszeit des Konzepts der Intertextualität gebunden. Die 1960er Jahre waren bekanntlich eine Zeit, in der sich die postmoderne und poststrukturalistische Denkweise verbreitete. Damit einher ging auf lange Sicht die Verabschiedung von vordefinierten ontologischen bzw. epistemologischen Annahmen.[8] Als ein mögliches Schlagwort könnte man hier die *Dekonstruktion* im Gefolge Derridas anführen. An dieser Stelle kann weder auf die Feinheiten dieses Konzepts noch auf die immense Forschung dazu im Detail eingegangen werden. Doch genügt es bereits, auf einen der zentralen Aspekte hinzuweisen, der *grosso modo* darin besteht, dass sich für Dekonstruktivisten Bedeutung nicht feststehend konstituieren kann und einem steten, niemals abschließbaren Wandel unterlegen ist – hier kommt Derridas berühmter Neologismus *différance* ins Spiel.[9] In einer ähnlichen Gedankenkonfiguration ist auch die Intertextualität in direktem Bezug auf Kristeva zu verstehen. Wie bekannt, konstituieren sich Texte diesem Konzept zufolge aus unendlichen Relationsbezügen zu anderen Texten, wobei der einzelne Text als Sinneinheit letztlich verabschiedet und zugunsten einer kontinuierlichen Verhandlung von Bedeutung preisgegeben wird.[10] In letzter Konsequenz ist es von hier nicht mehr weit zur Feststellung Blooms: „there are *no* texts, but only relationships *between* texts".[11] Diese Auffassung von Intertextualität wurde bereits vielfach kritisiert.[12] Doch in besonderer

---

7 Diese nennt u. a. Penzenstadler bei der Vorstellung seines Konzepts aus Erwähnung und Aktualisierung, auch wenn er diesen Punkt nicht weiter entwickelt (vgl. Penzenstadler 1993, 82, Fn 17). Dieser Bereich wird in der vorliegenden Studie einen wichtigen Stellenwert einnehmen, wie in Kap. 5 zu erörtern sein wird.

8 Vgl. hierzu die einflussreiche Studie *La condition postmoderne* Lyotards, in welcher dieser u. a. die „incrédulité à l'égard des métarécits" als Kennzeichen der Postmoderne diagnostiziert (Lyotard 1979, 7).

9 Zur *différance* vgl. v. a. Derrida 1972. Allgemein zu Derrida und der Dekonstruktion vgl. u. a. Culler 1999.

10 Dies trifft laut Kristeva auf alle Texte zu und wird so zu einer Grundeigenschaft des *Textes*: „[...] une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire: tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A [sic!] la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité* [...]" (Kristeva 1969, 146, Form. i. Orig.).

11 Bloom 1975, 3, Form. i. Orig. Bloom geht es an dieser Stelle konkret um „Influence" (Bloom 1975, 3).

12 Vgl. u. a. rezent Hempfer 2018, 155.

Weise wird die Problematik eines solchen Intertextualitätsbegriffs dann deutlich, wenn er direkt auf Epochen angewandt werden soll, die historisch betrachtet mit einem solchen dekonstruktivistisch-relativistischen Ansatz kaum vereinbar sind. Um eine solche Zeit handelt sich bei der Frühen Neuzeit im 15. und 16. Jahrhundert, deren spezifisches Verständnis von *imitatio* bzw. auch *aemulatio* und anderen Konzepten von einem nicht weiter differenzierten, rein ahistorischen Intertextualitätsbegriff eingeebnet würden. Entsprechend erweist sich die direkte Übertragung des Kristeva'schen Konzepts ohne zusätzliche Historisierung als problematisch.[13]

Doch auch wenn man von einem solchen dekonstruktivistisch-relativistischen Ansatz im Sinne Kristevas absieht – was an dieser Stelle der Fall sein soll –, lösen sich nicht alle Probleme rund um die Intertextualität auf.[14] Es konkurrieren verschiedenste Interpretationen des Konzepts und vielfältige Taxonomien, die versuchen, das Phänomen der Intertextualität fassbar zu machen, was jedoch kaum ohne Friktionen abläuft. Eines der wohl bekanntesten Konzepte ist dasjenige der *Transtextualität* nach Genette, die bekanntermaßen definiert ist als „transcendance textuelle du texte [...] tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'au-

13 Vgl. für diesen Aspekt v. a. die Kritik von Kablitz am Konzept Kristevas: Kablitz 1985, 31–38 sowie Kablitz 1991, 20–24. Kablitz geht es dabei v. a. um die Problematik, dass das Intertextualitätskonzept nach Kristeva epistemologische Annahmen aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhundert in ahistorischer Weise auf jegliche Texte unabhängig von ihrer konkreten Epoche übertragt. Ein weiterer Problempunkt, der mit der Intertextualität im streng Kristeva'schen Sinn verbunden ist, für die vorliegende Studie aber nur eingeschränkt relevant ist und deshalb hier nur am Rande erwähnt sei, liegt im Textbegriff dieses Ansatzes begründet. Kristeva verfolgt einen semiotisch breit aufgestellten Ansatz, der von einem äußerst weiten Textbegriff ausgeht. Für sie ist letztlich alles Text, sodass im Umkehrschluss keine Realität außerhalb des Textes mehr existieren kann (vgl. zum ‚allumfassenden' Textbegriff Kristevas u. a. Pfister 1985a, 7). Zwar kann ein weiter Textbegriff grundsätzlich auch Vorteile bieten (vgl. in diesem Kontext u. a. Weinrich 1970, v. a. 222 für dessen kommunikationsorientierten Textbegriff, der den *Text* in den Mittelpunkt linguistischer Arbeit stellt und mündliche wie auch schriftliche Äußerungen berücksichtigt). Mit einer solchen Auffassung ist jedoch zugleich eine nicht zu unterschätzende methodische Problematik verbunden, denn eine derartige Ausdehnung des Textbegriffs wie im Falle der Kristeva'schen Intertextualität führt zwangsläufig zu einer methodischen Unschärfe. Ette geht mit Blick auf das Intertextualitätskonzept Roland Barthes', das er letztlich in einer Reihe mit demjenigen Kristevas sieht, sogar so weit und spricht von „einer unkontrollierbaren Proliferation" (Ette 1985, 510).

14 Vgl. ähnlich z. B. Holthuis 1993, 43–44. Holthuis unterscheidet zwischen *extensiver* und *intensiver Intertextualität*, wobei sie Kristevas Ansatz des weiten Textbegriffs der extensiven Intertextualität zuordnet und sich der intensiven Intertextualität zuwendet, was sie jedoch ebenfalls als nicht hinreichend identifiziert. Zwar ist die feingliedrige, in ihrer Systematik beinahe Genette'sche, Taxonomie, die Holthuis im weiteren Verlauf erarbeitet, mit Vorbehalt zu sehen. Doch ist der Diagnose zuzustimmen, dass nach Einengung des Kristeva'schen Konzepts weitere Überlegungen anzustellen sind.

tres textes".[15] Neben der abgewandelten Nomenklatur (Trans- statt Intertextualität) zeigt sich in Genettes Ansatz eine spezifische Perspektive in der theoretischen Behandlung von Textrelationen, denn er setzt auf ein strukturalistisch anmutendes Repertoire an Kategorien zur Beschreibung relationaler Positionierungen von Texten untereinander. Hierzu gliedert Genette den Oberbegriff Transtextualität zunächst in fünf überschaubare Unterkategorien auf: Intertextualität (in einem spezifischen, engeren Sinne), Metatextualität, Architextualität, Paratextualität und Hypertextualität. Dabei liegt der Schwerpunkt des Interesses Genettes deutlich auf der Hypertextualität, die in schier unermüdlicher Akribie immer weiter verfeinert und untergliedert wird. Abgesehen von geäußerter Kritik an der womöglich übersteigerten Ausdifferenzierung der Terminologie Genettes v. a. im Bereich der Hypertextualität,[16] ergibt sich ein Problempunkt rund um die Architextualität. Während sich die übrigen Kategorien Genettes hauptsächlich auf Text-Text-Relationen beziehen, so zielt die Architextualität auf die Einordnung eines Textes beispielsweise in eine textuelle Tradition bzw. in ein Gattungsgefüge ab.[17] Die Berücksichtigung dieses Aspekts erscheint zwar richtig und wichtig, doch fehlt es im Genette'schen Kategorienkatalog an einer genaueren Abgrenzung und Erläuterung der Implikationen, wenn sich Relationen nicht nur zwischen einzelnen Texten ergeben, sondern innerhalb von Textclustern bzw. Textfiliationen.[18]

An diesem Punkt setzt bekanntermaßen das vielbeachtete Konzept Broichs und Pfisters an, welches anstelle der feingliedrigen Kategorienbildung im Sinne Genettes einen anderen Fokus setzt. Broich und Pfister unterscheiden v. a. zwischen *Einzeltextreferenzen* und *Systemreferenzen*.[19] Während Erstere sich vereinfacht in eine Relation zwischen zwei einzelnen Texten auflösen lassen, bildet die Systemreferenz

15 Genette 1982, 7.

16 Für Pfister gleicht Genettes Vorgehen stellenweise sogar „selbstironischem Spiel mit einem geradezu scholastischen Aufwand an Nomenklatur" (Pfister 1985a, 16). Vgl. ähnlich bereits die Kritik Stierles: „Doch scheinen mir die Versuche, das Feld der Intertextualitat durch Subkategorisierungen systematisch zu erschließen, auch nur bedingt hilfreich. Am weitesten ist bisher wohl G. Genette [...] in dieser Richtung gegangen, der mit einer etwas ironisch gefärbten Lust am begrifflichen Differenzierungsspiel zwischen ‚intertextualité', ‚paratextualité', ‚métatextualité', ‚hypotextualité' und ‚architextualité' unterscheidet und alle diese Textualitäten unter dem Begriff der ‚transtextualité' zusammenfaßt. Freilich ist dieser Begriff so vieldeutig und mißverständlich, daß er sich kaum eignet, den der Intertextualität abzulösen" (Stierle 1996, 149, Fn 21). Gleichwohl gilt es, die Kritik zu relativieren, denn die überschaubare Differenzierung unterhalb der Transtextualität erscheint noch wenig problematisch, anders als die zahlreichen Subkategorien (v. a. der Hypertextualität).

17 Vgl. Genette 1982, 12.

18 Für eine detailliertere Kritik an Genettes Konzept vgl. Hempfer 2018, 155–157, u. a. auch genauer zum hier angesprochenen Punkt der Architextualität.

19 Ebenso wichtig ist der Ansatz einer Skalierung von Intertextualität, die Pfister anführt (Pfister 1985a, 25–30). Auf diese wird weiter unten explizit eingegangen.

das Gegenstück, indem es die Relation eines Textes zu ‚Systemen', also einer Form von *langue* abbildet.[20] Dieses Basis-Konzept greift Penzenstadler in seiner Untersuchung der Lyrik Luigi Alamannis auf und differenziert Einzeltextreferenz (die Penzenstadler im Anschluss an Pfister „Intertextualität in einem engeren Sinne" nennt)[21] sowie Systemreferenz weiter. Hierzu untergliedert er die Systemreferenz zunächst in eine *reine Systemerwähnung*, also das Anzitieren eines textuellen Referenzsystems, um es zu thematisieren. Dabei lässt Penzenstadler offen, worauf diese Thematisierung bzw. Erwähnung abzielt. So ist es denkbar, dass ein Bezugssystem z. B. kritisiert oder in seiner Gültigkeit reflektiert wird. Neben die Systemerwähnung stellt Penzenstadler die *Systemaktualisierung*, die denjenigen Fall bezeichnet, wenn auf ein bestehendes textuelles Referenzsystem Bezug genommen wird, um es fortzuführen und den bezugnehmenden Text aktualisierend in dieses ‚System' einzuschreiben, indem dessen textkonstitutive Regeln befolgt werden. Eine parallel gelagerte Untergliederung postuliert Penzenstadler auch für die Einzeltextrelationen, ohne diese jedoch konkreter auszuführen, da er sie für eher theoretischer Natur hält.[22] Die Vorbehalte sind nachvollziehbar, denn, wollte man einen Einzeltext aktualisieren, würde dies darauf hinauslaufen, aus dem Einzeltext charakteristische textuelle Verfahren, also eine Art von *langue*, abzuleiten, die dann wiederum in einen konkreten *parole*-Akt überführt würde. Somit würde zwischen den beiden *parole*-Akten respektive Einzeltexten eine ‚virtuelle' *langue* stehen, sodass man wiederum von einer (‚virtuellen') Systemreferenz sprechen könnte.[23] Somit bleibt es fraglich, inwiefern die Untergliederung in Erwähnung und Aktualisierung bei Einzeltexten zielführend ist.

Trotz seines Potentials ist auch der Vorschlag Penzenstadlers nicht frei von Friktionspunkten. Neben geäußerten Bedenken aufgrund möglicher Implikationen des Systembegriffs an sich[24] scheint die Gewichtung verschiedener textueller

20 Hierzu vgl. Broich 1985 sowie vgl. Pfister 1985b. Als Beispiele für Systemreferenz nennt Pfister den Bezug auf einen spezifischen Diskurs, literarische Schreibweisen und Gattungen, aber auch einen solchen auf Archetypen und Mythen (vgl. Pfister 1985b, 54–58).

21 Penzenstadler 1993, 80. Dabei führt Penzenstadler die beiden Termini explizit mit der genuin linguistischen Unterscheidung zwischen *langue* und *parole* eng. Intertextualität im engeren Sinne bezeichnet somit für Penzenstadler die Beziehung zwischen zwei *parole*-Akten, Systemreferenz dagegen die Relation eines *parole*-Akts zu einem *langue*-System (vgl. Penzenstadler 1993, 80–81).

22 Die Ausführungen zu Penzenstadlers Terminologie folgen Penzenstadler 1993, 81–82.

23 Für diese Anregung danke ich Florian Mehltretter.

24 Vgl. hierzu die Kritik bei De Rentiis: „Allerdings kann die dort [bei Penzenstadler] formulierte Definition der renaissancehumanistischen «Antike-Bezüge» im allgemeinen und des renaissancehumanistischen *imitatio*-Verständnisses im besonderen als «Systemaktualisierung» so lange nicht gewinnbringend diskutiert werden, bis die Bedeutung des verwendeten Systembegriffs und die Bedingungen seiner Anwendbarkeit als historisch angemessene Kategorie für die Beschrei-

Ebenen, die Penzenstadler vornimmt,[25] nicht ohne Weiteres übertragbar. So nennt Penzenstadler ausgehend vom konkreten Beispiel des Sonetts *Spirto sovran che di Regale ammanto* Luigi Alamannis, das er auf Petrarcas *Spirto gentil* (*RVF* LIII) bezieht, „in der Reihenfolge abnehmender Evidenz des Bezugs – eine semantische, syntaktische, phonologisch-rhythmische und pragmatische Teilstruktur des Hypotextes".[26] Doch bleibt es bei dieser kurzen Anmerkung, sodass eine weitergehende Reflexion hinsichtlich der einzelnen Textebenen, die auf einen Bezugstext bzw. ein Bezugssystem verweisen, und v. a. hinsichtlich der Intensität der Referenzen, nicht erfolgt. Folglich bleibt die Übertragbarkeit der Skalierung am Beispiel Alamannis durch Penzenstadler fraglich und es bedarf weiterer Überlegungen in diesem Bereich. Immerhin muss es nicht zwangsläufig in allen Texten – auch nicht des Cinquecento – so sein, dass z. B. syntaktische Strukturen eine intensivere intertextuelle Relation aufbauen als lautliche.

In Richtung einer allgemeinen Theoretisierung der Intensität von intertextuellen Bezügen war indes schon Pfister gegangen, der, vereinfacht gesprochen, eine Beurteilungsmatrix vorschlägt, anhand derer sich auf qualitativer Ebene die Intensität des intertextuellen Verweises beschreiben lässt bzw. anhand derer sich Intertextualität skalieren lässt.[27] Hierbei handelt es sich um einen allgemein gehaltenen Katalog, der darauf abzielt, auf möglichst viele Texte unterschiedlicher Epochen anwendbar zu sein. Die Applikation auf eine Vielzahl konkreter Fälle ist zwar wünschenswert, doch besteht bei der Formulierung eines derart allgemeinen Kriterienkatalogs wiederum die Gefahr, (historische) Spezifika zu nivellieren.

Um nun die eingangs erwähnten Vorteile, die sich aus dem Forschungsparadigma der Intertextualität zweifelsohne ergeben können, nutzbar zu machen und gleichzeitig mögliche Schwachstellen auszubalancieren, ist es in einer konkreten Analyse wie der vorliegenden unabdingbar, die grundlegenden Konturen des operational gültigen Verständnisses von Intertextualität nachzuzeichnen. Das bedeutet zuvorderst, vom Anspruch eines allgemeingültigen Detailkonzepts abzusehen, an dessen Stelle ein Zuschnitt der Intertextualität an das konkrete Forschungsinteresse tritt. Als Ausgangspunkt dient hierbei die Definition Hempfers, die in einer

bung eines präcartesianischen (und präkantianischen) *imitatio*-Verständnisses geklärt werden" (De Rentiis 1996, 13, Fn 80, Form. i. Orig.). Eine mögliche – und in der Tat nicht unproblematische – Assoziation könnte in Richtung Luhmanns *Systemtheorie* führen (vgl. Luhmann 1984), wobei gerade die dortige Abstrahierung hin zu binären Differenzen kritisch zu sehen ist.

25 Vgl. Penzenstadler 1993, 82–83.

26 Penzenstadler 1993, 83.

27 Der Titel des Unterabschnitts lautet „Skalierung der Intertextualität" (vgl. Pfister 1985a, 25–30). Zwar sind für Pfister auch quantitative Aspekte relevant, doch werden dem Bereich des Quantitativen in der Vorstellung des Kriterienkatalogs nur wenige, recht vage Ausführungen gewidmet (vgl. Pfister 1985a, 30).

seiner rezentesten Schriften das Ergebnis einer kritischen Analyse und Besprechung vorausgegangener Intertextualitätskonzepte darstellt:

> Unter ›Intertextualität‹ soll die Menge der Relationen von einem Text T zu einem oder mehreren Texten $t_{1...n}$ verstanden werden dergestalt, dass sich die Gesamtbedeutung von T qua Hypertext nicht nur durch die Aktualisierung und gegebenenfalls Modifikation vorgegebener ›Systeme‹ konstituiert, sondern **zusätzlich** durch Bezüge syntaktischer und/oder semantischer und/oder pragmatischer Dimension zu $t_{1...n}$ qua Hypotexten.[28]

Ein wichtiger Punkt dieser allgemein gehaltenen Definition ist zunächst die Perspektive der textuellen Relationen als Ausgangspunkt. Dabei rückt Hempfer beides in den Blick, sowohl – im Sinne Pfisters – Systemreferenzen als auch konkrete Einzeltextbezüge, die Hempfer als „Intertextualität" betitelt. Zentral erscheint, dass sich beide Aspekte nicht ausschließen: In einem konkreten Text können beide Relationsebenen nebeneinander vorkommen („**zusätzlich**"), d. h. beide Aspekte müssen in den Blick genommen werden. Dabei scheint es sinnvoll, den Begriff der „Systeme" möglichst weit zu fassen, sodass neben theoretisierten, normativen Gattungspoetiken auch lockerere Texttraditionen und Textfiliationen berücksichtigt werden können, ohne dass diese einem vorgegebenen Systembegriff genügen müssten.[29] Nur so lässt sich eine heterogene und nicht immer durch Regelsätze geformte textuelle Praxis zuverlässig erfassen.

Weiterhin zeigt sich in der Definition Hempfers die unabdingbare Sensibilität für unterschiedliche Textebenen. Nicht nur Relationen auf semantischer Ebene sind zu berücksichtigen, sondern auch beispielsweise Parallelen syntaktischer Strukturen, sodass der Weg frei ist in Richtung einer expliziten Integration stilistischer Phänomene.[30] Erst hierdurch eröffnet sich im Kontext der vorliegenden Arbeit das volle Potential des Intertextualitätskonzepts. Ein weiterer entscheidender Aspekt ist die Formulierung „Gesamtbedeutung von T", die durch die intertextuellen Referenzen ergänzt bzw. erweitert wird. Hierdurch schließt Hempfer die Bedeutungshaftigkeit der intertextuellen Bezüge mit ein und geht so über eine Intertextualität hinaus, die lediglich Strukturphänomene katalogisiert und in den Bereich einer rein dokumentierenden Quellenforschung tendieren würde.

Diese allgemeine Definition für Intertextualität muss in einem nächsten Schritt weiter auf die konkreten Bedürfnisse der vorliegenden Untersuchung zugeschnit-

---

28 Hempfer 2018, 165–166, Form. i. Orig. Eine fast identische Definition findet sich bereits in Hempfer 1991, 19, dort spricht Hempfer jedoch nicht von „Gesamtbedeutung", sondern von „*message*" (Form. i. Orig.), weiterhin steht anstelle von „Systeme" die Formulierung „Codes".

29 Man könnte in Anlehnung an Genette möglicherweise auch von einer Form der Architextualität sprechen (vgl. hierzu Genette 1982, 12).

30 Vgl. hierzu das gesamte Kap. 9.

ten und methodisch nutzbar gemacht werden. Die Protodefinition Hempfers ist angesichts ihrer allgemeinen Natur bestens dazu geeignet, einen intersubjektiv überprüfbaren Rahmen für die textuelle Analyse zu schaffen. Doch gerade im Bereich der Literaturwissenschaft stellt die abstrakte und allgemeine Perspektive nur einen Teil der notwendigen Betrachtungsweise dar. Um dem Analyseobjekt des literarischen Texts gerecht zu werden, ist es erforderlich, die zu untersuchenden Texte in ihrem jeweiligen (historischen) Kontext zu verstehen, wie dies bereits Kablitz eingefordert hat.[31] Nur auf diese Weise kann eine zielführende und v. a. plausible Interpretation erfolgen. Im Fall der Terzarima-Texte Machiavellis ist es somit notwendig, die im Vorfeld bereits nachgezeichneten kontextuellen Aspekte des gesellschaftlich-historischen Umfelds und der relevanten Elemente aus Machiavellis Biographie im Hinterkopf zu behalten. Neben dieser ‚praktischen' Kontextebene ist zusätzlich eine ‚theoretische' Kontextebene von Bedeutung. Die Rede ist vom bereits angesprochenen Konzept der geschichtlich hochgradig relevanten *imitatio*. Die Bewusstmachung dieser historischen Theorieebene ist von immenser Bedeutung, um eine möglichst plausible Interpretation vorzunehmen, der es am Ende gelingt, der (historischen) textuellen Realität so gerecht als möglich zu werden.

Im Folgenden geht es deshalb zunächst um eine Betrachtung des um 1500 in Italien virulenten *imitatio*-Konzepts in seinen wichtigsten Zügen.[32] Dabei ist es unumgänglich, neben Ausführungen zu den zeitgenössischen Diskussionen auch solche zu antiken Autoren zu integrieren, da die Rezeption dieser in der Frühen Neuzeit eine zentrale Rolle spielte. Mit anderen Worten ausgedrückt, wird das *imitatio*-Konzept der Frühen Neuzeit erst durch eine Berücksichtigung antiker Texte in seiner Spezifität greifbar. Im Falle der vorliegenden Studie kommt hinzu, dass der zentrale Autor Machiavelli von einer intensiven Rezeption der ‚Alten' geprägt war, sodass eine Vergegenwärtigung des antiken Gedankenguts zusätzlich an Bedeutung gewinnt. Weiterhin wird es nötig sein, genauer auf Machiavellis eigene Position zur *imitatio* einzugehen. Weil vom *Segretario* allerdings keine poetologischen Schriften überliefert sind, die sich dezidiert mit der ‚Nachahmung' befassen, ist eine genauere Betrachtung der in seinem Werk verstreuten Bemerkungen zum Thema unumgänglich. Nur so ist es am Ende möglich, die Eigenheiten der zu untersuchenden Terzarima-Texte Machiavellis zu verstehen. Damit die zu entwickelnde Methodik der vorliegenden Untersuchung am Ende aber auch auf andere Autoren übertragbar ist, ohne die Spezifika der Zeit um 1500 aus den Augen zu verlieren,

31 Vgl. Kablitz 1991, 24.

32 Müller und Robert sprechen sogar davon, dass „[…] zu Beginn des 16. Jahrhunderts […] das Konzept der *imitatio veterum* über Rhetorik und Poetik hinaus zum kulturellen Axiom [wird]" (Müller/Robert 2007, 21, Form. i. Orig.).

ist zudem darauf einzugehen, inwiefern bestehende, z. T. allgemein gehaltene Forschungsansätze zur Frühen Neuzeit Anknüpfungspunkte bieten. Daraufhin kann schließlich in Kap. 5 die hier skizzierte, noch abstrakt gehaltene Auffassung von Intertextualität für die konkrete Anwendung fruchtbar gemacht werden.

4.2 Das Prinzip der *imitatio* in Italien um 1500

4.2.1 Allgemeine Tendenzen des *imitatio*-Prinzips in Italien um 1500

Möchte man sich mit textuellen Relationen im Kontext Italiens um 1500 beschäftigen, so kommt man – wie am Ende des vorigen Kapitels erwähnt – nicht umhin, das Phänomen der *imitatio* genauer in den Blick zu nehmen, das unter anderen Vorzeichen bereits in der Antike äußerst bedeutsam war.[33] Doch schon die reine Begrifflichkeit der *imitatio* erfordert eine erste Präzisierung, da es sich um keinen eindeutigen Terminus handelt. Im Folgenden soll es um die *imitatio auctorum* oder *imitatio veterum* gehen, deren Ursprünge in der antiken Rhetorik zu verorten sind.[34] Abzugrenzen ist diese Form der *imitatio* von einer ‚Nachahmung',[35] die auf den μίμησις-Begriff des Aristoteles zurückgeht,[36] nämlich die Vorstellung einer

33 Für eine breite Darstellung der *imitatio* der Antike vgl. v. a. Cizek 1994. An dieser Stelle kann indes nur auf ausgewählte Details der (römisch) antiken *imitatio* eingegangen werden, so wie sie für die Beschreibung der *imitatio* der Frühen Neuzeit relevant sind.

34 Vgl. hierzu McLaughlins prägnante Kurzdefinition, was *imitatio* für die antike Rhetorik bedeutete: „Not just in the rule books, but also in practice, it was a recognized part of the orator's duty to borrow from a previous writer in such a way as to signal the imitation to the audience or readers, but to alter in some way the material borrowed" (McLaughlin 1995, 6). Hierbei ist besonders auf die Aspekte „in practice", „signal [..] to the audience or readers" und „alter [...] the material" hinzuweisen.

35 Der Begriff wird hier stets in einfachen Anführungszeichen gesetzt, um zu verdeutlichen, dass eine sehr allgemeine, freie Bestimmung des Terminus gemeint ist. Für eine Diskussion der Problematik des deutschen Nachahmungsbegriffs vgl. Petersen 2000, 259–267. Die Studie Petersens wurde mitunter kritisiert, so durch Zeuch, die Petersen u. a. eine Fehldeutung der *Poetik* des Aristoteles zuschreibt (vgl. Zeuch 2004, 185, Fn 12) ebenso wie eine wenig überzeugende bzw. fehlerhafte Interpretation Robortellos (vgl. Zeuch 2004, 188, Fn 18) oder Scaligers (vgl. Zeuch 2004, 204, Fn 39). Nichtsdestoweniger stellt Petersens Problematisierung des Begriffs *Nachahmung* im Deutschen einen wichtigen Beitrag zur Sensibilisierung gegenüber diesem Terminus dar.

36 Erwähnt sei, dass auch bei Platon die Dichtung und ihre Legitimation thematisiert werden, am prominentesten wohl in den Texten der *Politea*, in der die Dichtung scharf kritisiert wird, sowie im *Ion*. An dieser Stelle sei neben diesen wohl am häufigsten genannten Texten auch die *Apologie* angeführt, die im Zusammenhang mit der Dichtung seltener Beachtung findet. Dort wirft Sokrates den Dichtern vor, sie glaubten, alles zu wissen, doch im Grunde wüssten sie nichts (vgl. *Pl. Ap.*, 124 [= 22a–22c]). Das Zugeständnis, die Dichter sagten vieles Schönes („λέγουσι μὲν πολλὰ καὶ καλά", *Pl.*

imitatio naturae, d. h. der ‚Nachahmung' oder Abbildung von Wirklichkeit. In der aristotelischen *Poetik* heißt es bekanntermaßen:

> Epische und tragische Dichtung also, außerdem die Komödie, die Dithyrambendichtung und [...] der größte Teil der Kunst des Aulos- und des Kitharaspiels sind grundsätzlich alle Nachahmungen.[37]

Für Aristoteles ist Dichtung allgemein mit der ‚Nachahmung' oder Darstellung von Realität bzw. von menschlichen Handlungen zu assoziieren, eine Perspektive, die hier jedoch nicht im Fokus stehen wird. Des Weiteren ist für die spätere textuelle Analyse eine *imitatio morum* auszuklammern, welche die sittliche bzw. tugendhafte Nachfolge bezeichnet und in der christlichen Zeit nach der Antike gemeinhin als *imitatio Christi* interpretiert wurde, also ein Nacheifern in den Verhaltensweisen und Tugenden Jesu Christi.[38] Auch wenn die einzelnen Ausprägungen des *imitatio*-Begriffs im späteren 15. und im 16. Jahrhundert eng miteinander verwoben waren,[39] erscheint die Eingrenzung auf die *imitatio auctorum* an dieser Stelle aufgrund des thematischen Schwerpunkts der Arbeit nicht nur vertretbar, sondern geboten, insbesondere mit Blick auf Machiavelli und dessen Äußerungen zur ‚Nachahmung', zu denen wenig später ausführliche Überlegungen folgen. Wenn hier von *imitatio* die Rede ist, so ist darunter stets die *imitatio auctorum* bzw. *imitatio veterum* zu verstehen.

Es ist breiter Konsens, die Ursprünge der spezifischen Ausprägung der *imitatio auctorum*, wie sie zur Zeit Machiavellis charakteristisch war, bei Petrarca zu suchen. Mit ihm hatte der reflektierte Rückgriff auf die Konzepte der *imitatio*

Ap., 124 [= 22c]), scheint in diesem Kontext eher spöttisch und ironisch. Im selben Zug werden die Dichter den göttlichen Sehern und Weissagern gleichgestellt („ἐνθουσιάζοντες ὥσπερ οἱ θεομάντεις καὶ οἱ χρησμῳδοί", *Pl. Ap.*, 124 [= 22c]), was an den *furor divinus* erinnert. Genauer zu Platon und der Dichtung vgl. u. a. Büttner 2004 sowie vgl. Gaier 2017, 19–38.

37 Im Original: „ἐποποιία δὴ καὶ ἡ τῆς τραγῳδίας ποίησις ἔτι δὲ κωμῳδία καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ καὶ τῆς αὐλητικῆς ἡ πλείστη καὶ κιθαριστικῆς πᾶσαι τυγχάνουσιν οὖσαι μιμήσεις τὸ σύνολον" (*Aristot. Poet.*, 28 [= 1; 1447a]). Das Zitat im Fließtext referiert die Übersetzung von Schmitt 2011, 3 [= 1447a]. Zur Bedeutung der *Poetik* des Aristoteles im Cinquecento Italiens vgl. Weinberg 1961, 349–714 sowie vgl. Kappl 2006.

38 Zur *imitatio morum* bzw. zur *imitatio Christi* im Speziellen vgl. De Rentiis 1996 sowie vgl. De Rentiis 1998b.

39 So war die Dichtung durch die antike Rhetorik geprägt (*imitatio auctorum*) ebenso wie durch das Christentum und die Bibelexegese (*imitatio morum*/*imitatio Christi*) sowie durch (neo-)platonische Reflexionen und ab der Mitte des 16. Jahrhunderts explizit durch die aristotelische Poetik (*imitatio naturae*). Zu den einzelnen Traditionslinien im Bereich der Poetik, die in enger Verbindung standen und zusammenwirkten, vgl. u. a. Plett 1994, v. a. 9. Im selben Sammelband vgl. außerdem Buck 1994.

aus der lateinischen Antike seinen prominenten Anfang.[40] Petrarca als zentraler Ausgangspunkt des frühneuzeitlichen *imitatio*-Verständnisses steht gemeinhin für einen regelrechten Paradigmenwechsel in der Denkweise am Übergang vom ausgehenden Mittelalter zum Humanismus. Greene spricht in diesem Zusammenhang vom Gewahrwerden eines „cultural gap" zwischen der Antike und der spätmittelalterlichen bzw. frühhumanistischen Zeit, sodass er feststellen kann: „The humanist text reaches across a cultural gap [...]".[41] Sicher ist es richtig, anzunehmen, dass in der Figur Petrarcas kein kompletter Bruch mit mittelalterlichen Traditionen vorliegt, sondern ein Wechsel, der durch ein zeitweises Nebeneinander und Verhandeln alter gegenüber neuen Ansichten charakterisiert ist.[42] Dennoch kann man Petrarca angesichts seiner Wirkmacht in der Folgezeit, sei es auf literarischer wie auch philosophischer Ebene, eine Schlüsselrolle im Verständnis der Beziehung zur (lateinisch-römischen) Antike und somit auch der *imitatio* einräumen. Wichtig für das Verständnis der *imitatio* bei und nach Petrarca ist u. a. das weithin bekannte *Bienengleichnis*, das v. a. durch Seneca überliefert ist. Es besagt, dass der Gelehrte wie eine Biene von verschiedenen Stellen Wissen zusammentragen solle, dieses aber auch verdauen müsse, um einen rechten Nutzen daraus ziehen zu können. Eine zentrale Stelle des Gleichnisses bei Seneca beschreibt anschaulich, dass die Übernahme von Wissen bedeutet, aus dem Übernommenen etwas Neues entstehen zu lassen, auch wenn die Quelle des Wissens weiterhin ersichtlich bleibt:

> [...] nos quoque has apes debemus imitari et quaecumque ex diversa lectione congessimus, separare. melius enim distincta servantur. deinde adhibita ingenii nostri cura et facultate in unum saporem varia illa libamenta confundere, ut, etiamsi adparuerit, unde sumptum sit, aliud tamen esse quam unde sumptum est, adpareat [...][43]

Auf das senecaische Bienengleichnis rekurriert, wie bekannt, schließlich explizit Petrarca in seinem Brief *Familiaris* I, 8, 5 an Tommaso da Messina:

> [...] de hac re non amplius quam unicum consilium est; quod si fortassis inefficax experimento deprehenderis, Seneca culpabis [...] Cuius summa est: apes in inventionibus imitandas,

40 Auch wenn es selbstverständlich erscheinen mag, ist es dennoch wichtig, zu betonen, dass die Vorstellungen von *imitatio* in der Nachfolge Petrarcas mit denen der antiken Quellen nicht deckungsgleich sind. Zwar rekurrierte man in der Frühen Neuzeit auf die antiken Autoritäten, doch tat man dies in einer spezifischen Perspektive, sodass man von einem eigenständigen Konzept der *imitatio* um 1500 ausgehen muss.

41 Greene 1982, 37. Zur unterschiedlichen Antikenwahrnehmung bei Dante und Petrarca vgl. auch Greene 1982, 28–29.

42 Vgl. Keßler 2004 für eine Darstellung der Veränderungen (aber in einigen Bereichen auch Kontinuitäten) in den Perspektiven Petrarcas gegenüber dem Mittelalter.

43 *Sen. Ep.*, 224 [= XII, II (84), 5].

> que flores, non quales acceperint, referunt, sed ceras ac mella mirifica quadam permixtione conficiunt.[44]

Er fordert also die eklektische Rekurrenz auf verschiedene Quellen, aus der durch wundersame Durchmischung („mirifica quadam permixtione") ein neues Produkt entsteht, im Beispiel Wachs und Honig („ceras ac mella"). Neben Petrarca und dem senecaischen Bienengleichnis ist jedoch auch die Rezeption der römisch-antiken Rhetorik für das *imitatio*-Konzept der Frühen Neuzeit von großer Bedeutung, wobei v. a. drei rhetorische Werke zu nennen sind. Zunächst stellt die *Rhetorica ad Herennium* eines unbekannten Autors einen wichtigen Bezugspunkt dar. Sie war schon seit dem 10. Jahrhundert vollständig bekannt[45] und konnte so über lange Zeit rezipiert und interpretiert werden. In *Ad Herennium* wird im ersten Buch vorgestellt, was dabei hilft, ein guter Redner zu werden – *ars*, *imitatio* und *exercitatio*:

> Ars est praeceptio, quae dat certam viam rationemque dicendi. Imitatio est qua impellimur, cum diligenti ratione, ut aliquorum similes in dicendo valeamus esse. Exercitatio est adsiduus usus consuetudoque dicendi.[46]

Auch wenn die Herennius-Rhetorik an dieser Stelle durch ihre Kürze reichlich Interpretationsspielraum lässt, sind zwei Punkte klar dargelegt. Zum einen geht es darum, dass *imitatio* keine Kopie darstellt, sondern darauf abzielt „similes" zu sein; zum anderen ist entscheidend, dass es sich bei *imitatio* um einen wohl überlegten und berechnenden Prozess handelt („cum diligenti ratione").

Neben der Herennius-Rhetorik ebenfalls wichtig für die Nachahmungslehre ist Ciceros *De Oratore*. Dort wird im zweiten Buch ausführlich dargelegt, wie eine gelungene *imitatio* auszusehen hat. Es wird dabei darauf hingewiesen, dass einerseits die

---

44 *Petr. Fam.*, Bd. 1, 39 [= I, 8, 2]. Beim Bienengleichnis handelt es sich um eine beliebte Veranschaulichung, die u. a. auch bei Macrobius vorkommt (vgl. *Macrob. Sat.*, 4; 6 [= I, Praefatio, 5–8]), worauf Petrarca im selben Brief aufmerksam macht (vgl. *Petr. Fam.*, Bd. 1, 39–40 [= I, 8, 3–4]). Auf das Bienengleichnis verweist Petrarca ebenso in der *Familiaris* XXIII, 19 an Boccaccio, wobei er dort auf Seneca und Horaz verweist (vgl. *Petr. Fam.*, Bd. 4, 206 [= XXIII, 19, 13–14] sowie vgl. *Hor. Carm.*, 113 [= IV, 2, 27–32] für die von Petrarca referenzierte Horaz-Stelle). In besagter *Familiaris* fordert Petrarca vom ‚Imitator' auch, Ähnlichkeit anzustreben, nicht jedoch Gleichheit (vgl. *Petr. Fam.*, Bd. 4, 206 [= XXIII, 19, 11]). Ausführlich zu Petrarca und der *imitatio* vgl. u. a. McLaughlin 1995, 22–48 sowie vgl. Robert 2011, 7–10. Letzterer legt den Schwerpunkt zwar auf die Ciceronianismus-Debatte, bietet aber dennoch einen guten Überblick zu Petrarca und der *imitatio*. Zur Geschichte des Bienengleichnisses als solches vgl. Stackelberg 1956 sowie rezenter vgl. De Rentiis 1998a.

45 Vgl. Winterbottom 1983, 98. Die anonyme Herennius-Rhetorik wird von Winterbottom im Kapitel zu Cicero verhandelt, da, wie er klarstellt, *Ad Herennium* im Mittelalter Cicero zugeschrieben wurde.

46 *Rhet. Her.*, 6; 8 [= I, II, 3].

Auswahl des Modells von großer Wichtigkeit sei. Andererseits gelte es, darauf zu achten, nur das wirklich Gute eines Modells nachzuahmen und etwaige Fehler nicht zu übernehmen. Diese Forderungen erinnern an das „cum diligenti ratione“ aus *Ad Herennium*[47] und auch bei der Art der Annäherung findet sich in *De Oratore* eine Formulierung, die der Herennius-Rhetorik nahekommt.[48] Das Ziel der *imitatio* ist für Cicero eine Ähnlichkeit, die durch gewissenhaftes Üben erreicht werden kann:

> Hanc igitur similitudinem qui imitatione adsequi volet, cum exercitationibus crebris atque magnis tum scribendo maxime persequatur.[49]

Für die weitere Entwicklung der *imitatio*-Debatte ist außerdem Quintilian von zentraler Bedeutung, der im zweiten Kapitel des zehnten Buches seiner *Institutio Oratoria* eine ausführliche Theorie der *imitatio* entwickelt. Diese kann hier nicht in ihrer ganzen Komplexität besprochen werden, doch sollen zumindest diejenigen Punkte angeschnitten werden, die bei Quintilian bemerkenswert sind und v. a. über das hinausgehen, was an den zitierten Stellen aus *Ad Herennium* bzw. Ciceros *De Oratore* Erwähnung findet. So wird gleich zu Beginn des *imitatio*-Kapitels bei Quintilian expliziert, dass *imitatio* nicht nur auf semantischer Ebene der *inventio* erfolge, sondern auch auf stilistischer Ebene der *elocutio*. Außerdem wird ausführlich dargelegt, dass *imitatio* allein nicht ausreichend sei, um zu Exzellenz zu gelangen:

> Ante omnia igitur imitatio per se ipsa non sufficit, vel quia pigri est ingenii contentum esse iis quae sint ab aliis inventa. Quid enim futurum erat temporibus illis quae sine exemplo fuerunt si homines nihil nisi quod iam cognovissent faciendum sibi aut cogitandum putassent? Nempe nihil fuisset inventum.[50]

Dies lässt sich zwar ähnlich interpretieren wie die geforderte Vermeidung, Fehler zu übernehmen, die schon bei Cicero anklingt und implizit auch in *Ad Herrenium* mitschwingt. Doch legt diese Position Quintilians geradewegs den Grundstein für das, was später zumeist unter den Begriffen der *aemulatio* bzw. *superatio* bekannt

47 Vgl. hierzu: „qui autem ita faciet ut oportet, primum vigílet necesse est in deligendo; deinde, quem probavit, in eo quae maxime excellent, ea diligentissime persequatur“ (*Cic. De or.*, 141 [= II, 22, 92]).
48 Um Missverständnissen vorzubeugen: Hiermit soll nicht ausgesagt sein, dass zwischen *Ad Herennium* und *De Oratore* eine wie auch immer geartete genetische Verbindung bestehen könnte. Vielmehr geht es darum, darauf hinzuweisen, dass für einen Rezipienten der antiken Rhetoriker in der Frühen Neuzeit Parallelen in deren Forderungen erkennbar gewesen sein dürften.
49 *Cic. De or.*, 143 [= II, 23, 96].
50 *Quint. Inst.*, Bd. 4, 322; 324 [= X, 2, 4].

sein wird,[51] also das Wetteifern mit den vorausgegangenen Modellen und deren Überbietung:[52]

> Qui vero etiam propria his bona adiecerit, ut suppleat quae deerant, circumcidat si quid redundabit, is erit quem quaerimus perfectus orator: quem nunc consummari potissimum oporteat, cum tanto plura exempla bene dicendi supersunt quam illis qui adhuc summi sunt contigerunt. Nam erit haec quoque laus eorum, ut priores superasse, posteros docuisse dicantur.[53]

Der an dieser Stelle entscheidende Aspekt ist v. a. derjenige des „propria his bona adiecerit", d. h., die Modelle werden verfeinert oder ‚verbessert', indem Eigenes bzw. eigene Qualitäten hinzugefügt werden. Das Ziel ist dabei, „ut priores superasse", die Modelle sollen am Ende übertroffen werden, zumindest, wenn man nach der „laus" strebt.

---

51 Mehltretter weist darauf hin, dass bei Quintilian der Begriff der *aemulatio* im Kontext einer (laut Mehltretter *translatio*-getriebenen) *conversio* verortet ist (vgl. Mehltretter 2009, 127–128 sowie vgl. *Quint. Inst.*, Bd. 4, 356; 358 [= X, 5, 2–5]; auf den Nexus aus *aemulatio* und *conversio* machte u. a. bereits Penzenstadler aufmerksam, vgl. Penzenstadler 1993, 91). Hieraus leitet Mehltretter ab, dass die *aemulatio* bei Quintilian einen dialogischen Charakter einnimmt, während die *imitatio* textproduktiv wirkt (vgl. Mehltretter 2009, 127–128). Teilweise kompatibel hierzu lässt sich die Auffassung Pigmans verstehen, der *aemulatio* im Gegensatz zur *imitatio* (die Pigman weiter in getreues *sequi* und transformierendes *imitari* unterteilt) beschreibt als „[...] the attempt to surpass the model, and this attempt generally has important consequences for a reader of imitative poetry because it conflicts with dissimulative advice. *Aemulatio* calls attention to itself and deliberately challenges comparison with its model. The relation between text and model becomes an important element in the text itself" (Pigman 1980, 26, Form. i. Orig.). Gleichwohl bleibt auch bei der eklektischen, sich übenden *imitatio*, die Quintilian vertritt, die Forderung nach einem Übertreffen explizit bestehen (vgl. Nachweis in Fn 53). Diese wird erst dann ontologisch problematisch, wenn ein einziger Autor als Modell dient, wie dies in der Ciceronianismus-Debatte der Fall war (hierzu Mehltretter: „[...] es [ist] nicht denkbar [...], sozusagen ciceronianischer zu sein als Cicero", Mehltretter 2009, 140). Dieses Problem lässt sich schließlich bei Bembo beheben, wenn „Cicero nur die letzte sichtbare Wegmarke auf einer Linie der Steigerung zum unsichtbaren Ideal ist" (Mehltretter 2009, 140). Auf diese Weise wird *aemulatio*/*superatio* auch bei der *imitatio* eines einzelnen Musterautors möglich gemacht.

52 Eine explizite Unterscheidung zwischen *aemulatio* (wörtlich: Wetteifern) und *superatio* (wörtlich: Überbietung) soll an dieser Stelle nicht erfolgen (für eine Unterscheidung vgl. mit Bezug auf Lorenzo Valla u. a. Toepfer 2011, 450–451). Immerhin würde eine dezidierte Einordnung als Überbietung eine Bewertung der frühneuzeitlichen Texte darstellen, die aus heutiger Sicht kaum zu leisten ist. Dies gilt auch dann, wenn man davon ausgeht, dass in der Frühen Neuzeit der Begriff der *superatio* als Beschreibungskategorie überwogen haben dürfte (vgl. Mehltretter 2009, 135, Fn 395). Stattdessen soll der in der heutigen Forschung zumeist anzutreffende Begriff *aemulatio* im Folgenden stets die denkbare Möglichkeit einer *superatio* beinhalten.

53 *Quint. Inst.*, Bd. 4, 334; 336 [= X, 2, 28].

Die Diskussionen rund um die *imitatio* entwickelten sich in der Nachfolge Petrarcas und unter Beeinflussung der antiken Rhetoriklehrbücher schließlich vorrangig entlang der Streitfragen, wie getreu die ‚Nachahmung' in der Praxis ausfallen solle und wie viele Modelle legitim seien. Diese Diskussionslinie lässt sich als Auseinandersetzung zwischen Ciceronianern und Anticiceronianern subsumieren, beide Strömungen plädierten jeweils für eine bestimmte Ausrichtung der *imitatio*. Während die Ciceronianer eine getreue und strenge ‚Nachahmung' eines einzigen Modells vertraten – im Lateinischen des Modells Ciceros –,[54] sahen sich die Gegner einer solchen Position eher einer eklektischen *imitatio* verpflichtet, die aus verschiedenen vorhandenen Quellen schöpft.[55] Stellvertretend für diese beide Positionen werden häufig Pietro Bembo auf der Seite eines strengen Ciceronianismus und Giovanni Francesco II Pico della Mirandola für einen eklektischen Standpunkt angeführt, wobei Pico generell die Notwendigkeit der *imitatio* infrage stellt. Die Brief-Diskussion zwischen beiden kann als „Höhe- und Wendepunkt der Debatten des Quattrocento" gesehen werden.[56] An dieser Stelle ist es nicht möglich, auf die zahlreichen Protagonisten der Ciceronianismus-Debatte im Einzelnen einzugehen.[57] Doch lässt sich festhalten, dass sich die Diskussionen rund um die *imitatio* in der Frühen Neuzeit in immer größere theoretische Höhen aufschwangen und mehr und mehr den Kontakt zur antiken Tradition der *imitatio* einbüßten.[58] Während in der römischen Antike durch die Einbettung in die Rhetorik und einen instrumentellen Charakter der *imitatio* im Dienste einer vervollkommnenden *exercitatio* eine Legitimation der ‚Nachahmung' gegeben war, wurde in der Frühen Neuzeit

54 Für das *volgare* versucht Bembo mit seinen *Prose*, Ähnliches zu erreichen. Dort werden bekanntermaßen Boccaccio für die Prosa und Petrarca für die Lyrik als Modell-Autoren kodifiziert.

55 Für einen kompakten historischen Abriss des Ciceronianismus und seiner Gegenpositionen vgl. Robert 2011.

56 Robert 2011, 17. Delikat ist an dieser Stelle, dass der Streit zwischen Bembo und Pico unentschieden enden muss: „Dafür ist es von besonderer Bedeutung, daß in diesem Streit keine Einigung möglich ist, denn beide Diskussionspartner ringen um ein Begründungskriterium [für die imitatio], das weder Pico della Mirandola noch Bembo zu Gebote steht" (Kablitz 1986, 20). Vgl. Kablitz 1986, 19–30 für eine konzise Zusammenfassung des Disputs zwischen Bembo und Pico. Ebenfalls zu den Positionen Picos und Bembos vgl. ausführlich Ulivi 1959, 26–61.

57 Beispielhaft wäre für die Ciceronianer Paolo Cortesi zu nennen, auf Seiten der Gegner Angelo Poliziano. Außerdem ist in diesem Zusammenhang Erasmus von Rotterdam mit seinem *Ciceronianus* aus dem Jahr 1528 zu erwähnen, der sich gegen einen überbordenden Ciceronianismus wendet.

58 Die rhetorischen Schriften der Lateiner waren zwar auch in der Zeit nach der Antike zentraler Bestandteil u. a. der *imitatio*-Diskussion, wurden aber entsprechend der eigenen Anschauungen ausgelegt. Somit wird klar, dass trotz gemeinsamer Referenzen (Herennius-Rhetorik, Cicero, in der Spätantike Quintilian) nicht von einer identischen *imitatio*-Praxis in Antike und Früher Neuzeit gesprochen werden kann.

die Bezugnahme auf das Modell oder die Modelle zunehmend zu einer konventionalisierten *conditio sine non qua* des literarischen Schaffens.[59] Kablitz bringt dies folgendermaßen auf den Punkt:

> Aus der Verankerung im System der Rhetorik gelöst, erhält die *imitatio* eine neue Funktion. Der Bezug zum – nur noch mit Konventionen zu legitimierenden – modellhaften Text verliert seinen instrumentalen Charakter, dienst längst nicht mehr der *exercitatio*, sondern wird selbst zu einer Begründungsinstanz[.][60]

4.2.2 Der *imitatio*-Begriff bei Machiavelli

Vor dem Hintergrund der eben konstatierten veränderten Auslegung des Prinzips der *imitatio* in der Frühen Neuzeit ist es mit Blick auf die zu analysierenden Texte geboten, auch einen Blick auf Machiavelli und seine Position hinsichtlich der *imitatio* zu werfen. Bemerkenswerterweise hat sich Machiavelli trotz seiner literarischen und intellektuellen Ambitionen nicht mit einer dezidierten Schrift in die Diskussionen um die *imitatio* eingeschaltet. Vielmehr finden sich an verschiedenen Stellen seines Œuvre kürzere Bemerkungen zur ‚Nachahmung' und zur Auseinandersetzung mit den ‚Alten'. Eine der wohl bekanntesten Stellen, an denen sich Machiavelli über die ‚Alten' äußert,[61] ist der vielzitierte Brief an Francesco Vettori vom 10. Dezember 1513. Dort beschreibt Machiavelli ausführlich, wie er sich abends in die Lektüre alter Texte vertieft:

> Venuta la sera, mi ritorno in casa, et entro nel mio scrittoio; et in su l'uscio mi spoglio quella veste cotidiana, piena di fango e di loto, e mi metto panni reali e curiali; e rivestito condecentemente entro nelle antique corti degli antiqui uomini, dove, da loro ricevuto amorevolmente,

59 Hiermit folgt die Arbeit der Position Mehltretters, der von einer schrittweisen Konventionalisierung der *imitatio* in der Frühen Neuzeit ausgeht, die schließlich bei Bembo einen ihrer Höhepunkte erreichte (vgl. hierzu Mehltretter 2009, 134, Fn 394).

60 Kablitz 1986, 30, Form. i. Orig. Kablitz versucht im Nachgang, dieser Konventionalisierung der *imitatio* eine konkrete Funktion zuzuweisen. Er geht davon aus, dass die Orientierung an einem Modell oder mehreren Modellen den Verlust spätmittelalterlicher Universalien zu kompensieren versucht (vgl. Kablitz 1986, 30–33). Dieser Aspekt, der letztlich eine Rückbindung an die Thesen Hans Blumenbergs darstellt, ist nicht unumstritten, vgl. hierzu u. a. De Rentiis 1996, 23.

61 Dass zu den ‚Alten' im Falle Machiavellis und allgemeiner im Falle der Zeit um 1500 auch Dante gehört, wird dadurch klar, dass auch in diesem Fall ein „cultural gap" vorliegt (Greene 1982, 37). Hierfür spricht, dass die Form der *terza rima* einen Rückgriff auf die ‚alten' Zeiten der Stadt Florenz darstellt, von der die Gegenwart um 1500 durch das laurenzianische Zeitalter getrennt war (vgl. Dionisotti 1980d, 251–252 sowie vgl. Kap. 7.1). Somit können die Überlegungen zur *imitatio*, die bei Machiavelli stets unter den Vorzeichen einer Annäherung an die ‚Alten' stehen, auch auf eine Annäherung an Dantes Texte übertragen werden.

> mi pasco di quel cibo, che solum è mio, e che io nacqui per lui; dove io non mi vergogno parlare con loro, e domandarli della ragione delle loro azioni; e quelli per loro umanità mi rispondono; e non sento per 4 ore di tempo alcuna noia, sdimentico ogni affanno, non temo la povertà, non mi sbigottisce la morte: tutto mi trasferisco in loro.[62]

Obwohl diese Textstelle auf den ersten Blick eine fast kindlich-naive Haltung gegenüber den ‚alten' Autoren vorstellt, wenn Machiavelli allabendlich gleichsam ins Gespräch mit ihnen kommt („parlare con loro"), zeigt sich im Detail dennoch eine große Reflektiertheit. Bezeichnenderweise benutzt Machiavelli ähnliche Metaphern, die sich schon bei Petrarca in einer sehr ähnlichen Darstellung der ‚Nachahmung' finden, nämlich die des „cibo" und die des Gebäudes, bei Machiavelli „nelle antique corti".[63] Dies könnte man dem Zufall zuschreiben, da es sich um naheliegende Metaphern handelt. Doch angesichts der großen Ähnlichkeit der Darstellung mit derjenigen Petrarcas in der vollen Breite der Ausführungen und mit Blick auf die Bedeutung der *imitatio*-Debatte um 1500 erscheint ein solcher Zufall als äußerst unwahrscheinlich, auch wenn im zitierten Textausschnitt die Wörter *imitatio* oder *imitazione* nicht explizit genannt werden und auf wörtlicher Ebene gar nicht vom Schreiben die Rede ist, sondern das Lesen im Vordergrund zu stehen scheint. Zu berücksichtigen sind zudem die Ambitionen Machiavellis im Bereich von Literatur und Bildung,[64] die für einen Kontakt zu Petrarca und mit ihm zur humanistischen Tradition sprechen. Ähnlich wie bei Petrarca zeigt sich eine große Intimität mit den Antiken. Doch Machiavelli geht an dieser Stelle einen Schritt weiter. Er bleibt nicht bei der Inkorporation, die Petrarca in der korrespondierenden *Familiaris* anführt, stehen („tutto mi trasferisco in loro"), sondern er positioniert sich selbst-

62 *Lett. 10.12.1513*, 295–296.

63 „Legi semel apud Ennium, apud Plautum, apud Felicem Capellam, apud Apuleium, et legi raptim, propere, nullam nisi ut alienis in finibus moram trahens. Sic pretereunti, multa contigit ut viderem, pauca decerperem, pauciora reponerem, eaque ut comunia in aperto et in ipso, ut ita dixerim, **memorie vestibulo**; ita ut quotiens vel audire illa vel proferre contigerit, non mea esse confestim sciam, nec me fallat cuius sint; que ab alio scilicet, et quod vere sunt, ut aliena possideo. Legi apud Virgilium apud Flaccum apud Severinum apud Tullium; nec semel legi sed milies, nec cucurri sed incubui, et totis ingenii nisibus immoratus sum; **mane comedi quod sero digererem**, **hausi puer quod senior ruminarem**. Hec se michi tam familiariter ingessere et non modo memorie sed medullis affixa sunt unumque cum ingenio facta sunt meo, ut etsi per omnem vitam amplius non legantur, ipsa quidem hereant, actis in intima animi parte radicibus, sed interdum obliviscar auctorem, quippe qui longo usu et possessione continua quasi illa prescripserim diuque pro meis habuerim, et turba talium obsessus, nec cuius sint certe nec aliena meminerim" (*Petr. Fam.*, Bd. 4, 105–106 [= XXII, 2, 11–13], Hervorh. SR). Es handelt sich um die *Familiaris* an Giovanni Boccaccio aus dem Jahre 1359. Auf diese Ähnlichkeit in der Konfiguration der bildlichen Ausdrucksweise bei Petrarca und Machiavelli weist auch Bonazzi im Artikel „imitazione" der *Enciclopedia machiavelliana* hin (vgl. Bonazzi 2014, 3).

64 Vgl. Kap. 2.2.

bewusst als ‚Gesprächspartner' der ‚Alten'.[65] Zwar zollt er diesen den gebührenden Respekt, wenn er als Fragesteller („domandarli") auftritt und die antiken Größen ihm „per loro umanità" antworten. Doch bleibt es bei der selbstsicheren Geste, sich als fragender – und somit aktiver, wohl auch schreibender – Part des Bezugs auf die Antiken zu verstehen. Diese Betonung des Aktiven hat noch weitere Konsequenzen, denn es unterstreicht, wie es Machiavelli weniger um eine hochgradig theoretisierte Reflexion der Bezugnahme auf die ‚Alten' geht. Vielmehr stellt Machiavelli den direkten, praktisch orientierten Kontakt zu diesen in den Mittelpunkt. Und auch auf Seiten der ‚Alten' richtet sich die Aufmerksamkeit auf deren aktives Handeln, auf deren „azioni", aus denen der Fragende am Ende des ‚Gesprächs' einen praktischen Mehrwert ziehen kann.

Nicht nur der Brief an Vettori, auch die *Dedica* des *Principe* bezieht sich auf die Antike und lässt sich mit der *imitatio* in Verbindung bringen. Zunächst erinnert der dortige Standpunkt an die eben besprochene Epistel-Stelle, denn Machiavelli spricht von „[...] una continua lezione delle antique, le quali avendo io con gran diligenzia lungamente escogitate e essaminate [...]",[66] welche den Ausführungen des *Principe* zugrunde liegen. Der Bezug zu den antiken Autoren ist auf der Inhaltsebene somit manifest. Wenig später geht Machiavelli schließlich auf die Sprache seines Traktates ein und stellt klar:

> La quale opera io non ho ornata né ripiena di clausule ample o di parole ampullose e magnifiche o di qualunque altro lenocinio o ornamento estrinseco, con li quali molti sogliono le loro cose descrivere e ornare, perché io ho voluto o che veruna cosa l'onori o che solamente la varietà della materia e la gravità del subietto la facci grata.[67]

Man könnte diese Absage an sprachliche Ausschmückung nun als eine Art Zurückweisung der *imitatio* oder eines generellen Interesses für stilistische Fragen verstehen.[68] Dies erweist sich jedoch als äußerst problematisch, denn zunächst ist an dieser Stelle nicht direkt von einem Bezug auf modellhafte Autoren die Rede. Vielmehr kann man die Äußerung als eine Form von Kritik an übermäßig stilisierter Sprache bei zeitgenössischen Autoren lesen („con e' quali molti sogliono [...]"). Die hier geforderte sprachliche Schlichtheit könnte folglich gerade nicht den Verzicht auf *imitatio* bedeuten, sondern sie ließe sich genauso als ‚nachahmende' Bezug-

65 Dass Petrarca insgesamt betrachtet eine ähnlich selbstbewusste Positionierung vornimmt, zeigt sich am 24. Buch der *Familiares* (vgl. *Petr. Fam.*, Bd. 4, 213–265 [= XXIV], vgl. außerdem Stierle 2003, 197–216). Dessen Briefe wenden sich direkt an die antiken Autoren, sodass auch bei Petrarca eine direktes ‚Gespräch' mit den ‚Alten' zustande kommt. Doch bringt er dies nicht in der eben zitierten Epistel zur Sprache, die der Darstellung Machiavellis im Brief an Francesco Vettori ähnelt (vgl. Fn 63).
66 *Principe*, 58 [= Dedica, 2].
67 *Principe*, 59–60 [= Dedica, 4].
68 So tut dies Bonazzi 2014, 3.

nahme auf Modell-Autoren eines geradlinigen Stils sehen.[69] Doch selbst wenn man diese Stelle der *Dedica* des *Principe* als Absage an eine ausgefeilte *imitatio* lesen möchte, so kann man dennoch von keiner Programmatik sprechen, die sich auf das Gesamtwerk Machiavellis ausweiten ließe. Beim *Principe* handelt es sich immerhin um eine dezidiert politisch-philosophische Schrift, sodass eine Übertragung der dortigen Forderungen auf andere (poetische) Textgattungen problematisch erscheint. Ebenso gilt es, zu berücksichtigen, dass der *Principe* eine Schrift darstellt, die Lorenzo di Piero de' Medici gewidmet ist und sich direkt an diesen wendet. Hierdurch wird eine externe Kommunikationssituation für den Traktat aufgebaut, welche die Wahl des Stils in diesem konkreten Fall bedingt und auch rechtfertigt. Dies bedeutet wiederum, dass einer pauschalen Übertragung der (vermeintlichen) Absage an eine *imitatio* auf andere Texte Machiavellis mit Skepsis zu begegnen ist. Als vermeintlich kann man die Absage v. a. auch auffassen, wenn man den dezidierten Hinweis auf die Schlichtheit des sprachlichen Ausdrucks des Traktats im Sinne einer Form von *excusatio propter infirmitatem* liest. In diesem Fall propagiert die Textstelle nur vordergründig einen ‚einfachen' Stil und läuft auf eine Zurschaustellung des Ausdrucksvermögens hinaus. Es spricht somit einiges gegen eine Zurückweisung der *imitatio* in der *Dedica* des *Principe*. Stattdessen stellt die zitierte Stelle ein ausgeprägtes Bewusstsein für sprachliche Feinheiten zur Schau. Dieses lässt wiederum darauf schließen, dass auch die damals vorherrschende *imitatio*-Debatte und deren Konsequenzen für den sprachlichen Ausdruck Einfluss auf das textuelle Schaffen Machiavellis gehabt haben dürften.

Dass die *imitatio*-Praxis für Machiavelli tatsächlich eine Rolle spielte, wird implizit an weiteren Stellen im Werk des *Segretario* sichtbar. Hierzu gilt es, die eingangs erwähnte Differenzierung der unterschiedlichen Typen von *imitatio* (*imitatio auctorum*, *imitatio morum*, *imitatio naturae*) in Erinnerung zu rufen. Wenn im *Principe* festgestellt wird, „[...] debbe uno omo prudente intrare sempre per le vie battute da òmini grandi e quelli che sono stati escellentissimi imitare [...]",[70] so wird aus dem Kontext klar, dass es hier nicht um die *imitatio auctorum* geht, sondern vielmehr um die *imitatio morum*. Als nachahmenswerte Beispiele werden schließlich Moses, Cirrus, Romulus und Theseus angeführt, allesamt keine Literaten (oder allgemein Künstler), sondern Persönlichkeiten, die in ihrer historischen

69 So stellte schon Petrarca dem Stil seiner Zeitgenossen seinen eigenen Stil gegenüber, der „ingenuo loquendi more" eines Cicero oder Plinius des Älteren geprägt war („Magnum amicum cultuque precipuo colendum Babilone habeo; utor enim prisco et ingenuo loquendi more quo Cicero Magnum Pompeium familiarem suum vocat et Plinius Secundus Vespasiano suo salutem dicit; nam si moderno servili atque adulatorio sermonis genere utendum est, habeo singularem verendumque dominum", *Petr. Fam.*, Bd. 3, 77–78 [= XIII, 6, 30]).

70 *Principe*, 112 [= VI, 2]. Vgl. hierzu auch Bonazzi 2014, 4–5.

Rolle als „principi“ gesehen werden.[71] Ähnlich verhält es sich mit dem Proömium des zweiten Buchs der *Discorsi*,[72] in dem darüber nachgedacht wird, dass viele die alten Zeiten hoch loben, die Gegenwart aber kritisieren: „Laudano sempre gli uomini, ma non sempre ragionevolmente, gli antichi tempi, e gli presenti accusano“.[73] Auch hier geht es nicht um eine *imitatio auctorum*, was wenig später klargestellt wird:

> [...] ragionando non delle cose pertinenti alle arti, le quali hanno tanta chiarezza in sé, che i tempi possono tôrre o dare loro poco piú gloria che per loro medesime si meritino, ma parlando di quelle pertinenti alla vita e costumi degli uomini, delle quali non se ne veggono sí chiari testimonii.[74]

Während die Stellungnahme hier ebenfalls klar in den Bereich der *imitatio morum* fällt, zeigt sich gleichwohl ein wichtiger Aspekt hinsichtlich der *imitatio auctorum*, den es zu präzisieren gilt. Machiavelli führt an dieser Stelle immerhin exemplarisch vor, dass er den Unterschied zwischen *imitatio auctorum* und *imitatio morum* kennt, indem er explizit darauf hinweist, dass es in den Ausführungen zum fehlgeleiteten Urteil über das Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart nicht um die „cose pertinenti alle arti“ geht, sondern um „vita e costumi degli uomini“.[75] Dieses Gespür für den Unterschied zwischen den beiden ‚Spielarten‘ der *imitatio* bringt Machiavelli im Proömium des ersten Buches der *Discorsi* auf den Punkt.[76] In ironischer Manier wird dort gefragt, wie es sein könne, dass die antike Kunst so hochgeschätzt und nachgeahmt werde, gleichzeitig aber die Gesellschaft und die Politik nichts von den ‚Alten‘ lernen wollten:

> Considerando adunque quanto onore si attribuisca all’antiquità, e come molte volte – lasciando andare infiniti altri esempli – un frammento di una antiqua statua sia suto comperato gran prezzo, per averlo appresso di sé, onorarne la sua casa e poterlo fare imitare a coloro che di quella arte si dilettono, e quegli dipoi con ogni industria si sforzono in tutte le loro

71 Vgl. *Principe*, 113 [= VI, 7].

72 Zu den *Discorsi* und der *imitatio* vgl. McLaughlin 1995, 278, der dabei recht pauschal von einer „[c]onfidence in the present and a critical approach to antiquity“ (McLaughlin 1995, 278) ausgeht.

73 *Discorsi*, 295 [= II, Proemio, 1].

74 *Discorsi*, 296 [= II, Proemio, 6].

75 Man könnte sogar noch einen Schritt weitergehen: Wenn den Künsten „tanta chiarezza“ und „gloria“ zugeschrieben werden, welche unabhängig von der Zeit existieren können, dann stehen die Künste einer direkten und kaum fehleranfälligen *imitatio* zur Verfügung. Entsprechend wäre bei diesen eine Leitung durch theoretische Überlegungen nicht zwingend notwendig, der direkte praktische Kontakt zu den Modellen wäre ausreichend, um Herausragendes zu produzieren.

76 Diese Stelle interpretiert auch Russo (vgl. Russo 1950, 127–128). Dieser konzentriert sich jedoch auf die umfassende Natur der ‚Nachahmung‘ und geht nicht genauer auf die Unterscheidung zwischen *imitatio auctorum* und *imitatio morum* ein: „per Machiavelli la rinascita è imitazione dell’antico, ma in tutti i campi, non soltanto in quello delle arti figurative“ (Russo 1950, 127).

> opere rappresentarlo; e veggendo dall'altro canto le virtuosissime operazioni che le storie ci mostrono [...] essere piú tosto ammirate che imitate (anzi, in tanto da ciascuno in ogni minima cosa fuggite, che di quella antiqua virtú non ci è rimasto alcuno segno), non posso fare che insieme non me ne maravigli e dolga.[77]

Wichtig ist, dass die *imitatio auctorum* im künstlerischen Bereich nicht abgelehnt wird. Im Gegenteil wird sie als Muster für die *imitatio morum* verwendet: So wie die Künstler, die ‚Alten' überall ‚nachahmen' wollen („quegli dipoi con ogni industria si sforzono in tutte le loro opere rappresentarlo"), so müssten auch Gesellschaft und Politik verstärkt auf die „storie" achten.[78]

Ein deutlich pointierterer Ausdruck dieser Position findet sich in *Dell'arte della guerra*. Auch dort wird eine Unterscheidung zwischen *imitatio auctorum* und *imitatio morum* vorgenommen, wobei erneut kritisiert wird, dass eine *imitatio* aktuell nur im künstlerischen und philosophischen Bereich erfolge, nicht jedoch in der Kriegskunst. Dabei geht die Dialogfigur Fabrizios zu Beginn des ersten Buches noch weiter und stellt der ‚Nachahmung' im Militärischen in überspitzer Form eine vordergründig nutzlose *imitatio* im Bereich des Geistigen gegenüber:

> Quanto meglio arebbono fatto quegli (sia detto con pace di tutti) a cercare di somigliare gli antichi nelle cose forti e aspre, non nelle delicate e molli, e in quelle che facevano sotto il sole, non sotto l'ombra, e pigliare i modi della antichità vera e perfetta, non quegli della falsa e corrotta [...][79]

Nun könnte man meinen, dass dies eine klare Absage an die *imitatio auctorum* darstellt, da sie mit der „antichità [...] falsa e corrotta" in Verbindung gebracht wird. Doch lohnt es sich, in den Blick zu nehmen, dass die Abwertung der künstlerischen *imitatio* hier rhetorisiert eingebracht wird, um die mangelnde *imitatio* im Militärischen herauszustreichen. Dass diese pointierte Darstellung nötig ist, um von der Notwendigkeit militärischer Rückbesinnung auf das antike Rom zu überzeugen, macht auch die Veröffentlichung des Textes deutlich. *Dell'arte della guerra* ist ein spätes Werk Machiavellis und geht auf das Jahr 1521 zurück. Offensichtlich hatte sich seit der Abfassung der *Discorsi* wenig an den politisch-militärischen Verhältnissen geändert, sodass eine Zuspitzung der Position nötig gewesen zu sein scheint. Hierzu passt überdies, dass es sich bei *Dell'arte della guerra* um das einzige theoretische Werk Machiavellis handelt, das bereits zu seinen Lebzeiten in den Druck

77 *Discorsi*, 4–5 [= I, Proemio, 3].

78 Hierdurch wird die vorige Deutung der *Dedica* des *Principe* bestätigt, in dem Sinne, dass sie keine Ablehnung der *imitatio auctorum* darstellt.

79 *Arte della guerra*, 35–36 [= I, 17].

ging.[80] Der Text wandte sich direkt an ein breites Publikum, eine möglichst hohe rhetorische Schlagkraft ist folglich konsequent und eine zugespitzte Darstellung der Konfrontation von *imitatio auctorum* und *imitatio morum* wird plausibel. Dass es sich bei der provokanten Gegenüberstellung der beiden ‚Spielarten' der *imitatio* in der Tat hauptsächlich um rhetorisches Raffinement handelt, wird am Ende des sechsten Buches ersichtlich, als Fabrizio klarstellt:

> Io vi dico di nuovo che gli antichi facevano ogni cosa meglio e con maggior prudenza di noi; e se nelle altre cose si fa qualche errore, nelle cose della guerra si fanno tutti.[81]

Hier wird deutlich, dass „gli antichi" in jeder Hinsicht den Gegenwärtigen überlegen sind („ogni cosa"), dass alles, was die ‚Alten' getan und produziert haben, nachahmenswert ist, somit auch im Bereich der Kunst und der Literatur. Während aber bei der ‚Nachahmung' der anderen Dinge, z. B. beim Künstlerischen, nur „qualche errore" begangen wird, finden sich im Krieg alle nur denkbaren Fehler („si fanno tutti"), da sich die Gegenwärtigen überhaupt nicht an der Kriegskunst der ‚Alten' orientieren. Dies bedeutet, dass die *imitatio auctorum* zumindest teilweise glücken kann und dies oftmals sogar tut, die *imitatio morum* im Militärischen aber geradewegs ein Desaster darstellt. Nicht die *imitatio auctorum* per se ist ein Problem oder gar abzulehnen. Sie ist nur dann kritisch zu betrachten, wenn nicht eine ebenso intensive und getreue ‚Nachahmung' im Militärischen hinzutritt. In diesem Sinne kann die künstlerische *imitatio* als ein Muster für das Militärische betrachtet werden, ähnlich wie es im Proömium des ersten Buches der *Discorsi* gefordert wurde, wenngleich in *Dell'arte della guerra* in zugespitzter und rhetorisierter Form. Noch deutlicher wird dies am Ende des siebten und letzten Buches von *Dell'arte della guerra*. Dort konstatiert Fabrizio in einem der letzten Sätze, dass „[…] questa provincia [cioè l'Italia] pare nata per risuscitare le cose morte, come si è visto della poesia, della pittura e della scultura".[82] Hier, am Ende des Dialogtraktats

80 Im Bereich der poetischen Produktion ist der *Decennale Primo* zu nennen, der 1506 gedruckt veröffentlicht wurde. Vgl. zum Jahr des Druckes Fachard 2001, 3. Zum Umstand, dass *Dell'arte della guerra* neben dem *Decennale Primo* das einzige zu dessen Lebzeiten gedruckte Werk Machiavellis darstellt, vgl. Masi 2014, 108.

81 *Arte della guerra*, 250 [= VI, 237].

82 *Arte della guerra*, 289 [= VII, 247]. Eine auf den ersten Blick denkbare ironisch kritisierende Färbung der Textstelle scheint wenig wahrscheinlich. Immerhin verbindet die Figur Fabrizios am Ende von *Dell'arte della guerra* die eben zitierte Feststellung, Italien „pare nata per risuscitare le cose morte", mit der Hoffnung, dass seine jungen Gesprächspartner dafür sorgen mögen, dass seine Ansichten zur Wiederbelebung antiker Kriegskunst in die Tat umgesetzt werden (vgl. *Arte della guerra*, 289 [= VII, 245–249]). Dies legt nahe, dass die Äußerungen Fabrizios insgesamt eher als ernsthaft einzustufen sind.

expliziert Fabrizio seine Hoffnung, dass das, was im Bereich des Künstlerischen bereits größtenteils geglückt ist und glückt, auch im Militärischen gelingen möge.

Dezidiert die *imitatio auctorum* nehmen schließlich die *Istorie fiorentine*, bekanntermaßen ein Spätwerk Machiavellis, in den Blick.[83] Der Text positioniert sich direkt zu Beginn des *Proemio* hinter den Historikern Leonardo Bruni und Poggio Bracciolini und stellt deren ‚Nachahmung' in Aussicht:

> Ma avendo io di poi diligentemente letto gli scritti loro, per vedere con quali ordini e modi nello scrivere procedevano (acciò che, imitando quegli, la istoria nostra fusse meglio dai leggenti approvata), ho trovato come nella descrizione delle guerre fatte da e Fiorentini con i principi e popoli forestieri sono stati diligentissimi, ma delle civili discordie e delle intrinseche nimicizie, e degli effetti che da quelle sono nati, averne una parte al tutto taciuta e quell'altra in modo brevemente descritta, che ai leggenti non puote arrecare utile o piacere alcuno.[84]

Hierbei werden mehrere Aspekte ersichtlich. Neben dem grundsätzlichen Programm der ‚Nachahmung' („imitando") ist eine dezidierte Einreihung in die antike rhetorisch-poetische Tradition gegeben, wenn von „utile o piacere" die Rede ist.[85] Dabei scheint jedoch der rhetorische Anteil besonders stark ausgeprägt zu sein, da explizit auf den Rezipienten und die ‚wirkungsvolle' Aufnahme der Ausführungen abgezielt wird („meglio dai leggenti approvata" sowie „ai leggenti non puote arrecare utile o piacere alcuno"). Gleichzeitig ist ein aemulativer Duktus nicht von der Hand zu weisen, da die Darstellungen der beiden Vorgänger kritisiert werden und gegen Ende des *Proemio* sogar eine ‚Verbesserung' durch die folgenden Bücher in Aussicht gestellt wird.[86] Somit findet sich im einleitenden Abschnitt der *Istorie fiorentine* die wohl dezidierteste Bezugnahme auf das Prinzip der *imitatio auctorum*.

Doch auch in den früheren Schriften des *Segretario* wird, wie in diesem Abschnitt gezeigt, die Wichtigkeit des *imitatio*-Prinzips für die textuelle Produktion Machiavellis ersichtlich. Auch wenn an den eben besprochenen Stellen mit Ausnahme des *Proemio* der *Istorie fiorentine* keine expliziten und ausführlichen Aussagen zur *imitatio auctorum* getroffen werden, wird gleichwohl deutlich, dass man in Machiavelli einen reflektierten Rezipienten vorangegangener Autoren findet, der

---

83 Vgl. hierzu u. a. Ridolfi, der festhält: „[...] i sette anni dell'ultimo ottavo [della sua vita] furono da lui [Machiavelli] consumati quasi interamente nelle *Istorie*" (Ridolfi 2014, 337, Form. i. Orig.).

84 *Istorie fior.*, 89–90 [= Proemio, 2].

85 Prominent ist die horazische Maßregel des „Aut prodesse volunt aut delectare poetae / aut simul et iucunda et idonea dicere vitae" (*Hor. Ars P.*, 323 [= 333–334]). Doch auch in rhetorischen Schriften ist dieses Prinzip angelegt, beispielsweise in Ciceros *Orator*: „Erit igitur eloquens – hunc enim auctore Antonio quaerimus – is qui in foro causisque civilibus ita dicet, ut probet, ut delectet, ut flectat" (*Cic. Orat.*, 21 [= 21, 69]).

86 Vgl. *Istorie fior.*, 93 [= Proemio, 13–15].

sich zudem der Problematik der *imitatio*-Debatte bewusst war. Er unterscheidet erkennbar zwischen *imitatio auctorum* und *imitatio morum*, wobei es scheint, dass trotz rhetorischer Spitzen in *Dell'arte della guerra* die *imitatio auctorum* als Vorbild für eine tiefgreifende Rückbesinnung auf die ‚Alten' und eine ‚Nachahmung' dieser auch im Gesellschaftlichen, Politischen sowie Militärischen dienen kann und soll. Darüber hinaus gilt es, zu berücksichtigen, dass Machiavellis Position gerade nicht rigoros den theoretischen Doktrinen folgt, sondern sich seine Eigenständigkeit und seine ‚Privatheit' bei der Rezeption der *auctoritates* bewahrt. Diese ‚Privatheit' äußert sich in einer Intimität, die an Petrarca erinnert und ebenso von Selbstbewusstsein zeugt, wenn sich Machiavelli im Brief an Francesco Vettori vom 10. Dezember 1513 als patenter ‚Gesprächspartner' der ‚Alten' in Szene setzt. Diese Erkenntnisse und diejenigen des vorigen Kapitels zur *imitatio* der Frühen Neuzeit im Allgemeinen gilt es nun, im folgenden Abschnitt mit rezenten Tendenzen der *imitatio*-Forschung in Verbindung zu setzen. Dabei wird es v. a. darum gehen, zu erörtern, inwiefern sich die bestehenden Forschungslinien für die vorliegende Arbeit nutzbar machen lassen, dergestalt dass sich die zu entwickelnde Methodik auch auf andere Autoren neben Machiavelli anwenden lässt.

4.3 Rezente Forschungsansätze zur Beschreibung ‚nachahmenden' Schreibens in der Frühen Neuzeit und ihre Eignung für die Dante-‚Nachahmung'

Nachdem im vorigen Kapitel die zentralen Tendenzen der *imitatio* in der Frühen Neuzeit nachgezeichnet wurden, werden an dieser Stelle rezente literaturwissenschaftliche Ansätze zur Beschreibung ‚nachahmender' textueller Verfahren in der italienischsprachigen Literatur um 1500 diskutiert. Wie bereits in den beiden vorigen Abschnitten ist es aufgrund der vielzähligen und teilweise widersprüchlichen Beiträge weder möglich noch das Ziel, einen umfassenden Forschungsbericht zu erstellen.[87] Stattdessen wird auf die wichtigsten und für diese Studie relevanten Positionen eingegangen, die z. T. schon in den vorigen Abschnitten eine erste Erwähnung fanden. Dabei wird v. a. eruiert, inwiefern die jeweiligen Ansätze als Leitlinie der folgenden Analyse des konkreten Falls der Dante-‚Nachahmung' bzw. der textuellen Annäherung an die *Commedia* in den Terzarima-Texten Machiavellis taugen. Im Hinterkopf zu behalten ist in diesem Zusammenhang außerdem die Ausrichtung der Arbeit als ‚Pilotstudie', weshalb ein Analyseverfahren benötigt

87 Für einen solchen sei v. a. auf die Ausführungen von De Rentiis verweisen, welche die zentralen Positionen bis zum Beginn der 1990er Jahre behandelt (vgl. De Rentiis 1996, 3–24).

wird, das sich unter Berücksichtigung des historischen Kontextes auch auf andere Dante-‚Imitatoren' der Zeit um 1500 und deren textuelle Annäherungen an den Einzeltext *Commedia* anwenden lässt. Folglich gehört eine möglichst klare und textuell basierte Operationalisierung, welche das komplexe Feld ‚nachahmenden' Schreibens mit Blick auf den konkreten Prätext der *Commedia* fassbar macht, zu den zentralen Anforderungen.

Ansätze, die auf die Spezifika eines einzelnen Autors eingehen und dessen konkrete ‚nachahmende' Tendenzen beschreiben, zeichnen sich zwar durch eine hohe Präzision aus und können die Spezifika der zu untersuchenden Texte zielgenau abbilden.[88] Doch fehlt ihnen eine einheitliche Operationalisierung, mit der weitere Autoren vergleichbar beurteilt werden könnten.[89] Würde der Fokus der Arbeit ausschließlich auf Machiavelli liegen, wäre ein derartiges Vorgehen vielversprechend. Da sich die vorliegende Studie aber vorgenommen hat, auch auf andere Autoren übertragbar zu sein, scheidet ein solches Vorgehen aus. Gefragt ist somit eine etwas höhere Abstraktion in der Betrachtung ‚nachahmender' Textverfahren.

Ein möglicher Ansatz hierzu geht von der historisch spezifischen Situation der Zeit um 1500 aus,[90] in der man sich mit einem steten Verhandeln zwischen regelgeleiteter *imitatio*-Konzeption und dialogischen Praktiken konfrontiert sieht.[91] Wenn man diesen historischen Umstand methodisch abstrahiert, so lässt sich einerseits die humanistische *imitatio* als Form einer *langue*-Aktualisierung, sprich einer Systemaktualisierung im Unterschied zu einer reinen Erwähnung, begreifen.[92] Daneben steht das Dialogische,[93] das sich zunächst im Sinne einer „kommunikationsrelevanten Bezugnahme auf einen anderen Text" fassbar machen lässt.[94] Dabei

88 Vgl. die ‚Pionier'-Arbeit auf dem Gebiet der *imitatio*-Forschung, Gmelin 1932, für ein solches Vorgehen.

89 So zeigt sich zwar bei der in Fn 88 angeführten Arbeit Gmelins eine deutlich erkennbare Strukturierung und es werden jeweils ähnliche Themen für die Autoren Dante, Petrarca, Bembo, Erasmus von Rotterdam, Jean Lemaire de Belges und Clément Marot angeführt. Doch handelt es sich nicht um textuelle Operationalisierungen, sondern um thematische Schwerpunkte der Betrachtung.

90 Diese ist im Gegensatz u. a. zur antiken *imitatio*-Praxis zu sehen, die im Einzugsbereich der *exercitatio* lag (vgl. Kablitz 1986, 30 sowie vgl. Fn 60).

91 Vgl. Mehltretter 2009, 135–138.

92 Vgl. Penzenstadler 1993, 81–82 sowie vgl. Penzenstadler 1993, 84.

93 Der möglicherweise naheliegende Terminus *Dialogizität* wird an dieser Stelle bewusst vermieden, da mit ihm eine starke Verbindung zu Bachtin aufgebaut wird, die wiederum in einer relativistischen Perspektivierung von textuellen Relationen im Gefolge Kristevas münden kann (vgl. zu beiden Kap. 4.1). Weiterhin ist problematisch, dass Bachtin in seinen Ausführungen zuvörderst auf Romanprosa abzielt. Entsprechend kann eine Verwendung der mit Bachtin assoziierten Begrifflichkeit im Umfeld versgebundener literarischer Sprache kritisch gesehen werden (vgl. u. a. Bachtin 1979, 176–177).

94 Mehltretter 2009, 127–128.

rückt beim Dialogischen die Relation zwischen den Texten in den Vordergrund, aus der selbst heraus Bedeutung entspringt, wobei diese grundsätzlich sowohl bestätigend wie auch distanzierend ausfallen kann,[95] auch wenn diejenigen Fälle, in denen eine teilweise Distanznahme erfolgt, die interessantesten sein dürften.[96] In dieses Spektrum der Bedeutung, die aus der Relation an sich entsteht, fallen auch aemulative Tendenzen.[97]

Um weiter zu differenzieren und v. a. der historischen Realität der Texte noch besser gerecht zu werden, bietet es sich weiterhin an, einer vergleichsweise rezenten Forschungsrichtung zu folgen, die ‚nachahmende' Verfahren im Spannungsfeld von Pluralisierung und Autorität sieht.[98] Grundlegend hierfür sind u. a. die Ausführungen Hempfers. In einem ersten Schritt führt er die Wiederentdeckung der Schriften antiker Autoren und die damit einhergehende Vermehrung des verfügbaren Wissens mit einer Relativierung von Wahrheit eng.[99] Die Reaktionen auf diese Entwicklung konnten unterschiedlich ausfallen, so wurde beispielsweise versucht,

> widersprüchliche bzw. in irgendeiner Weise differente Autoritäten und Traditionen zu versöhnen oder aber ganz explizit eine Autorität/einen Traditionsstrang gegen die/den anderen auszuspielen[.][100]

95 Vgl. Kablitz 1992, 406, Note 10.

96 Auch Pfister geht auf das Dialogische als Aspekt der Intertextualität allgemein unter dem Begriff der *Dialogizität* ein. Dabei postuliert er eine Rangfolge, nach der Affirmierendes weniger dialogisch ausfällt als Distanznehmendes, welches wiederum weniger dialogisch ist als ein ‚Verhandeln', das sich aus affirmierenden und Distanz nehmenden Tendenzen zusammensetzt (vgl. Pfister 1985a, 29).

97 Vgl. Mehltretter 2009, 127 sowie die Ausführungen in Fn 51 zur *aemulatio*.

98 An dieser Stelle kann aufgrund der äußerst umfangreichen Literatur zu den Themenbereichen der Pluralisierung und Autorität kein umfassender Forschungsbericht vorgelegt werden. Es sei jedoch erwähnt, dass das Thema auch außerhalb der deutschsprachigen Italianistik intensiv behandelt wurde. Beispielhaft hierfür steht u. a. die italienische Forschung zum Petrarkismus des Cinquecento, in der das Thema der Pluralität ebenfalls einen wichtigen Stellenwert einnimmt (vgl. hierzu u. a. den Forschungsbericht von Calitti u. a. 2016, 14–20, wobei der angeführte Abschnitt von Calitti verfasst wurde). Gleichwohl ergibt sich gerade mit Blick auf die beiden ‚Traditionen' der deutschsprachigen und italienischen Petrarkismusforschung, dass erstere von letzterer „si contraddistingue per una notevole componente di riflessione teorica [...]" (Favaro/Huss 2018, VI). Einen allgemeinen Forschungsbericht zur (internationalen) Petrarkismusforschung liefern u. a. Motta/Vagni 2017.

99 Vgl. Hempfer 1987a, 99–101.

100 Hempfer 1987a, 101. Als prominenter Gegenpol zur Pluralisierung kann Bembos Intervention zur Etablierung der Autoritäten Boccaccio und v. a. Petrarca gesehen werden (vgl. Regn 2004, 8–13).

Daneben findet sich

> die Aufhebung eines verbindlichen Wahrheitsanspruchs [...] Dies kann implizit dadurch geschehen, daß in ein und demselben Text gänzlich unvereinbare Positionen nebeneinander gestellt und als mögliche Alternativen durchgespielt werden, oder explizit dadurch, daß die Relativität von Wahrheit direkt thematisch wird.[101]

Während diese Denkanstöße in Richtung Pluralisierung und Autorität noch auf der Metaebene der Epistemologie zu verorten sind, zeigt ebenfalls Hempfer, dass diese Pluralisierung von Autoritäten und deren Verhandlung auch in Form eines Wandels lyrischer Diskursstrukturen greifbar wird. Dieser kann „als spezieller Fall einer generellen Pluralisierungstendenz der Diskurse in der Renaissance-Literatur (im weiteren Sinne)“ verstanden werden.[102] Weniger auf (erotische) Diskurse fokussiert, sondern mit Blick auf konkrete poetische Verfahren konstatiert Regn z. B. eine „Poetik der Heterogenität“ bzw. eine „Poetik der Heterogenität und Pluralisierung“,[103] die sich auf die Ritterepik in der ersten Hälfte des italienischen Cinquecento bezieht. Mit Blick auf den *romanzo cavalleresco* sowie genauer den *Orlando furioso* identifiziert Regn nebst anderem die – teilweise ironisierende – Verschränkung gegenläufiger Heldenkonzeptionen als Phänomen der Pluralisierung bzw. Heterogenität, wobei es sich im konkreten Fall seiner Analyse um Konzepte aus den Traditionen des *chanson de geste* und des *roman courtois* handelt. Darüber hinaus lassen sich gegensätzliche Stillagen und das „labyrinthische Handlungsgeflecht“ ausmachen,[104] die eine solche Poetik charakterisieren.

Symptomatisch für das Phänomen der Pluralisierung und der Reaktionen darauf ist im Italien des frühen Cinquecento außerdem die *Questione della lingua*. Für diese sind, wie hinlänglich bekannt, die *Prose* Bembos von zentraler Bedeutung,[105] in denen Petrarca als oberste Autorität vernakulärer Dichtung installiert wird. Gleichzeitig reduziert Bembo die Gruppe der italienischsprachigen Modell-Autoren von drei auf zwei, indem er Dante aus der Riege der *tre corone* ausschließt und lediglich Petrarca im Bereich der Lyrik und Boccaccio im Bereich der Prosa den Rang von *auctoritates* zuspricht.[106] Dies kann als Gegenbewegung zu einer Tendenz der Pluralisierung verstanden werden, denn die „Autorisierung Petrarcas [...] bewegt sich konzeptuell auf der großen Traditionslinie des Ciceroni-

101 Hempfer 1987a, 101.

102 Hempfer 1991, 39. Hempfer bringt dies auf die griffige Formel: „*epistemologischer Wandel bedingt (in der Regel) Diskurswandel*“ (Hempfer 1991, 39, Form. i. Orig.). Vgl. zur Pluralisierung im Bereich des Poetischen weiterhin den detailreichen, diachronen Überblick von Müller/Robert 2007.

103 Regn 1991, 46 bzw. 47.

104 Regn 1991, 48.

105 Vgl. Kap. 2.1 sowie später auch die einzelnen einleitenden Abschnitte in Kap. 9.

106 Vgl. Regn 2004, 8–13.

anismus. Sie ist eine solche der Form und dient der Implementierung eines humanistisch basierten Klassizismus".[107] Diese Einhegung der Heterogenität unter einer Autorität ist dabei mitnichten als alternativlos zu betrachten. Ein Beispiel hierfür ist Teofilo Folengo, dessen multilinguale Dichtung sich wiederum als Gegenbewegung zu eingrenzenden Autoritätssetzungen lesen lässt.[108] Dabei sind jedoch Autorität und Pluralisierung in keinem zwingenden Kausalverhältnis zu sehen, in dem Sinne als Autoritätssetzungen stets durch Pluralisierung bedingt sein müssten, um diese einzugrenzen und zu kontrollieren. Aber auch der gegenteilige Fall der Pluralisierung als Reaktion auf eine einhegende Autorität ist nicht als absolut zu betrachten. Vielmehr bietet es sich an, Pluralisierung und Autorität in einem wechselseitigen Verhältnis zu sehen, dessen Ablauf stets in einem konkreten, synchronen historischen Moment zu beobachten und zu beschreiben ist.[109]

Neben diese multidimensionale Ausprägung von Pluralisierungsprozessen und Autoritätssetzungen in der Zeit um 1500 tritt zudem das Phänomen der *Selbstautorisierung*. Zwar ist Selbstautorisierung von mehreren Faktoren abhängig, doch interessiert im Zusammenhang dieser Studie v. a. derjenige des Umgangs mit anderen textuellen Autoritäten.[110] Dabei kann mit Rückgriff auf vorläufige Texte gemeinhin zweierlei erreicht werden. Zum einen kann eine epigonal anmutende Selbstautorisierung erfolgen, in dem Sinne als sich ein Text in eine bestehende Textfiliation bzw. -tradition einreiht. Zum anderen ist auch ein agonales Verhältnis möglich, bei dem das Modell eingeholt und letztlich auch überholt werden soll. Letzteres führt wiederum zum Gedanken der *aemulatio*.[111] Beide Möglichkeiten der Selbstautorisierung, die epigonal anmutende wie die agonale, schließen sich gegenseitig nicht aus, wie z. B. Mehltretter anhand der enzyklopädischen Dichtung im Gefolge Dantes erläutert.[112] Hinzu kommt das Phänomen der *Selbstinszenierung*,[113] wobei sich Selbstinszenierung und Selbstautorisierung überschneiden können, aber nicht müssen.

107 Regn 2004, 11.

108 Vgl. Mehltretter 2010, 44–47.

109 Vgl. Mehltretter 2010, 49. Mehltretter arbeitet dies an den Beispielen Bembos und Folengos heraus.

110 Vgl. Mehltretter 2020a, 122 zu verschiedenen Möglichkeiten der Selbstautorisierung.

111 Dass nicht nur die *aemulatio*, sondern generell die *imitatio* der Frühen Neuzeit bzw. die zeitgenössischen Diskussionen um dieselbe direkt mit Fragen zur Autorität verbunden waren, bestätigt u. a. Robert: „Insgesamt [...] geht es an vielen Stellen der imitatio-Diskussion letztlich um ein diskursives Anliegen, das in doppelter Weise die Frage nach einem ‚Grund' von Autorität umkreist, indem hier einerseits das ‚Warum' bzw. ‚Woher' von Autorität, andererseits ihr unhintergehbar-normativer Anhalt zur Diskussion steht" (Robert 2001, 602).

112 Vgl. Mehltretter 2020a allgemein.

113 Der hier gebrauchte Begriff der *Selbstinszenierung* nähert sich dem Konzept des *self-fashioning* an, das prominent von Greenblatt vorgeschlagen wurde (vgl. Greenblatt 2005). Dafür, dass *imitatio*

Die bis hierhin skizzierten Ansätze zur Beschreibung ‚nachahmenden' Schreibens in der Frühen Neuzeit erscheinen in ihrer Kombination methodisch vielversprechend. Durch die Unterscheidung zwischen aktualisierender *imitatio* und dialogischen Verfahren ist eine sinnvolle Strukturierung vorgegeben, die durch den Aspekt der Pluralisierung und Autorität erweitert und zusätzlich historisiert werden kann, wobei Selbstautorisierung, Selbstinszenierung sowie epigonale und agonale Tendenzen zusätzliche Beschreibungskategorien beisteuern können. Mit Blick auf Machiavelli und den Erkenntnissen zu seiner Auffassung von ‚Nachahmung' könnte man davon ausgehen, dass insbesondere das Dialogische eine adäquate Beschreibungskategorie liefert.[114] Doch einerseits liegen auch bei Machiavelli die Dinge nicht so einfach, wie im Laufe der Untersuchung ersichtlich wird. Andererseits verlangt die Ausrichtung der vorliegenden Arbeit als ‚Pilotstudie' nach einem Ansatz, der möglichst breit aufgestellt ist und verschiedene Nuancen ‚nachahmenden' Schreibens berücksichtigt und operationalisiert.

Hierbei ergeben sich Herausforderungen, denen zu begegnen ist. Eine Schwierigkeit betrifft den Umstand, dass sich die allermeisten Beiträge der eben skizzierten Forschungslinien auf den Petrarkismus beziehen. Dies ist z. B. der Fall bei der Betrachtung der *imitatio* als *langue*-Aktualisierung. Zwar expliziert Penzenstadler dies nicht, doch wählt er so gut wie ausschließlich Beispiele des Petrarkismus und auch der von ihm analysierte Autor, Luigi Alamanni, wird von ihm hauptsächlich im Lichte des Petrarkismus bzw. hinsichtlich der Bezüge zu diesem beleuchtet.[115] Inwiefern eine direkte Übertragung auf die ‚Nachahmung' Dantes bzw. einer textuellen Annäherung an die *Commedia* gelingen kann, ist vor diesem Hintergrund offen. So handelt es sich beim *poema sacro* um einen Einzeltext, sodass das Prinzip der *langue*- bzw. Systemaktualisierung nicht ohne Weiteres für diesen übernommen werden kann. Und auch in anderer Richtung ist eine Applikation nicht unproblematisch, denn es ist unklar, ob man die *Commedia* Dantes in der Zeit um 1500 als systemkonstituierend ansetzen kann oder nicht. Auf dem Gebiet der Pluralisierung und Autorität ergeben sich ähnliche Herausforderungen, denn auch hier kreist die bisherige italianistische Forschung größtenteils um Petrarca und dessen Rezeption bzw. die Autorisierung Petrarcas durch Bembo in den *Prose*. Daneben tritt im

---

und *aemulatio*, sprich ‚nachahmendes' Schreiben im Allgemeinen, in der Frühen Neuzeit mit Tendenzen zur Selbstinszenierung verbunden waren, vgl. u. a. Robert 2011, 23.

114 Hierzu sei an die Ausführungen in Kap. 4.2, v. a. Kap. 4.2.2 erinnert. Insbesondere der Brief Machiavellis an Francesco Vettori vom 10.12.1513 („Venuta la sera [...]", *Lett. 10.12.1513*, 295–296) deutet in diese Richtung. Gleichwohl zeigen die Ausführungen in Kap. 4.2.2 ebenfalls, dass sich Machiavelli der *imitatio*-Diskussion und ihrer ‚Spielarten' bewusst gewesen sein dürfte, sodass eine rein textproduktive *imitatio* zumindest partiell auch im konkreten Falle Machiavellis zu beachten ist.

115 Vgl. Penzenstadler 1993.

Bereich des Lateinischen die Debatte um den Ciceronianismus. Entsprechend ist auch hier eine vorbehaltslose Übernahme der Diskussionen und Erkenntnisse aus dem Bereich des Petrarkismus (oder Ciceronianismus) problematisch. Dante stellt einen historischen ‚Spezialfall' dar und, selbst wenn man ihn als Autorität setzen mag, ergibt sich daraus nicht die potentiell einebnende Gegenbewegung zum Pluralen, die mit der Autorisierung Petrarcas durch Bembo verbunden ist:

> Denn einer der beiden Gründe, warum er [Dante] gegen Petrarca [in den Prose Bembos] unterliegt, ist ja der Mangel an Homogenität in seiner Dichtung. Seine Texte sind in sich bereits exemplarisch für so etwas wie Pluralität, er verstößt gegen Bembos Auffassung des Autors: ‚ein Autor, ein Stil'. Mit Dante wird das Plurale, das Gemischte, das Chaotische gebannt.[116]

Die Konsequenzen, die sich aus einer Autorisierung Dantes ergeben, sind somit nicht direkt mit denjenigen im Zusammenhang mit dem Petrarkismus vergleichbar.

Nun wäre es denkbar, die eben skizzierten Probleme zu beheben, um die von der bisherigen Forschung entwickelten Kategorien zur Operationalisierung der textuellen Annäherung an die *Commedia* nutzbar zu machen. Doch selbst wenn es gelänge, diese grundsätzlichen Fragen zu klären, ohne dabei die vorhandenen Konzepte zu überdehnen, bleibt eine weitere Schwierigkeit bestehen. Würde man ausgehend von den zuvor beschriebenen Aspekten – nach Kategorien wie *imitatio*/Dialogisches oder entlang der Selbstautorisierung in ihren verschiedenen Nuancen – operationalisieren, entspräche dies bildlich gesprochen dem zweiten Schritt vor dem ersten. Man ginge nicht von konkreten Strukturphänomenen aus, sondern würde von der Funktionsseite kommend strukturieren.[117] Was zunächst wie eine arbiträre Entscheidung anmutet, hat für die geforderte Übertragbarkeit des Forschungssettings beträchtliche Konsequenzen. Wenn man beispielsweise bei einem Autor A zunächst alle Aspekte betrachtet, die einer regelgeleiteten *imitatio* entsprechen, und in einem weiteren Schritt diejenigen, die dialogisch vorgehen,[118] so stehen am Ende zwei Gruppen von Strukturphänomenen, die den beiden Prinzipien entsprechen. Überträgt man die Untersuchung nun auf einen anderen Autor B, erhält man zwar ebenfalls zwei Gruppen von Strukturphänomen – erneut solche, die regelgeleitete *imitatio* indizieren, und solche, die mit Dialogischem in Verbindung stehen. Doch inwieweit die identifizierten Strukturphänomene bei Autor A und Autor B vergleichbar sind, bleibt offen, denn es macht einen beträchtlichen

116 Mehltretter 2010, 43.

117 Zur genauen Begründung, warum in der vorliegenden Arbeit im Ausgangspunkt die Strukturphänomene im Vordergrund stehen, vgl. Kap. 5.2.2.

118 Der Einfachheit halber sind in dieser Veranschaulichung nur zwei Kategorien angeführt. Die Argumentation gilt analog, wenn man weitere Aspekte wie Pluralisierung von Autorität oder Selbstinszenierung hinzunimmt.

Unterschied, ob ‚nachahmendes' Schreiben z. B. mithilfe der Übernahme textueller Versatzstücke operiert, stilistisch zum Prätext Kontakt aufbaut oder andere Verfahren nutzt.[119]

Anstatt die bisherigen Forschungsansätze ‚aufzubohren' und ihnen eine Kategorisierung entlang von Strukturphänomenen einzuziehen, die spezifisch auf den Fall der Dante-‚Nachahmung' bzw. der textuellen Annäherung an die *Commedia* ausgerichtet sind, wird hier der entgegengesetzte Weg eingeschlagen. Dieser besteht darin, ausgehend von den Überlegungen zur Intertextualität in Kap. 4.1 die textuelle Ebene der Strukturphänomene als Ausgangspunkt heranzuziehen. Auf diese Weise soll sichergestellt werden, dass sich potentiell Texte unterschiedlicher Autoren untersuchen lassen, gleichzeitig aber die Spezifika des konkreten Falls der textuellen Annäherung an die *Commedia* berücksichtigt werden können. Dies bedeutet jedoch nicht, dass die bisherigen Forschungsergebnisse obsolet würden. Im Gegenteil soll die Operationalisierung offen gegenüber weiteren Beschreibungsmöglichkeiten sein, sodass es möglich ist, die eben beschriebenen Kategorien – aber auch andere passende[120] – in einem zweiten Schritt zur präzisen Beschreibung und Interpretation der Strukturphänomene heranzuziehen. Wie dieses Vorhaben gelingen und im konkreten Fall Machiavellis umgesetzt werden kann, ist Thema des folgenden Kap. 5. Dort werden die anzuwendende Methodik zur Analyse der textuellen Annäherung an die *Commedia* und der damit verbundene, hier angesetzte Begriff der *Dantizität* vorgestellt.

119 Dies ist auch ein Problem der ‚Systematik' Greenes. Dessen vierstufiges Modell – bestehend aus sakramentaler, eklektischer, heuristischer und dialektischer Form der *imitatio* – bietet zwar eine klare Kategorisierung (vgl. Greene 1982, 38–45). Doch bleibt das Problem der Vergleichbarkeit hinsichtlich der diesen Kategorien zugrundeliegenden Strukturphänomene (die bei Greene nicht weiter spezifiziert sind). Zudem ist der Ansatz nur auf den ersten Blick direkt auf die textuelle Annäherung an die *Commedia* übertragbar. Zwar ist Greenes Kategorisierung nicht direkt vom Petrarkismus abhängig. Doch ist die Einteilung stark auf die ‚Nachahmung' der antiken Autoren fokussiert, im Besonderen auf diejenige, die Petrarca selbst praktiziert. Entsprechend fraglich ist, inwiefern sich das Modell ohne Weiteres auf die textuelle Annäherung an die *Commedia* übertragen lässt. Hinzu kommt, dass das Modell Greenes auf die Alterität zwischen Text und Prätext bzw. der Verhandlung dieser Alterität ausgerichtet ist, sodass eine weitere einschränkende Vorannahme hinzukommt.

120 So wäre es denkbar, bei entsprechendem Kontext eine „ornamentale Art der Imitatio" hinzuzuziehen, wie dies Gmelin im Falle Dantes getan hat (Gmelin 1932, 92). In Kap. 5.2.2 wird dagegen gezeigt, wie sich die Theorie der Kommunikationsrelevanz in die Untersuchung der in Kap. 5.1 definierten *Dantizität* integrieren lässt.

5 Methodische Aspekte

5.1 *Dantismo*, *Dantismus*, *Dantizität* – Begriffliche Überlegungen

Vor dem Hintergrund der Einsicht des vorigen Kapitels, dass bisherige Forschungsansätze zur *imitatio* für die Untersuchung der ‚Nachahmung' Dantes bzw. der textuellen Annäherung an die *Commedia* nur bedingt geeignet sind, wird an dieser Stelle eine alternative Herangehensweise vorgeschlagen. Diese hat zum Ziel, den textuellen Kontakt zum *poema sacro* möglichst ganzheitlich zu erfassen. Dabei sind so wenig theoretische Vorannahmen als noch akzeptabel zu stellen, um so viele ‚Spielarten' von Intertextualität wie nur machbar beschreiben zu können. Dies ist gerade mit Blick auf eine mögliche Anwendung auch auf Texte anderer italienischsprachiger Autoren um 1500 von Bedeutung. Mit anderen Worten ausgedrückt: Es soll ein Kompromiss zwischen begrifflich-theoretischer Konkretheit und praktischer Anwendbarkeit gefunden werden.[1]

Hierzu soll der Begriff des *Dantismo* als Ausgangspunkt dienen. Dieser wird beispielsweise im *GDLI*, einem der umfangreichsten Wörterbücher der italienischen Sprache, folgendermaßen definiert:

> **Dantişmo**, sm. Imitazione e studio di Dante. **2.** Elemento lessicale coniato o introdotto da Dante.[2]

Auf den ersten Blick mag diese Definition einleuchtend und selbstverständlich wirken. Doch auf den zweiten Blick ist frappierend, dass der Begriff *Dantismo* drei distinkte Phänomene bezeichnet. Zum lexikalischen *Dantismo* gesellt sich ein *Dantismo*, der die reflektierende Beschäftigung mit dem Werk Dantes, in den meisten Fällen der *Commedia*, bezeichnet („studio di Dante"). Hierunter fallen Traktate und Kommentare, aber auch ganz generell die Positionierung und Stellungnahme gegenüber Dante und seinem Werk. Zuletzt wird auch die ‚Nachahmung' Dantes als *Dantismo* deklariert

1 Eine Analogie aus dem technischen Bereich kann dies illustrieren: Im Bereich des maschinellen Lernens kann es beim Training eines Modells zum sogenannten *Overfitting* kommen – d. h. das Modell kann zwar die Trainingsdaten sehr gut verarbeiten, kann jedoch nicht gut mit neuen Daten umgehen. Ähnlich problematisch ist *Underfitting*, das dann entsteht, wenn die Hypothese, die dem KI-Modell zugrunde liegt, nicht hinreichend komplex ist. Ähnlich wie also beim maschinellen Lernen ein Optimum zwischen *Overfitting* (also zu hoher Komplexität mit Blick auf die Trainings-/Beispieldaten) und *Underfitting* (also zu geringer Komplexität) gefunden werden muss, wird auch bei der Untersuchung der *Dantizität* ein solches Optimum angestrebt. Zu *Overfitting* und *Underfitting* vgl. genauer Kap. 5.3.1, Fn 107.

2 *GDLI*, Eintrag „Dantismo", Bd. IV, 16, Form. i. Orig. Ähnliche Definitionen finden sich in so gut wie allen italienischsprachigen Wörterbüchern.

Open Access. © 2025 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111396989-005

(„Imitazione“), wobei erneut in den allermeisten Fällen „Dante“ metonymisch für die *Commedia* stehen dürfte. Auch wenn der *GDLI* und andere gängige Wörterbücher den Gebrauch von Wörtern v. a. im Sinne der Allgemeinsprache und nicht primär den akademischen Fachsprachgebrauch beschreiben, ist auch in vielen Studien ein undifferenzierter und selbstverständlicher Gebrauch der Vokabel *Dantismo* nicht von der Hand zu weisen.[3] Dies wiederum hat ein erhöhtes Risiko für Missverständnisse zur Folge.

Eine naheliegende Lösung besteht darin, die drei Bedeutungsebenen aufzulösen und voneinander zu trennen, sodass jeder Bedeutung ein eigener Begriff entspricht. Gleichzeitig soll eine gewisse ‚Abwärtskompatibilität‘ ermöglicht werden, d. h., es werden nach Möglichkeit keine völlig neuen Termini kreiert. Stattdessen wird auf Bekanntes rekurriert oder auf Begriffe, die sich aus bekannten Bausteinen zusammensetzen.

Vorgeschlagen wird deshalb, zunächst den bestehenden Begriff *Dantismo* einzuengen und auf den Aspekt des „studio di Dante“ zu begrenzen. Damit ist – wie bereits zuvor erläutert – nicht nur die dezidierte Abfassung von Traktaten und Kommentaren zu den Werken Dantes gemeint. Vielmehr sollen prinzipiell sowohl explizite als auch implizite Stellungnahmen zu Dante[4] und dessen Texten unter dem Etikett des *Dantismo* verhandelt werden, da auch diese mit einem mehr oder weniger intensiven „studio di Dante“ einhergehen dürften. Die Stellungnahmen können dabei bekräftigender Natur sein, sich aber auch gegen Dante und sein Werk wenden. Von diesem Begriffsnukleus abgetrennt, wird ein „Elemento lessicale coniato o introdotto da Dante“ als (lexikalischer) *Dantismus* bezeichnet, wobei das Adjektiv *lexikalisch* nicht zwingend erforderlich ist und nur zur verdeutlichten Abgrenzung gegenüber dem *Dantismo* gesetzt werden kann.[5] Hier soll anstelle

3 So wurde in Kap. 3.2 im Fall des Themas *Machiavelli und Dante* deutlich, dass der Begriff (*Anti-*) *Dantismo* z. T. nicht klar definiert wird und keine begriffliche Unterscheidung der Bewertung Dantes bzw. dessen Werks durch Machiavelli und der textuellen ‚Nachahmung‘ der *Commedia* möglich ist (vgl. u.a Sasso 1997c und vgl. Marietti 2011). Für den Gebrauch von *Dantismo* in einem Bereich, der überwiegend der Lexik zuzuordnen ist, sei stellvertretend auf Trovatos Studie zu den ‚Dantismen‘ bei Petrarca hingewiesen (vgl. Trovato 1979).

4 Hiermit ist explizit nicht die Figur Dantes in der *Commedia*, Dante-*personaggio*, gemeint. Diese ist zwar potentiell durch den *Dantismo*-Begriff abgedeckt, jedoch subsumiert unter der Beschäftigung mit dem Text der *Commedia* sowie Stellungnahmen und Kommentaren zu dieser.

5 Um einem Missverständnis bereits im Voraus zu begegnen: *Dantismus* bezieht sich rein auf lexikalische Phänomene. Stilistische Phänomene werden nicht unter dem Begriff *Dantismus* verhandelt, sondern sind im Bereich der *Dantizität* zu verorten, genauso wie der lexikalische *Dantismus* als eine von vielen Möglichkeiten zu sehen ist, *Dantizität* in einem Text zu ermöglichen. Es handelt sich also um die Präsenz eines Elements, das eine Annäherung an die *Commedia* auf textueller Ebene eröffnet, wobei die Intensität selbstredend vom jeweils konkreten Fall und dessen Kontext abhängt.

des italienischen Wortes das lateinisch gefärbte mit der Endung *-mus* Verwendung finden, so wie es in deutschsprachiger Literatur ähnlich bei Begriffen wie *Anglizismus* oder *Latinismus* der Fall ist.

Es bleibt noch das Phänomen der Dante-‚Nachahmung' („Imitazione"), welches mit einem Begriff zu belegen ist. Hierfür wird in der vorliegenden Arbeit das Wort *Dantizität* vorgeschlagen –[6] die genaue Bedeutung dieses neuen Terminus ist umgehend zu präzisieren.[7] Unter *Dantizität* soll nicht pauschal eine spezifisch ausgeprägte Form der *imitatio*-Praxis verstanden werden – die Problematik, einen einheitlichen *imitatio*-Begriff allein nur für die Zeit um 1500 in Italien auszumachen, wurde bereits diskutiert, ebenso wie die Schwierigkeiten bei der analytischen Interpretation derselben. Stattdessen wird das Verständnis von *Dantizität* möglichst weit gefasst. Sie bezeichnet jegliche Präsenz textueller Elemente, die eine wie auch immer geartete Verbindung und somit eine mehr oder weniger stark ausgeprägte Nähe zur *Commedia* Dantes aufbauen.[8] Es soll dabei in erster Linie kein begriffliches Analyseinstrumentarium um diesen Terminus angelagert werden, welches zwingend und im Voraus herangetragen während der Untersuchung Anwendung finden müsste. Dies schließt eine qualitative Beurteilung der *Dantizität* von Textstellen und eines Textes als Ganzes nicht aus, soll aber vermeiden, dass die textuelle Interpretation durch vorgefertigte theoretische Kategorien, die über das in Kap. 4 Beschriebene hinausgehen, in zuvor festgelegte Bahnen gelenkt wird. Ebenso lässt sich so umgehen, dass der Grundbegriff der *Dantizität* bei der Analyse weiterer Autoren immer neue Umformungen erleiden muss, um eine Beurteilung eines konkreten Textes überhaupt zu ermöglichen. Vielmehr soll der Begriff *Dan-*

6 Es sei daran erinnert, dass der Begriff *Dantizität* ein seltener, jedoch kein völlig neuartiger Terminus ist. Karl Vossler benutzt ihn in einer Rezension zu *Dante e la Francia* Arturo Farinellis („[...] Untersuchung [durch Farinelli] dieses [des französischen] Geistes auf seine jeweilige Dantelosigkeit oder Dantizität [...]", Vossler 1909, 679). Eine Recherche anhand der Bibliographie der Schriften Vosslers von Ostermann (vgl. Ostermann 1951) lässt bis auf Weiteres auf keine weitere (öffentliche) schriftliche Verwendung des Terminus *Dantizität* durch Vossler schließen. Auch wenn der Begriff bereits bei Vossler auftaucht, soll der hier angesetzte Begriff der *Dantizität* keine Verbindung zu Vossler und dessen Theorien (oder zu anderen etwaigen, dem Verfasser der vorliegenden Arbeit unbekannten Verwendern des Begriffs) aufbauen.

7 Die bis hier vorgestellten Begriffe können theoretisch auch auf andere Sprachen übertragen werden. So wäre im Englischen die Unterscheidung zwischen *dantismo*, *dantism* und *danticity* denkbar. Im Französischen wäre wiederum das Begriffs-Trio *dantismo*, *dantisme*, *danticité* vorstellbar. Im Italienischen könnte dagegen der lexikalische *Dantismus* fixiert als *dantismo lessicale* umschrieben werden, sodass eine Begriffsreihe *dantismo*, *dantismo lessicale*, *danticità* praktikabel erschiene.

8 Diese Definition kann man als von der *Transtextualität* Genettes ‚inspiriert' sehen (vgl. Genette 1982, 7). Anders als diese bedingt die *Dantizität* jedoch keine weiteren Subtermini, wie im Fließtext expliziert wird.

tizität in den Grenzen seiner Definition flexibel sein,[9] um möglichst viele Texte besprechen zu können. Dabei bleibt die Untersuchung der *Dantizität* gegenüber Theorien und Modellen offen, die im Zuge der Besprechung textueller Phänomene hinzugezogen werden können und sollen. Es ist in diesem Sinne nicht ausgeschlossen, dass am Ende der Untersuchung die Erkenntnis reift, dass ein bestimmtes, bereits bestehendes Modell von *imitatio*, z. B. dasjenige der Antike, die jeweilige textuelle Situation treffend beschreiben kann. Dies ist aber als Option zu sehen und nicht als Obligat – sollte sich ein Text jeglicher bestehender Konzeption entziehen, bleibt weiterhin eine Beschreibung der textuellen Annäherung an die *Commedia* im Sinne der *Dantizität* möglich.

Aus den bisherigen Ausführungen zur *Dantizität* ergibt sich ein weiterer, wesentlicher Punkt dieses Begriffs: Er konzentriert sich auf textuelle Relationen. Das bedeutet, dass zwischen der Autorenebene (*Dantismo*) und der Textebene (*Dantizität*) unterschieden wird. Der *Dantismo* eines Autors – also Äußerungen zu Dante und dessen Werk – wird in diesem Zusammenhang nicht obsolet. Doch wird er in den Bereich eines interpretatorischen Kontextes verschoben, der nützliche Informationen für die genauere qualitative Beurteilung der *Dantizität* liefern kann,[10] diese aber nicht unmittelbar beeinflusst oder gar zum alleinigen Orientierungspunkt für diese wird. Dieses Prinzip lässt sich anhand eines Gedankenspiels veranschaulichen. Die *Dantizität* eines Textes baut eine mehr oder weniger intensive Relation zur *Commedia* auf. Mit welchem ‚Vorzeichen' diese Annäherung ‚gepolt' wird – positiv, negativ oder sogar explizit keinem – spielt für die Beziehung als solche eine nachgeordnete Rolle, die erst in einem zweiten Schritt bedeutsam wird. Bei diesem zweiten Schritt kann schließlich der autorenzentrierte *Dantismo* Informationen beisteuern, die eine genauere Qualifikation des ‚Vorzeichens' ermöglicht. Somit erfolgt im Bereich der Analyse eine Unterscheidung zwischen dem Bereich der reinen ‚Daten' und demjenigen der Interpretation bzw. der qualitativen Beurteilung, wobei der erste der reinen Textebene zuzuordnen ist und der interpretierende Bereich auch auf Informationen der Autorenebene – oder des (historischen) Kontexts – zurückgreifen kann.[11]

---

9 Die oben gegebene Minimaldefinition muss dabei zwingend gültig bleiben, da sonst nicht mehr klar wäre, was den Untersuchungsgegenstand darstellt.

10 Dies ist wichtig, da die hier angestrebte Analyse der *Dantizität* insgesamt als eine indiziengetriebene angelegt ist. D. h., es wird versucht, mithilfe verschiedenster textueller und kontextueller Hinweise eine möglichst plausible qualitative Deutung der Texte und einzelner Textstellen bzw. ihres Effekts zu erarbeiten.

11 Man könnte einwenden, dass sich die Autorenebene auch überwiegend textuell manifestiert, da über die Position des Autors im Falle der Zeit um 1500 so gut wie ausschließlich textuelle Zeugnisse vorliegen (von etwaigen Materialzeugnissen im Sinne der *Material Studies* der Einfachheit halber abgesehen). Der Unterschied besteht jedoch darin, dass im Fall der reinen Textebene, der (impli-

Dieses Vorgehen mag auf den ersten Blick umständlich und vielleicht sogar überflüssig erscheinen. Es stellt sich die Frage, warum man etwas voneinander trennen sollte, um es im Anschluss wieder zusammenzuführen. Doch genau hierin liegt – auch mit Blick auf Machiavelli – das Kalkül. Etwaige Äußerungen zu Dante oder der *Commedia*, im Falle Machiavellis die zum Gemeinplatz gewordene Bewunderung für die *Commedia*,[12] sollen den Blick auf den Text als solchen nicht verstellen und sind operational zunächst von diesem zu trennen. Die Integration im Zuge der Interpretation sorgt hingegen dafür, dass die relevanten und wichtigen Informationen des *Dantismo* und weiterer Kontextebenen nicht vernachlässigt werden, damit am Ende ein möglichst ganzheitliches Bild entstehen kann. Wie die bisherigen, noch reichlich abstrakten Ausführungen in ein möglichst breit angelegtes ‚Analyseprotokoll' zur Untersuchung der *Dantizität* münden können, wird im nächsten Abschnitt mit Blick auf die Terzarima-Texte Machiavellis vorgestellt.

5.2 Methodische Überlegungen zur Untersuchung der *Dantizität* der Terzarima Machiavellis

5.2.1 Auswahl des zu untersuchenden Textmaterials

An dieser Stelle wird das bisher allgemein entwickelte Konzept der analytischen Separierung der *Dantizität* und des kontextuellen *Dantismo* auf die konkrete Untersuchung der Terzarima Machiavellis angewandt. Ziel ist es, die praktischen Implikationen dieses methodischen Ansatzes zu verdeutlichen und einen klaren Rahmen für die folgende Analyse vorzulegen, wobei in einem ersten Schritt zu klären ist, welches Textmaterial für welche Analyseschritte heranzuziehen ist.

In einem ersten Schritt wird es darum gehen, herauszuarbeiten, inwiefern man von einem *Dantismo* Machiavellis sprechen kann und wie sich dieser beschreiben lässt. Hierzu werden Urteile bzw. Positionierungen gegenüber Dante in den Texten Machiavellis betrachtet, wobei sowohl positive wie auch negative bzw. kritische Stellungnahmen von Interesse sein werden. Dabei wird der Name *Dante*, wie zuvor

zite) Autor beider Texte – also auch Dante als Autor der *Commedia* – für die Beurteilung zunächst nicht weiter relevant ist, für die Autorenebene jedoch sehr wohl. Mit anderen Worten ausgedrückt: Die Textebene der *Dantizität* bezieht sich ausschließlich auf zwei Texte, von denen einer die *Commedia* ist. Die Autorenebene bezieht sich auf den Autor der zu analysierenden Texte, hier Machiavelli und Dante als reale Personen bzw. als (implizite) Autoren, wobei die Informationen hierzu durch textuelle Zeugnisse zur Verfügung stehen. Mehr zum impliziten Autor folgt in Kap. 6.1.

12 Auch das Gegenteil, die Insistenz auf eine Ablehnung Dantes bzw. der Positionen Dantes wie bei Sasso 1997c (vgl. hierzu genauer Kap. 3.2) soll so vermieden werden.

erläutert, in seinen beiden Bedeutungsebenen berücksichtigt. D. h., es werden einerseits Urteile zur Person Dante in den Blick genommen, aber auch Urteile zur *Divina Commedia*, für die der Name Dantes metonymisch steht bzw. stehen kann.[13] Aussagen zu anderen Texten Dantes, wie z. B. der *Vita Nuova*, werden hier dagegen nicht berücksichtigt. Zum einen ist es gerade die *Commedia*, die im Falle Machiavellis eine besondere Rolle spielt.[14] Zum anderen erscheint es auch unabhängig vom untersuchten Autor zielführend, entsprechend dem übergeordneten Fokus auf der Untersuchung der *Dantizität*, sprich der textuellen Annäherung an die *Commedia*, Urteile zu eben diesem Text Dantes zu betrachten.[15] Konkret heißt dies, dass das Gesamtwerk Machiavellis heranzuziehen ist, da die Urteile zu Dante nicht in einem oder mehreren Texten gebündelt zu finden sind, sondern sich über weite Teile des Œuvres Machiavellis verteilen. Dabei sind die zu berücksichtigenden Stellen zwar im Gesamtwerk breit gestreut, bleiben in ihrer Zahl aber überschaubar. Als Urteil bzw. Positionierung zu Dante und der *Commedia* wird in diesem Zusammenhang jede Stelle gewertet, an welcher der Name *Dante* explizit vorkommt. Außerdem werden *Commedia*-Verse,[16] die als solche erkennbar markiert sind,[17] dahingehend betrachtet, welche Positionierung gegenüber Dante und der *Commedia* abzulesen ist. Ein Text spielt im Zuge dieses Untersuchungsschrittes eine besondere Rolle und wird deshalb separat besprochen: der vieldiskutierte *Discorso o Dialogo intorno alla nostra lingua*, dessen kontrovers beurteilte Autorschaft mit digitalen Methoden erneut perspektiviert werden soll, um weitere Indizien für eine Einordnung des *Dantismo* Machiavellis zu sammeln. Mithilfe der Ergebnisse der digitalen Analyse wird es möglich sein, die Urteile über Dante innerhalb des *Dialogo* genauer in den Blick zu nehmen. Es soll gerade nicht darum gehen, eine Subsumierung kritischer Aussagen unter einem grundlegend positiven *Dantismo* oder *vice versa* vorzunehmen, da so gegensätzliche Tendenzen ungerechtfertigterweise nivelliert würden.

13 Eine dritte Bedeutungsebene des Namens *Dante*, nämlich die des Dante-*personaggio* innerhalb der *Commedia* wird hier nicht separat betrachtet, da sie im Falle Machiavellis so gut wie keine Rolle spielt. Wäre sie bei einem anderen Autor relevant, würde sie, wie in Kap. 5.1 vermerkt, unter die Stellungnahmen zur *Commedia* subsumiert (vgl. Fn 4).

14 Vgl. hierzu Kap. 2.2.

15 Relevant könnten Urteile zu anderen Texten Dantes dann werden, wenn sie Rückschlüsse auf Dante selbst oder auf die *Commedia* zulassen.

16 Neben den Versen der *Commedia* wird auch ein Passus aus dem *Convivio* zu betrachten sein, der fälschlicherweise von Machiavelli der *Monarchia* zugeschrieben wurde. Vgl. hierzu Kap. 6.1.2.

17 Die Markierung muss nicht *explicite* auf die *Commedia* hinweisen. Vielmehr muss aus dem Kontext heraus klar ersichtlich sein, dass ein Vers oder mehrere Verse aus der *Commedia* direkt angeführt werden, dass es sich also nicht um eine textuelle Parallele handelt. Zu textuellen Parallelen vgl. Kap. 8 und dort die einleitenden Überlegungen in Kap. 8.1 für weitere Erläuterungen, auch zum Zitat-Begriff.

Vielmehr ist es das Ziel, konträre Bewegungen nebeneinander darzustellen und mögliche Kontaktpunkte zu eruieren. Wichtig ist, erneut darauf hinzuweisen, dass es sich bei dieser Ebene um eine kontextuelle handelt, die zur weiteren Interpretation der rein textuellen Bereiche der *Dantizität* beitragen soll.

Die Analyse der *Dantizität* stellt indes das primäre Forschungsinteresse der vorliegenden Studie dar und wird entsprechend den meisten Raum einnehmen, um alle Terzarima-Texte Machiavellis gleichberechtigt betrachten zu können. Die Auswahl der Terzarima-Dichtung als Untersuchungsschwerpunkt hat zwei Gründe. Zum einen wurden genau diese Texte in der bisherigen Forschung häufig mit Blick auf Annäherungen an die *Commedia* besprochen.[18] Zum anderen legt bereits die Form der *terza rima* einen zumindest teilweisen Kontakt zur *Divina Commedia* nahe.[19] Konkret werden folgende Texte Machiavellis im Mittelpunkt stehen:[20]

- *Decennale Primo*
- *Decennale Secondo*
- *Capitolo di Fortuna*
- *Capitolo dell'Ingratitudine*
- *Capitolo dell'Ambizione*
- *Capitolo dell'Occasione*
- *Capitolo Pastorale*
- *Asino d'oro*

Es geht also nicht nur um die ‚großen' Terzarima-Texte des *Segretario*, sondern auch um das *Capitolo dell'Occasione* und das *Capitolo Pastorale*, welche bisher weniger Beachtung fanden. Zwar wurden beide Texte zurecht in der vorangegangenen Forschung als Spezialfälle der Terzarima-Dichtung Machiavellis deklariert.[21] Dennoch

18 Vgl. Kap. 3.2.

19 Genaueres hierzu folgt in Kap. 7.

20 Es werden hier und im Folgenden die geläufigen italienischen Titel der Werke verwendet. Die gewählte Reihenfolge sagt dabei nichts über die exakte Datierung der Texte aus – diese bleibt in einigen Fällen ohnehin strittig, vgl. hierzu Kap. 2.2. Die Texte sind hier vielmehr in der Reihenfolge gelistet, in der sie während der einzelnen Analyseabschnitte behandelt werden. Hierbei orientiert sich die Arbeit an der *EN* aus dem Jahr 2012 (vgl. Corsaro (Hg.) 2012), positioniert jedoch *Capitolo dell'Occasione* und *Capitolo Pastorale* in der Nähe der anderen *Capitoli*, um alle Kurztexte gemeinsam zu behandeln und eine Zäsur durch den strukturell anders gelagerten *Asino* zu vermeiden. Die exakte Datierung der Text wird bei der Analyse und bei der Deutung der Ergebnisse eine rein kontextuelle Rolle spielen.

21 Das *Capitolo dell'Occasione* stellt ein Epigramm dar (vgl. u. a. Dionisotti 1980a, 68), wobei Inglese darlegte, dass das *Capitolo dell'Occasione* überlieferungstechnisch im Zusammenhang mit den drei ‚großen' *Capitoli* zu sehen ist, da es später gemeinsam mit diesen zirkulierte („In un secondo tempo, i Capitoli vennero riuniti e – aggiuntovi [ai tre Capitoli maggiori] l'epigramma sull'Occasi-

erscheint es aufschlussreich und geradezu geboten, auch diese ‚Ausnahmen' zu betrachten, um ein möglichst ganzheitliches Bild von der textuellen Bedeutung der *Commedia* für die Terzarima-Produktion Machiavellis nachzuzeichnen.

Zusätzliche Anmerkungen erfordert das *Capitolo dell'Ingratitudine*, dessen textuelle Überlieferung komplex ausfällt und von derjenigen der anderen beiden ‚großen' *Capitoli* abweicht. Der Grund hierfür liegt darin, dass das *Capitolo dell'Ingratitudine* als einziges ‚großes' *Capitolo* Machiavellis auch unabhängig v. a. durch CM^2 (BNCF, Autografi Palatini, Carte Machiavelli, Cass. V 184) überliefert ist.[22] Die beiden anderen ‚großen' *Capitoli* – *Capitolo di Fortuna* und *Capitolo dell'Ambizione* – sind dagegen nach heutigem Wissensstand nur im Verbund mit dem *Capitolo dell'Ingratitudine* tradiert, wobei die Überlieferung durch das Manuskript Biagio Buonaccorsis von entscheidender Bedeutung ist, in welchem auch das *Capitolo dell'Occasione* und das *Capitolo Pastorale* zu finden sind.[23] Martelli argumentiert in diesem Zusammenhang, dass CM^2 direkt von einem Autographen abstamme. Die Abschrift von diesem sei wohl durch Guido Machiavelli, den Sohn Niccolò Machiavellis, oder durch einen von Guido beauftragten Kopisten erfolgt.[24] Für die vorliegende Untersuchung ergibt sich hieraus ein heikles Problem. Es ist zu entscheiden, welche Version des *Capitolo dell'Ingratitudine* den Analysen zugrunde zu legen ist – immerhin weicht CM^2 an einigen Stellen deutlich von der restlichen Überlieferung des *Capitolo dell'Ingratitudine* ab. Martelli gibt CM^2 den Vorzug und geht davon aus, diese Version „corrisponde con ogni probabilità all'ultima – ma, se *Vulg* fosse opera di altri, *unica* – volontà di Machiavelli".[25] In der *EN* aus dem Jahr 2012, an der Martelli vor seinem Tod mitgewirkt hatte, folgt der Haupttext des *Capitolo dell'Ingratitudine* entsprechend der Überlieferung nach CM^2. Die Version,

---

one – messi in circolazione come operetta « unitaria »", Inglese 1981d, 170). Das *Capitolo Pastorale* stellt zwar aktuell chronologisch gesehen keine große Besonderheit mehr dar, weil neben die ursprüngliche Datierung auf eine sehr frühe Zeit zwischen 1492 und 1494 (vgl. Martelli 1971, 393–394) auch die Möglichkeit einer Datierung auf *post res perditas*, genauer um das Jahr 1518, getreten ist (vgl. hierzu zusammenfassend Corsaro/Marcelli 2012b, 207–212). Doch allein die textuelle Einordnung in den Einzugsbereich der Bukolik (vgl. Kap. 7.2) sorgt dafür, dass das *Capitolo Pastorale* eine ‚Ausnahme' bleibt.

22 Vgl. v. a. Marcelli 2012b, 508. Vgl. Marcelli 2012b, 496–506 für die auch hier verwendeten Manuskript-Siglen. Für eine Kurzübersicht über die Manuskripte, durch welche die *Capitoli* überliefert sind, vgl. auch Bausi 2014, 270–271.

23 Es handelt sich um das Manuskript B (vgl. *Barb. lat. 3945*), es ist „copiato da Biagio Buonaccorsi e più vicino degli altri codici alle abitudini linguistiche di Machiavelli" (Bausi 2014, 271).

24 Vgl. Martelli 2006, 205–208.

25 Martelli 2006, 215, Form. i. Orig. Mit „*Vulg*" respektive „*Vulgata*" bezieht sich Martelli auf die allgemein überlieferte Version des Textes, die – wie bereits in Fn 23 erwähnt – zu großen Teilen auf dem Manuskript B Buonaccorsis basiert.

die sich nach der restlichen Tradition richtet, findet sich dagegen in einem „APPENDICE“.[26] An dieser Stelle wird jedoch ein anderer Weg eingeschlagen und diejenige Version, die Martelli als *Vulgata* bezeichnet, dient als Basis der folgenden Analysen. Es ist zwar so, dass CM^2 eine (späte) Abschrift eines oder sogar des Originalmanuskripts gewesen sein könnte. Hinsichtlich der textuellen Abweichungen sind aber auch Probleme beim Lesen der Originalhandschrift sowie ‚Verbesserungen' durch den Kopierenden nicht auszuschließen.[27] Neben Unsicherheiten, was an CM^2 auf Niccolò Machiavelli als Autor des Textes und was auf eine Intervention durch den Kopisten zurückzuführen ist, spielt bei der Entscheidung gegen CM^2 auch die gemeinsame Überlieferung der *Capitoli* eine große Rolle. Selbst wenn CM^2 tatsächlich eine besondere Nähe zum verschollenen Original des Textes darstellen sollte,[28] bleibt es bei dem Umstand, dass die übrigen *Capitoli* durch die gemeinsame Überlieferung zugänglich sind – *Capitolo di Fortuna* und *Capitolo dell'Ambizione* sogar ausschließlich. Hinzu kommt, dass diese Version – größtenteils basierend auf dem Manuskript Buonaccorsis – diejenige ist, die mit Blick auf eine öffentliche Verbreitung der *Capitoli*-Texte von Bedeutung ist.[29] Auch wenn dies unter Umständen leichte Modifikationen durch Buonaccorsi einschließt, würden diese jedoch auch die anderen *Capitoli* betreffen, sodass dieser Aspekt vielmehr für eine gewisse ‚Homogenität' der Texte untereinander sorgt.[30] Da die konkrete Methodik der vorliegenden Studie auch die Rezeptionsseite der Texte berücksichtigt – dies wird im folgenden Kap. 5.2.2 erörtert –, erscheint es nicht nur gerechtfertigt, sondern vielmehr geboten, auch beim *Capitolo dell'Ingratitudine* auf die *Vulgata*-Überlieferung zurückzugreifen. Dieses Vorgehen erhält zusätzliche Legitimation dadurch, dass auch die *editio princeps*, die Giunti-Ausgabe, gedruckt im Jahr 1549, der gemeinsamen Tradition der *Capitoli* folgt und nicht CM^2.[31]

26 *CI*, 120.

27 Auf das erste Problem weist Martelli hin (vgl. Martelli 2006, 207), auf die zweite Möglichkeit macht u. a. Inglese aufmerksam: „Notiamo fin d'ora che il copista di M [CM^2 secondo le sigle di Marcelli] inclina a « migliorare » il testo“ (Inglese 1981d, 167; ferner vgl. 170).

28 Auch wenn es wahrscheinlich ist, dass Guido Machiavelli Zugriff auf das Originalmanuskript bzw. eines der Originale hatte, ist dies nicht zweifelsfrei nachzuweisen.

29 Die Möglichkeit einer „commercializzazione“ der Zusammenstellung der *Capitoli* spricht Inglese an (vgl. Inglese 1981d, 172).

30 Diese ‚Homogenität' gewinnt insofern zusätzliche Bedeutung, als die beiden anderen ‚großen' *Capitoli* – wie erwähnt – bisher nur in der gemeinsamen Überlieferung zugänglich sind.

31 Vgl. Marcelli 2012b, 508.

5.2.2 Anzuwendende Methodik zur Untersuchung der *Dantizität* der Terzarima Machiavellis

Nach der Klärung der genauen Auswahl des Textmaterials ist eine detaillierte Erläuterung des konkreten Vorgehens zur Untersuchung der *Dantizität* der Terzarima Machiavellis nötig. Um der Forderung nach einer historisierenden Betrachtung der Texte besser gerecht zu werden, wird im vorliegenden Fall die Offenheit des Konzepts der *Dantizität* genutzt, spezifische Theorien bzw. Perspektiven bei der Analyse derselben zuzulassen. Die Untersuchung der *Dantizität* wird konkret um einen kommunikativen Aspekt erweitert, da dieser im Falle Machiavellis von besonderem Interesse sein wird.[32] Hierzu erscheint es sinnvoll, mit Anleihe aus der linguistischen Pragmatik von einer grundlegenden, modellhaften Kommunikationssituation zwischen Textproduzent bzw. Autor (‚Sender' oder ‚Sprecher' in der linguistischen Pragmatik) und Textrezipient bzw. Leser (‚Empfänger' oder ‚Hörer' in der linguistischen Pragmatik) auszugehen.[33] Intertextualität könnte man in dieser Konstellation modellhaft im Sinne eines ‚deiktischen Potentials' begreifen,[34] welches vom Text, der zwischen Produzent und Rezipient positioniert ist, auf einen anderen Text bzw. andere Texte oder Textfiliationen verweist, der bzw. die

32 Auch bei anderen Autoren dürfte die hier projektierte Perspektivierung durch das Kommunikative vielversprechend sein. Mit der Terzarima Machiavellis liegen zumindest im konkreten Fall Texte vor, für die, wie sich zeigen wird, dieser Aspekt besondere Bedeutung hat, worauf bereits die Ergebnisse aus Kap. 4.2.2 hindeuten. Vgl. für weitere Möglichkeiten der Beurteilung auch die sechs Kriterien zur qualitativen Skalierung von Intertextualität in Pfister 1985a, 25–30, von denen der Aspekt der *Kommunikativität* (vgl. Pfister 1985a, 27) der im Folgenden applizierten Integration der Relevanztheorie nahesteht, jedoch nicht vollkommen identisch mit dieser ist. Es besteht ein Unterschied, da Pfister nicht explizit auf den Aspekt des Effekts bzw. der Effekte eingeht, der ebenfalls eine Rolle bei der Beurteilung der Relevanz einer Äußerung spielt, wie im Weiteren ausgeführt wird.

33 Diese Modellierung schriftlicher Kommunikation findet sich an zahlreichen Stellen. Eine knappe Zusammenfassung dieses Modells erfolgt u. a. bei Ehlich 2007, 535–538. Einer der bekanntesten frühen Ansätze, literarischen Ausdruck innerhalb eines kommunikativen Modells bestehend aus Sender und Empfänger zu verorten, ist bekanntermaßen derjenige Jakobsons (vgl. Jakobson 1979, v. a. 88).

34 Auf den ersten Blick ähnlich nimmt sich das Prinzip der *intertextuellen Disposition* aus, das Holthuis ansetzt: „Der Terminus ‚*intertextuelle Disposition*' soll kennzeichnen, daß im Text bestimmte Intertextualitätssignale vorliegen, die den Rezipienten, soweit er diese als solche erkennt, dazu veranlassen können, nach Relationen zu anderen Texten zu suchen" (Holthuis 1993, 33, Form. i. Orig.). Gleichwohl geht es bei Holthuis vordergründig um textimmanente Strukturen und den Rezipienten. Der ‚Sender' scheint dagegen zu wenig belichtet. Begrifflich ergibt sich wiederum eine Nähe zum Konzept der *deiktischen Intertextualität* Krauses (vgl. Krause 2000, 63). Dieses hebt wiederum stärker auf die Produktionsseite ab, bindet dafür jedoch den Rezipienten und teilweise auch die textimmanente Ebene nicht gleichwertig ein.

jenseits der direkten Kommunikationssituation Textproduzent-Textrezipient liegt oder liegen. Dieses ‚deiktische Potential', das im Text selbst – also textimmanent – vorliegt, ist produktionsseitig bedingt, auch wenn seine Anlage nicht zwingend explizit oder intentionell erfolgt sein muss. Gleichzeitig kann das ‚deiktische Potential' rezeptionsseitig, gemeinhin beim Leser, erkannt und eingelöst werden. Mit anderen Worten: Im produktionsseitigen Sinne ist die materielle Anlage des ‚deiktischen Potentials' Grundvoraussetzung dafür, dass am anderen Ende der textuell vermittelten Kommunikationssituation das Potential rezeptionsseitig eingelöst werden kann. Für den außenstehenden Beobachter[35] wiederum ist der textimmanente Anteil ausschlaggebend. Die textmateriellen Strukturphänomene sind von außen der einzige Aspekt der Kommunikationssituation, der unmittelbar zugänglich ist, weshalb die jeweilige Untersuchung stets von diesem zu beginnen hat. In einem weiteren Schritt kann unter Berücksichtigung kontextueller Gegebenheiten sowie außertextueller Fakten eine genauere Interpretation vorgenommen werden, die soweit möglich auch die (historischen) Gegebenheiten der Textproduktion bzw. der Textrezeption berücksichtigt.

Um den eben erwähnten Punkt der Interpretation zu befördern und um zu vermeiden, dass die kommunikationszentrierte Modellierung von Intertextualität im Bereich des bloßen Katalogisierens verschiedener Textstellen mit denkbarem ‚deiktischen Potential' in Richtung eines anderen Textes – hier der *Commedia* – verbleibt, erscheint es sinnvoll, die Perspektive der pragmalinguistischen *Relevanztheorie* einzubeziehen. Diese besagt allgemein, noch unabhängig vom Aspekt der

35 Man könnte einwenden, dass der Beobachter, im vorliegenden Fall der Analysierende und Interpretierende, auch ein Rezipient bzw. Leser des Textes ist. Dies ist richtig, jedoch gibt es einen bedeutenden Unterschied. Für den heutigen Beobachter kommt eine im Falle der Texte um 1500 beträchtliche zeitlich-historische Distanz hinzu, welche den Rezeptionsprozess teilweise erschwert, teilweise verzerrt. Verzerrungen können z. B. durch zwischengeschaltete tradierte Rezeption bedingt sein, durch Kommentare oder Besprechungen des Textes, die in der Zwischenzeit auftauchten, oder aber auch durch theoretische Grundannahmen, die man auch unter dem Begriff einer veränderten Episteme subsumieren könnte. Zur Episteme im Allgemeinen vgl. v. a. Foucault 2010, 13, der unter *épistémè* u. a. versteht: „[...] à partir de quoi connaissances et théories ont été possibles; selon quel espace d'ordre s'est constitué le savoir; sur fond de quel *a priori* historique et dans l'élément de quelle positivité des idées ont pu apparaître, des sciences se constituer, des expériences se réfléchir dans des philosophies, des rationalités se former, pour, peut-être, se dénouer et s'évanouir bientôt". Zur Problematik der Interpretation von Texten aus der Vergangenheit vgl. außerdem die Ausführungen von Jauß, der u. a. darauf hinweist, dass „[d]ie philologisch-kritische Methode [...] durch ihren historischen Objektivismus offensichtlich nicht davor geschützt [ist], daß der sich selbst ausklammernde Interpret nicht doch sein eigenes ästhetisches Vorverständnis zur uneingestandenen Norm erhebt und den Sinn des vergangenen Textes unreflektiert modernisiert" (Jauß 1970, 184–185), wobei sich Jauß hier zu einem Großteil explizit auf Gadamer bezieht (vgl. Jauß 1970, 185–189).

Kommunikation, dass ein Input dann relevant ist, sobald er mit geringem Aufwand erkannt und verstanden werden kann. Hinzu kommt, dass Relevanz einen Effekt bedingt, der in der grundlegenden Form der Relevanztheorie als positiv kognitiver verstanden wird,[36] hier jedoch weit gefasst und nicht auf eine bestimmte Art von Effekt, wie den positiv kognitiven, eingegrenzt sein soll.[37] Im spezielleren Bereich der Kommunikation gilt es weiterhin, zu berücksichtigen, dass deren allgemeinste Eigenschaft diejenige ist, dass die Kommunikationspartner davon ausgehen können, dass in einer Äußerung prinzipiell kommunikative Relevanz zu vermuten ist.[38] Während die eigentliche Relevanztheorie vordergründig auf normalsprachliche Kommunikation abzielt, zeigt Pilkington anhand mehrerer Beispiele, u. a. der Metapher sowie Epizeuxis und Versstruktur, dass im Bereich literarischen Ausdrucks sowohl der Aufwand zur ‚Dekodierung' einer Äußerung des ‚Senders' als auch der entstehende Effekt generell höher ausfallen als in normalsprachlicher Kommunikation.[39] Gleichwohl gilt weiter das Prinzip, dass hohe Relevanz mit einem vergleichsweise geringen ‚Dekodier'-Aufwand verbunden ist. Mit Blick auf Intertextualität scheint es vor diesem Hintergrund zielführend, operational davon ausgehen, dass die Salienz einer intertextuell belegten Textstelle eine wichtige Rolle für ihre Relevanz spielen dürfte.

Dabei ist es wichtig, explizit festzuhalten, dass sich Kommunikationsrelevanz in Anlehnung an die Relevanztheorie nicht in einer rein binär angelegten Präsenz bzw. Nichtpräsenz kommunikativer Relevanz erschöpft. Vielmehr ist sie entsprechend den Vorgaben der pragmalinguistischen Relevanztheorie als ein Kontinuum zu begreifen,[40] welches sich zwischen der eindeutigen Präsenz bzw. Nichtpräsenz

36 Vgl. Sperber/Wilson 2004, 608–609. Grundlegend zur Relevanztheorie vgl. auch Sperber/Wilson 1986.

37 So ist z. B. auch ein rhetorischer Effekt von Interesse. Dabei ist es vordergründig nicht entscheidend, ob der jeweilige Effekt vom Textproduzenten bewusst, sprich analog zu einem expliziten Sprechakt der Art ‚Ich beabsichtige, dass…', intendiert wurde oder nicht. Gleichwohl kann man entsprechend dem kommunikativen Relevanzprinzip der Relevanztheorie davon ausgehen, dass eine gewisse, wenngleich nur implizite und möglicherweise sogar unbewusste Intentionalität vorgelegen haben dürfte: „By producing an ostensive stimulus, the communicator […] encourages her audience to presume that it is relevant enough to be worth processing" (Sperber/Wilson 2004, 611). Im hier vorliegenden Zusammenhang ist der „ostensive stimulus" in der Präsenz einer Nähe eines Textes zu einem Prätext zu sehen. Entsprechend der mehr oder weniger leichten Erkennbarkeit der Relation bzw. des „ostensive stimulus" dürfte auch die anzunehmende Intentionalität mehr oder weniger stark ausgeprägt anzusetzen sein.

38 Vgl. Sperber/Wilson 2004, 611–612.

39 Vgl. Pilkington 2000. Dort u. a. Kapitel 4 zur Metapher und Kapitel 5 zu Epizeuxis und Versstrukturen (vgl. Pilkington 2000, 85–121 sowie vgl. Pilkington 2000, 123–140).

40 Dies wird u. a. deutlich, wenn die Kopplung zwischen (mentalen) Verarbeitungskosten und Relevanz beschrieben wird: „[…] the greater the processing effort expended, the lower the relevance of

von Kommunikationsrelevanz eröffnet. Dieses Verständnis geht mit mehreren Vorteilen einher. Neben einer feineren Differenzierungsmöglichkeit kommt hinzu, dass eine absolut eindeutige Präsenz von Kommunikationsrelevanz im Sinne eines absoluten ‚Optimums' derselben in literarischen Texten selten erreicht werden dürfte. Wie bereits zuvor erwähnt, fällt der Aufwand der ‚Dekodierung' bei literarischen Zeugnissen in der Regel höher aus als in normalsprachlicher Kommunikation.[41] Weiterhin gilt es, im methodischen Bereich zu berücksichtigen, dass gerade bei Texten der Frühen Neuzeit eine einfache Zu- oder Absprache kommunikativer Relevanz aus der Warte des heutigen Beobachters kaum möglich ist. Allein die historische Distanz verhindert eine zweifelsfreie Bestimmung, ob eine intertextuelle Kontaktfläche kommunikative Relevanz besitzt bzw. besaß oder nicht. Eine Auffassung als Kontinuum kann dazu beitragen, diese Unsicherheit abzufedern, da eine Beurteilung in Relation zu anderen Strukturphänomenen möglich wird. Solange die Verortung entlang des Kontinuums zuvor festgelegten Leitkriterien folgt, erlaubt dies eine Erfassung der uns fernen historischen Wirklichkeit, auch wenn die Interpretation der kommunikativen Relevanz als Kontinuum zunächst im Sinne einer heuristischen Fiktion zu verstehen ist.[42]

Diese bisher noch recht abstrakt gebliebene Sichtweise zieht unmittelbare Konsequenzen für die konkrete Methodik der vorliegenden Arbeit nach sich. Zunächst muss einerseits – so trivial dies klingen mag – stets ein textmaterielles Faktum als Grundlage für die Interpretation dienen. Für den konkreten Fall der hier projektierten Untersuchung der Terzarima Machiavellis bedeutet dies, dass ein textuelles Element vorhanden sein muss, welches sich als ‚dantesk' konnotiert erweisen kann. Dieser Punkt ist durch die grundlegende Definition der *Dantizität* bereits abgedeckt. Weiterhin ist es jedoch notwendig, dass dieses ‚danteske' Element auch als solches erkannt werden kann bzw. konnte. Hierbei kommt die historische Achse ins Spiel, denn hier wird soweit möglich von einem (angenommenen)[43] zeitgenössi-

---

the input to the individual at that time" (Sperber/Wilson 2004, 609). Die Formulierung „the lower" legt nahe, dass es nicht nur eine rein binäre Option in Bezug auf die Relevanz gibt, vielmehr gestaltet sich Relevanz entlang eines Kontinuums.

41 Vgl. erneut Pilkington 2000, v. a. 77; 79–80. Dabei geht nach Pilkington der höhere Dekodier-Aufwand potentiell auch mit einem höheren Effekt einher.

42 Für diesen Hinweis danke ich Florian Mehltretter.

43 *Angenommen* ist dieser Leser deshalb, weil die Texte Machiavellis erst posthum einer breiten Öffentlichkeit zugänglich wurden. Zentral ist hierbei v. a. die Giuntina von 1549, in welcher der *Asino*, beide *Decennali*, der *Belfagor* sowie „cinque altri ingenioſi Capitoli, compoſti in diuerſi ſoggetti" enthalten sind (Giunti 1549, 2v), wobei der sechste heute zumeist als *Capitolo* deklarierte Terzarima-Text des *Capitolo Pastorale* in dieser Ausgabe fehlt. Trotz der posthumen Publikation ist das Veröffentlichungsdatum mit rund 20 Jahren Abstand nicht übermäßig weit von den Lebzeiten des *Segretario* entfernt. Auch zirkulierten die Texte teilweise schon vor dem Tod Machia-

schen Rezipienten der Terzarima Machiavellis ausgegangen. Die ‚dantesken' Textelemente sind folglich so zu definieren, dass sie einem zeitgenössischen Leser mit hinreichendem Bildungshintergrund bekannt gewesen sein dürften, sodass dieser das ‚danteske' Textelement als solches prinzipiell hätte erkennen können.

Um auch der grundlegenden ‚weiten' Definition der *Dantizität* gerecht zu werden,[44] werden mehrere textuelle Ebenen getrennt voneinander betrachtet. Die Ebenen sind dabei nicht zu eng zu fassen, um beides, Strukturierung, aber auch interpretatorische Beweglichkeit zu gewährleisten. Konkret bedeutet dies, dass folgende textuelle Ebenen untersucht werden:

1) Machiavellis Terzarima nach Dantes *Commedia* (Kap. 7)
2) Dantes *Commedia* in Machiavellis Terzarima – inhaltlich und lexikalisch (Kap. 8)
3) Machiavellis Terzarima und Dantes – stilistisch betrachtet (Kap. 9)

Der erste Abschnitt deckt denjenigen Aspekt ab, den Hempfer als „Systeme" bezeichnet,[45] und betrifft die Position der Terzarima-Texte Machiavellis innerhalb der Tradition der Dichtung in *terza rima* zeitlich nach Dante, der gemeinhin als ‚Erfinder' dieser Art des Dichtens gilt. Dies ist wichtig, da im Anschluss an die *Divina Commedia* die *terza rima* zu einem beliebten Reimschema avanciert war und zahlreiche Textfiliationen hervorgebracht hatte, die um 1500 noch mehr oder weniger stark an die *Commedia* gekoppelt waren. Es wird in diesem Zusammenhang v. a. auch darum gehen, zu diskutieren, wie stark der ursprüngliche *Commedia*-Kontakt in der jeweiligen Textfiliation noch vorhanden ist und entsprechend in den einzelnen Terzarima-Texten Machiavellis bereits durch die Wahl des Reimschemas durchscheint.

---

vellis in Manuskriptform, wofür u. a. die Zusammenstellung der *Capitoli* durch Buonaccorsi steht (vgl. Kap. 5.2.1). Weiterhin ist es wahrscheinlich, dass die Texte zumindest teilweise auch in den *Orti Oricellari* diskutiert wurden, in denen Machiavelli verkehrte (vgl. v. a. Kap. 2.2). All diese Punkte sprechen dafür, dass die Zugrundelegung eines angenommenen, zeitgenössischen Rezipienten eine hinreichend plausible Analysegrundlage darstellt.

44 Vgl. Kap. 5.1. Dies ist im Falle Machiavellis von besonderer Bedeutung, denn es liegen keine explizit poetologischen Schriften vom *Segretario* vor. Zwar konnten in Kap. 4.2 grundlegende Tendenzen bezüglich der Position zur ‚Nachahmung' bei Machiavelli herausgearbeitet werden, doch ersetzen diese Erkenntnisse mitnichten dezidierte und ausführliche Äußerungen zu poetologischen Themen. Aus diesem Grund ist es bei Machiavelli umso wichtiger, dass die indiziengetriebene Anlage der Untersuchung der *Dantizität* auch als solche umgesetzt wird. Vgl. ähnlich in der Grundaussage mit Bezug auf die *aemulatio* Pigman: „For authors who have not written on imitation/emulation one can only try to deduce from their work which type of imitation they generally approve and practice" (Pigman 1980, 27, Fn 37).

45 Hempfer 2018, 165. Vgl. außerdem Kap. 4.1 zu Hempfers allgemeiner Definition der Intertextualität.

Daneben ist für die Beurteilung der *Dantizität* der Terzarima Machiavellis v. a. der Einzeltextkontakt zur *Divina Commedia* von Bedeutung. Die beiden anderen Großkapitel wenden sich deshalb der eigentlichen Intertextualität im Sinne Hempfers zu. Hierzu wird zunächst die Präsenz ‚dantesker' Inhalts- und Verbalelemente in der Terzarima Machiavellis beleuchtet. Aufgrund der bisherigen Forschung kann man bereits im Vorfeld von einer gesicherten Präsenz ‚dantesken' Materials ausgehen. Dennoch soll mithilfe einer klaren Strukturierung und im Fall der lexikalischen *Dantismen* mit digitalen Verfahren eine neuerliche Besprechung der einzelnen Phänomene aus einer leicht veränderten Perspektive erfolgen. Im letzten Abschnitt stehen schließlich ‚danteske' Stileme in Machiavellis Terzarima im Mittelpunkt. Hierzu sind folgende stilistische Phänomene zu besprechen:

- *similitudo*
- Periphrase und *Chronographia*
- ‚Latinismen' und Neologismen
- Stil-Varietas
- phonetische *asprezza*
- Schreiben mit Licht- und Farbsemantik

Diese Stilelemente sind nicht zufällig ausgewählt. Es handelt sich vielmehr um Stil-Phänomene, die als charakteristisch für die *Divina Commedia* angesehen werden können und die bereits um 1500 als ‚dantesk' bekannt waren. Den zentralen Maßstab stellt hierfür der *Comento* Landinos dar. Weiterhin werden als Erweiterung der Perspektive mit der phonetischen *asprezza* und mit der Licht- und Farbsemantik zwei Stileme einbezogen, die vornehmlich einem ‚moderneren' Blickwinkel entsprechen. Ihre Integration soll dazu beitragen, auch damals nicht explizit als ‚dantesk' thematisierte Stileme mitzuberücksichtigen, die heute eine ‚danteske' Konnotation aufweisen. Gleichwohl hätten diese Stileme auch damals erkannt werden können, ohne dass hierzu für die textuelle Praxis eine Theoretisierung der Stilverfahren als explizit ‚dantesk' notwendig gewesen wäre.[46]

Diese kurze Beschreibung der einzelnen Analyseebenen soll an dieser Stelle genügen. Die jeweiligen tiefergehenden Überlegungen, die nur für einen einzelnen Analyseabschnitt relevant sind, werden direkt vor der entsprechenden Untersuchung angestellt. Hierunter fallen ein kurzer Überblick zur Beurteilung des jeweiligen (Stil-)Phänomens in der aktuellen Forschung mit Bezug auf die *Commedia* sowie eine historische Betrachtung der Rezeption des Phänomens als ‚dantesk' kon-

46 Genaueres zur Auswahl der Stileme und der Bedeutung des *Comento* Landinos für die hier vorliegende Studie in Kap. 9.1 sowie in den jeweiligen einleitenden Abschnitten vor den Stil-Analysen im gesamten Kap. 9.

notiert für die Zeit um 1500. Außerdem wird für die praktische Analyse jeweils eine Arbeitsdefinition vorgestellt, welche die Nachvollziehbarkeit der Analyse gewährleistet und gleichzeitig die Untersuchung weitestgehend operationalisiert.[47] Durch die Auslagerung dieser einleitenden Kapitel in den Analyseteil kann zum einen der aktuelle Abschnitt entlastet werden. Zum anderen erscheint es sinnvoll, die jeweils notwendigen Vorüberlegungen eng an den konkreten Verwendungsort zu binden, um die Lesbarkeit der Studie zu verbessern und sie auch für eine denkbare selektive Lektüre vorzubereiten.

Nach diesen jeweils (bewusst) kurzen Einführungen in die zu untersuchenden textuellen Elemente folgt die Analyse des je interessierenden Phänomens. Hierzu ist zunächst anzumerken, dass die einzelnen Analyseebenen in zwei Richtungen untersucht werden sollen. Ein erster Schritt besteht darin, die relevanten Strukturphänomene ausfindig zu machen. Bei den Ebenen *Machiavelli nach Dante* und *Dante in Machiavelli* lässt sich aufgrund der aktuellen Forschungslage die Frage nach dem Vorkommen der Strukturphänomene bereits an dieser Stelle positiv beantworten. Es ist einerseits offensichtlich, dass es sich um Texte in *terza rima* handelt, andererseits ist die Präsenz von ‚dantesken' Inhalts- und Verbalelementen in der vorangegangenen Forschung grundlegend bestätigt worden.[48] Bei den ‚dantesken' Stilemen ist es dagegen drängender, auch die Frage nach dem Vorkommen in den Blick zu nehmen, da bisher nur recht allgemein auf die stilistische Nähe der Terzarima Machiavellis zur *Commedia* eingegangen wurde.[49]

Neben der Identifizierung der Strukturphänomene gilt es, in einem weiteren Schritt entsprechend der Relevanztheorie den (potentiellen) Effekt der entsprechenden Strukturphänomene zu ermitteln.[50] Hierbei kann es sicher keine abschlie-

47 *Operationalisierung* meint bei Pichler und Reiter den „Arbeitsprozess, einem theoretischen Begriff messbare Textoberflächenphänomene zuzuordnen. [...] Grundsätzlich kann die Messung sowohl durch Menschen [...] als auch durch Computer [...] erfolgen" (Pichler/Reiter 2021, 12–13). Diese Auffassung wird auch hier weitestgehend vertreten, wobei „Messung" auch als *Identifikation* von Strukturphänomenen zu sehen ist. Weiterhin gilt es, zu bedenken, dass eine vollständige Operationalisierung angesichts der Komplexität bzw. Multidimensionalität des Forschungsgegenstands *literarischer Text* weder erreichbar noch erstrebenswert sein dürfte.

48 Vgl. hierzu die Ausführungen in Kap. 3.2 sowie die Literaturhinweise in Kap. 8.3.

49 Vgl. u. a. Puppo 1970, 150 sowie vgl. Blasucci 1989c, 24, weiterhin vgl. Kap. 3.2. An dieser Stelle ist es wichtig, explizit darauf hinzuweisen, dass auch das Fehlen eines bestimmten Stilems in einem Text von interpretatorischem Interesse sein kann.

50 Kuon beschreibt auf den ersten Blick begrifflich ähnlich mit „rilevanza ed irrilevanza interpretativa", ob überhaupt eine semantische Bedeutung der – wie er es nennt – „dantismi" vorliegt (Kuon 2004, 46). Bei Kuon liegt aber anders als hier kein expliziter Bezug zur Relevanztheorie nach Sperber und Wilson vor.

ßenden Antworten geben,[51] es können jedoch möglichst plausible Hypothesen aufgestellt werden, die den konkreten textuellen Zusammenhang berücksichtigen. Hilfreich kann hierbei auch der breit angelegte Kontext sein, der aus *Dantismo* sowie aus biographischen und gesellschaftlich-historischen Aspekten besteht. Ebenso kann es stellenweise wichtig sein, die im Vorfeld skizzierten Überlegungen zur *imitatio* in die jeweiligen Einzelinterpretationen einfließen zu lassen, um den Blick für allgemeinere Tendenzen der *Dantizität* der Terzarima Machiavellis zu schärfen.

Bei der Identifizierung der Strukturphänomene und der Postulierung eines möglichen Effekts wird in so gut wie allen Fällen Text für Text gearbeitet. Dies erscheint sinnvoll, um den Text als solches in seiner Geschlossenheit abzubilden. Zwar sind Querbezüge zwischen den Texten vorhanden, doch stellen diese nicht den primären Schwerpunkt der Untersuchung dar. Sie finden lediglich dort in kurzen Anmerkungen Erwähnung, wo es für die Interpretation zielführend erscheint. Innerhalb der Untersuchung eines jeden Textes werden dann im Falle der Kap. 8 und 9 möglichst viele passende Strukturphänomene identifiziert.[52] Hierbei kann selbstredend kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben werden. Gleichwohl ist es das Ziel, eine große Zahl vorhandener bzw. für den heutigen Beobachter identifizierbarer Strukturphänomene zu berücksichtigen, um einen hinreichend belastbaren Befund zu erstellen, der am Ende auch einen approximativen Vergleich der einzelnen Terzarima-Texte gestattet, ohne dass jedoch eine explizit quantitative Bewertung stattfindet.[53]

Da sich in der Terzarima Machiavellis jedoch äußerst viele Textpassagen finden, die im Sinne der *Dantizität* von Bedeutung sind und in den einzelnen Analyseschritten Erwähnung finden sollen, ist es unabdingbar, bei der Besprechung in

51 Dies wird durch die grundlegend polysemische Grundanlage literarischer Texte verhindert. Vgl. hierzu v. a. die Einschätzung von Kablitz: „[...] *potentiell* steckt in jeder semantischen Relation eines literarischen Textes eine Proposition, die zur Kohärenzsteigerung des Textes beiträgt und die zu identifizieren die Aufgabe der Interpretation ist. [...] Es ist [...] diese *Potentialität* der Bedeutungshaltigkeit jeder semantischen Relation in einem literarischen Text, der mir die strukturelle Basis für die Annahme seiner unendlichen Auslegbarkeit darzustellen scheint [...] offenkundig ist, hypothetisch betrachtet, die Menge der möglichen interpretativen Sätze so groß, daß sich der Eindruck unendlicher Auslegbarkeit durchaus einstellen kann“ (Kablitz 2013, 202, Form. i. Orig.).

52 Da Kap. 7 auf die Einreihung in Textfiliationen fokussiert ist, muss dort z. T. auch in größeren Maßstäben operiert werden, sodass das Vorgehen dort nicht pauschal auf die Bearbeitung einzelner Strukturphänomene reduziert werden kann.

53 Eine solche würde u. a. auch die Einhaltung statistischer Gütekriterien erfordern, was in dieser Studie nicht vorgesehen ist, um den Fokus auf der Ebene der ‚Pilotstudie‘ auf die Tauglichkeit des vorgeschlagenen Begriffs der *Dantizität* und der Untersuchung der entsprechenden Strukturphänomene zu richten.

einer geordneten Reihenfolge vorzugehen. Eine denkbare und intuitive Variante wäre es, die Strukturphänomene nach dem postulierten Effekt zu gruppieren. Dies hätte den Vorteil, dass eine thematische Orientierung innerhalb der Analyse erfolgen könnte, außerdem wären so Effekttendenzen ablesbar. Problematisch wird eine solche Sortierung jedoch durch zweierlei. Erstens ist die Zuordnung des jeweiligen Effekts, wie bereits angemerkt, nicht als abschließend zu verstehen, sodass eine Gruppierung nach Effektkategorien eine trügerische Objektivität und Endgültigkeit vorspiegeln würde. Zweitens ergibt sich das Problem, dass eine Textstelle mit einem konkreten Strukturphänomen nicht zwangsläufig an einen einzigen Effekt gebunden ist. Vielmehr ist es eher die Regel als die Ausnahme, dass an einer Stelle mehrere Effektrichtungen erkenn- und denkbar sind, welche sich teils überlagern, teils verstärken und teils auch widersprüchlich sein können. Aus diesen Gründen wird auf eine solche Gliederung verzichtet.

Stattdessen wird für eine Binnenstrukturierung der Kap. 8 und 9 optiert, die stärker von den Strukturphänomenen als solchen ausgeht. Hierzu wird das bereits beschriebene Konzept der Relevanztheorie herangezogen. Zu Beginn eines jeden Unterkapitels werden diejenigen Stellen mit ihrem entsprechenden, postulierten Effekt besprochen, für die ein hohes Maß an Kommunikationsrelevanz plausibel angenommen werden kann. Im weiteren Verlauf folgen Textstellen, bei denen sukzessive ein geringeres Maß an Kommunikationsrelevanz vorzuliegen scheint, sodass am Ende eines jeden Unterkapitels diejenigen Strukturelemente besprochen werden, deren *Dantizität* sich gleichfalls als rein sprachliches Phänomen ohne Kommunikationsrelevanz auffassen ließe. Gleichwohl ist selbst an diesen Textstellen neben der formalen Nähe zur *Commedia* zumeist ein Effekt herausschälbar, auch wenn die *Dantizität* als solche dort merklich in den Hintergrund rückt.[54] Nun könnte man einwenden, dass solche Textstellen für die Untersuchung irrelevant seien. Dem ist aber nicht so, da sie das untere Ende des hier interessierenden Relevanzspektrums abdecken, wenngleich es sich um einen sehr schwachen und aus Beobachterperspektive ‚spekulativen' kommunikationsrelevanten Anteil handeln dürfte. Außerdem sind sie von Bedeutung, um für die Terzarima Machiavellis ein ganzheitliches Bild der Bedeutung textueller Elemente, die eine mehr oder weniger stark ausgeprägte Nähe zur *Commedia* aufbauen, zu zeichnen.[55]

54 In diesen Fällen erscheint die *Dantizität* überwiegend als eine Realisationsmöglichkeit für einen textuellen Effekt, der sich nicht primär aus dem Umstand ergibt, dass es sich um eine textuelle Annäherung an die *Commedia* handelt. Für eine genauere Einordnung vgl. die folgende Fn 55 sowie vgl. Kap. 10.3.

55 Die Strukturphänomene mit nur sehr schwachem bzw. ‚spekulativem' kommunikationsrelevanten Anteil dürften denjenigen Bereich repräsentieren, der von einer allgemeinen, sprachlichen Prägung des Schreibens zeugt. Wie im Verlaufe der Analyse und v. a. in Kap. 10.3 ersichtlich wird,

Operative Grundlage für die Beurteilung der Kommunikationsrelevanz ist hierbei das Prinzip der Salienz der einzelnen Strukturphänomene, wie bereits weiter oben erwähnt wurde. Die praxisorientierte Grundannahme ist hierbei, dass eine Textstelle mit ‚dantesker' Konnotation umso stärker kommunikationsrelevant ausfallen dürfte, je salienter sie sich ausnimmt. Denkbar wäre gemäß der Relevanztheorie zwar auch eine Einbeziehung des Effekts. Dessen Beurteilung ist jedoch, wie bereits erläutert, aus der heutigen Beobachterperspektive mit Unsicherheiten behaftet, sodass eine Stützung überwiegend auf das Textmaterielle ein höheres Maß an Objektivität und Übertragbarkeit gewährleistet. Folglich spielt der Aspekt des Effekts hinsichtlich der Strukturierung der Ergebnisse lediglich eine nachgeordnete Rolle. Um die Salienz einer Textstelle intersubjektiv beurteilen zu können, werden folgende grundlegende Kriterien im Sinne einer praktischen Handreichung herangezogen:[56]

- **Quantität**: Je großflächiger die jeweilige Textstelle ausfällt, desto salienter erscheint sie. Beispielsweise dürfte eine Verbalparallele, die sich an einen kompletten *Commedia*-Vers annähert, salienter sein, als eine Kombination aus zwei Wörtern. Analog ist eine über mehrere Verse ausgebaute *similitudo* als salienter anzusehen als eine schlichte Ein-Wort-Analogie.
- **Intensität**: Je genauer die Parallele zur entsprechenden Vorlage aus der *Commedia* ausfällt, desto größer dürfte die Salienz sein. Beispielsweise erscheint eine Verbalparallele, die eine Formulierung aus der *Commedia* getreu übernimmt, salienter als eine ähnliche mit starken Modifikationen. Ebenso fallen die jeweiligen Stileme in Reinform salienter aus als diejenigen Realisierungen des entsprechenden Stilems, die sich von dessen Grundform entfernen. Als Beispiel hierfür können *similitudines* im Gegensatz zu *similitudo*-ähnlichen Konst-

lässt sich dieser Bereich im konkreten Falle Machiavellis auf eine *exercitatio*-ähnliche, ‚verdauende' Ebene zurückführen. Folglich spiegelt die Binnenstruktur der Kap. 8 und 9 in gewisser Weise das ‚instrumentelle' Spektrum der *Dantizität* in Machiavellis Terzarima wider, vom überwiegend Kommunikationsrelevanten hin zur übenden Schulung des Ausdrucks im Sinne der *exercitatio* antiker Provenienz. In diesem Sinne scheint die gewählte Binnenstruktur für die Untersuchung der *Dantizität* des konkreten Autors Machiavelli prädestiniert. Bei anderen Autoren könnte dagegen eine anders ausgerichtete Strukturierung sinnvoller sein. Doch auch dann dürfte es hilfreich sein, die Gliederung von den Strukturphänomenen ausgehend aufzuziehen, um ein Mindestmaß an Objektivität und Vergleichbarkeit zu gewährleisten.

56 Es handelt sich hierbei um einen praxisorientierten Leitfaden und somit explizit nicht um eine allgemeingültige Theoretisierung von Salienz. Bei den Stilemen kann man davon ausgehen, dass sie bereits aus ihrer Eigenschaft als Stilem eine gewisse Grundsalienz aufweisen, die unabhängig von den hier vorgestellten Kriterien vorhanden ist. Bei den Verbalparallelen dagegen fehlt diese, sodass sich die Salienz ausschließlich aus den hier beschriebenen Aspekten zusammensetzen dürfte.

ruktionen genannt werden. Im Bereich der ‚Latinismen' ist indes die Intensität des lateinischen Anklangs von Bedeutung.

- **Prominenz**: Je prominenter bzw. bekannter die *Commedia*-Stelle ist, zu der eine Textstelle in der Terzarima Machiavellis eine Nähe aufweist, desto salienter erscheint sie. Beispielsweise fällt eine Parallele zum Canto I des *Inferno* prominenter aus als eine gleichgeartete Parallele zum Canto XII des *Purgatorio*. Zwar unterliegt die Prominenz von *Commedia*-Stellen einem historischen Wandel. Gleichwohl dürften inhaltlich-strukturell markante Abschnitte bis zu einem gewissen Grad grundsätzlich eine hohe Prominenz aufweisen, wie z. B. im Fall der ersten *Inferno*-Canti. Das Kriterium der Prominenz ist v. a. für Verbalparallelen relevant, weniger bei Stilemen, die in der Regel kaum eine Annäherung an eine konkrete *Commedia*-Stelle erlauben, sondern auf grundlegende Gestaltungsmittel des *poema sacro* zurückgreifen.
- **Kombination**: Mehrere Annäherungen an die *Commedia* an einer Textstelle, auch auf verschiedenen Textebenen, dürften sich gegenseitig verstärken, sodass im Ergebnis die einzelne Annäherung an Salienz gewinnt. In diesen Bereich fällt auch der Fall, wenn mehrere Einzelvorkommen eines gleichgearteten Strukturphänomens eine insgesamt auffällige Struktur auf der Mesoebene bilden. Ein Beispiel wäre die Kombination mehrerer einzelner Periphrasen zu einer salienteren Periphrasensequenz.

Diese vier Kriterien sind allgemein vor dem Hintergrund der konkreten historischen Situierung der zu untersuchenden Terzarima Machiavellis zu betrachten. Das bedeutet, dass aufgrund der Bedeutung Dantes und seiner *Commedia* um 1500[57] auf Seiten des Rezipienten von einem versierten Kenner der *Commedia* auszugehen ist, dem auch eher dezente Annäherungen aufgefallen sein dürften. Generell dürfte angesichts der Bedeutung des *imitatio*-Konzepts[58] die Sensibilität für Assoziationen zu bekannten Prätexten um 1500 bei der Rezeption von Texten hoch gewesen sein. Überdies lässt die Biographie Machiavellis[59] darauf schließen, dass auch produktionsseitig eine profunde und detailreiche Kenntnis der *Commedia* sowie ein Bewusstsein für die Bedeutung ‚nachahmender' textueller Praktiken in Anschlag gebracht werden können. Dies gilt es, im Hinterkopf zu behalten, um während der Analyse der *Dantizität* ein approximativ adäquates Verständnis von Salienz mit Blick auf die historische Realität der Zeit um 1500 anzusetzen.

57 Vgl. Kap. 3.1.
58 Vgl. Kap. 4.2.1.
59 Vgl. Kap. 2.2.

Mithilfe dieser grundlegenden ‚Operationalisierung' von textueller Salienz und damit assoziiert der Kommunikationsrelevanz lässt sich eine Binnenstrukturierung der einzelnen Unterabschnitte der Kap. 8 und 9 erzielen, welche einen hohen Grad an Vergleichbarkeit und Übertragbarkeit auf andere Autoren bzw. Texte ermöglicht. Gleichwohl werden nicht alle Unterabschnitte diesem Prinzip folgend gegliedert. Die Kap. 8.2, 9.5 und 9.6 stellen Ausnahmen dar, denn bei diesen wäre eine solche Strukturierung entlang der anzunehmenden Kommunikationsrelevanz wenig zielführend. Kap. 8.2 widmet sich den inhaltlichen und strukturellen Parallelen, sodass eine thematische Untergliederung deutlich intuitiver und sinnvoller erscheint. Die Kap. 9.5 zur Stil-Varietas und Kap. 9.6 zur phonetischen *asprezza* ließen sich wiederum mithilfe der eben vorgestellten Art der Gliederung grundsätzlich kaum beschreiben. Während die Stil-Varietas aus dem Textverlauf und den Veränderungen in der Stilhöhe zu begreifen ist, ist auch bei der *asprezza* neben mikrostrukturellen Besonderheiten der makrostrukturelle Verlauf der phonetischen ‚Herbheit' in den Blick zu nehmen. Somit erweist sich bei diesen beiden Abschnitten eine chronologische Grundstruktur als vorteilhafter, welche zunächst mikrostrukturelle Details bespricht und am Ende einen Überblick zu Tendenzen auf der Makroebene gibt. Bei allen Analyseabschnitten der Kap. 8 und 9 gilt, dass aufgrund des z. T. beträchtlichen Umfangs der Detailinterpretationen ein kurzer einleitender Abschnitt und ein ausführlicheres Zwischenfazit die Untersuchungen flankieren. So soll sichergestellt werden, dass die zentralen Erkenntnisse der jeweiligen Abschnitte auch überblicksartig zur Verfügung stehen. Hinzu kommen Zwischenüberschriften, die für zusätzliche Orientierung sorgen.[60]

Nach allen Teilanalysen kann in Kap. 10 schließlich der Tatsache Rechnung getragen werden, dass es sich bei den untersuchten Gegenständen um ganzheitliche Texte handelt, deren einzelne Strukturelemente auf der Objektebene nicht isoliert voneinander existieren. Deshalb werden die einzelnen Analyseebenen im Zuge der Gesamtinterpretation wieder zusammengeführt und integrativ betrachtet. Auf diese Weise soll die eingangs gestellte Frage nach der Bedeutung der textuellen Annäherung an die *Divina Commedia* für die Terzarima Machiavellis möglichst ganzheitlich und dennoch differenziert beantwortet werden.[61]

Das eben vorgestellte methodische Vorgehen erlaubt eine geordnete und nachvollziehbare Strukturierung der Studie. Gleichzeitig bleibt es möglich, entsprechend dem Untersuchungsgegenstand *literarischer Text* flexibel auf Phänomene zu

60 Von der Untergliederung durch Zwischenüberschiften weicht das Unterkapitel 8.2.4 (‚Danteske' Gespräche im *Asino*) ab. Die dortigen Ausführungen fallen eher knapp aus, sodass eine zusätzliche Untergliederung durch Zwischenüberschriften wenig zielführend wäre.

61 Anzumerken ist hierbei, dass es nicht das Ziel ist, einen direkten Vergleich der Terzarima Machiavellis mit der *Commedia* anzustellen.

reagieren, die sich nicht in vorgefertigte Kategorien einordnen lassen. Neben den bisher besprochenen ‚traditionellen' Aspekten kommen in der vorliegenden Arbeit im Sinne einer ‚Fallstudie' zusätzlich digitale Verfahren zum Einsatz. Diese sollen das Methodenportfolio erweitern und ergänzen. Aus diesem Grund folgt im nächsten Abschnitt zunächst ein Exkurs zur digitalen Literaturwissenschaft als solcher. Die dortigen Ausführungen dienen als Hintergrundfolie für die Erläuterung der konkreten Auswahl der digitalen Verfahren, die im Verlauf der Untersuchung zum Einsatz kommen und die im letzten Abschnitt dieses Methodik-Kapitels im Einzelnen vorgestellt werden.

5.3 Aspekte der digitalen Literaturwissenschaft

5.3.1 Anwendungsbereiche digitaler Methoden in der Literaturwissenschaft: ein Überblick

Bevor die konkreten Anwendungsbereiche für digitale Analysemethoden im vorliegenden Forschungssetting beleuchtet werden können, wird zunächst ein kurzer Überblick über aktuelle Anwendungsfelder für die digitale Literaturwissenschaft skizziert. Zwar ist die digitale Welt äußerst schnelllebig und in kürzester Zeit entstehen neue, verbesserte Methoden, sodass eine Auflistung digitaler Ansätze stets Gefahr läuft, bei Veröffentlichung bereits veraltet zu sein. Gleichwohl dürften die hier vorgestellten Verfahren auch auf mittlere bis längere Sicht wichtig bleiben. Es geht in diesem Zusammenhang v. a. darum, Hintergrundinformationen zur Verfügung zu stellen, die vorrangig dazu dienen, die Auswahl der digitalen Werkzeuge im nächsten Abschnitt zu begründen. Außerdem sollen sie dabei helfen, die vorliegende Arbeit im Forschungsfeld der *Digital* (*Romance*) *Humanities* zu verorten.

Unter dem Stichwort der *Digital Humanities* (*DH*) lassen sich ganz allgemein diejenigen Ansätze gruppieren, die eine computerbasierte Durchführung und/oder Unterstützung jeglicher Form geisteswissenschaftlicher Arbeit konzipieren, erproben und zu etablieren versuchen.[62] Im Bereich der Linguistik gehört die Arbeit

62 Für den Bereich der Italianistik vgl. Krefeld/Lücke/Ehrlich 2014. Diese definieren *Digital Humanities* mit einigen Beispielen wie folgt: „[Der Begriff Digital Humanities] bezeichnet einerseits alle Optionen, die sich für die Geistes- und Sozialwissenschaften aus den so genannten Neuen Medien ergeben, also neue Formen der sprachlichen Kommunikation, neue Formen der Textgenese und Rezeption, neue Wege der Datenerhebung und -analyse, neue Formen der Forschungskooperation und andererseits die daraus entstehende Notwendigkeit neuer theoretischer Modellierungen" (Krefeld/Lücke/Ehrlich 2014, 52). Auch wenn der Beitrag für digitale Verhältnisse bereits älter ist und tendenziell verstärkt auf die Linguistik eingeht, liefert er weiterhin einen guten Überblick

mit digitalen Werkzeugen schon länger zum Standard-Repertoire. Hiervon zeugt zum einen das Fach der Computerlinguistik, das sich schwerpunktmäßig mit der Verarbeitung menschlicher Sprache durch Computersysteme beschäftigt. Aber auch abseits der dezidierten Computerlinguistik ist ein Trend hin zur Verwendung digitaler linguistischer Verfahren erkennbar. Groß angelegte Projekte im Bereich der *Digital Romance Humanities* sind z. B. *Verba Alpina*, das neben anderem eine Kombination aus geolinguistischen Ansätzen und Crowdsourcing[(→)63] mit Blick auf die Sprachenvielfalt des Alpenraums jenseits von nationalen Grenzen nutzt.[64] Das Online-Wörterbuch *TLIO* ist hier ebenfalls zu nennen, es stellt eine redaktionell gepflegte Referenzquelle für das Altitalienische dar, wobei die dortigen Einträge auf den textuellen Daten des *OVI*-Korpus basieren.[65]

Auch in der Literaturwissenschaft ist seit Längerem ein verstärktes Interesse für digitale Methoden und Techniken erkennbar, gleichwohl noch nicht im selben Maße wie in der Linguistik. Nichtsdestoweniger gibt es in der Literaturwissenschaft mittlerweile ebenfalls zahlreiche Anwendungsbereiche für computergestützte Verfahren im weiten Sinne der *Digital Humanities* – diesen Bereich könnte man allgemein *digitale Literaturwissenschaft* nennen.[66] An dieser Stelle seien die wichtigsten unter ihnen überblicksartig angeführt. Dabei ist es nicht das Ziel, einen historischen Überblick zu ermöglichen oder eine komplette Bestandsaufnahme aktueller Möglichkeiten zu erarbeiten.[67] Es geht vielmehr darum, anhand vielver-

---

über die grundlegenden Möglichkeiten der *DH* im italianistischen Bereich. Vgl. allgemein und nicht auf eine konkrete Philologie beschränkt, sondern mit Blick auf die *DH* allgemein auch die Definition Thallers. Dort erscheinen die *DH* „als die Summe aller Versuche, die Informationstechniken auf den Gegenstandsbereich der Geisteswissenschaften anzuwenden“ (Thaller 2017, 13).

63 Da das vorliegende und das folgende Kapitel stellenweise eher technisch ausfallen, werden für diejenigen Leser, die bisher noch wenig mit digitalen Methoden in Berührung gekommen sind, technische Begriffe und Abkürzungen mit Erläuterungen versehen. Um jedoch die übermäßige Setzung von Fußnoten zu vermeiden, wird auf das Glossar im Anhang, Abs. E mit den wichtigsten Begriffserklärungen verwiesen. Hierzu findet sich nach den jeweiligen Begriffen und Abkürzungen ein hochgestellter Pfeil in Klammern [(→)].

64 Vgl. Krefeld/Lücke 2014 –.

65 Vgl. *TLIO* sowie vgl. *OVI*.

66 *Digitale Literaturwissenschaft* meint hier explizit nicht nur Verfahren der quantitativen Literaturwissenschaft mithilfe digitaler Methoden, sondern bezieht sich in der hier vertretenen Auffassung auf jegliche Form digitaler Arbeit im Bereich der Literaturwissenschaft, über alle Nationalphilologien und komparatistischen oder literaturtheoretischen Disziplinen hinweg. Zur quantitativen Literaturwissenschaft vgl. Bernhart 2018. Bernhart weist dort auch auf den Unterschied zwischen quantitativer Literaturwissenschaft und *DH* hin (vgl. Bernhart 2018, 209–210).

67 Hierzu vgl. Jannidis/Kohle/Rehbein (Hgg.) 2017. Trotz des schnellen Wandels und Fortschritts auf dem Gebiet liefert die Monographie einen guten Überblick über die zentralen Teilbereiche der *DH* und setzt dabei nur geringe Informatik-Kenntnisse voraus bzw. geht in einzelnen Kapiteln auf

sprechender Ansätze das Potential digitaler Literaturwissenschaft aufzuzeigen, von dem auch die vorliegende Studie profitieren wird. Neben den Vorteilen und Chancen sind aber auch diejenigen Aspekte zu diskutieren, die (noch) Probleme bzw. Einschränkungen darstellen. Hierdurch soll klar werden, unter welchen Voraussetzungen digitales Forschen in der Literaturwissenschaft am besten gelingen und ‚traditionelle' Ansätze bereichern kann.

Eine der am häufigsten assoziierten Methoden beim Gedanken an digitale Literaturwissenschaft ist sicher die digitale Stilometrie, wobei die Autorattribution zu ihren bekanntesten Anwendungsbereichen zählen dürfte.[68] Dabei ist die Stilometrie nicht auf diesen speziellen Anwendungsfall beschränkt. Vielmehr geht es um „style differences between authors or more generally between predefined categories such as author's gender, or time periods".[69] Noch allgemeiner gesprochen, ist es das Ziel der Stilometrie, mithilfe der (operationalisierten) Kategorie des *Stils* eine Gruppierung bzw. Klassifizierung von Texten vorzunehmen.[70]

Der große Vorteil der digitalen Stilometrie ist zweifelsohne die Möglichkeit, große Textmengen zu verarbeiten und so anstelle eines *close reading* ein *distant reading* vorzunehmen.[71] Das *distant reading* kann zum einen mehr Textmaterial verarbeiten, als ein Mensch in vertretbarer Zeit, teilweise sogar Zeit seines Lebens lesen und analysieren könnte. Zum anderen entsteht so eine völlig neue Perspektive, welche spezifische Charakteristika der Texte in den Vordergrund rückt. Ein weiterer Vorteil ergibt sich daraus, dass die zu untersuchenden Textmerkmale für das Computersystem eindeutig definiert werden, sodass man von einem großen Schritt in Richtung Objektivität sprechen kann. Auch die Reliabilität der Analyse ist auf diese Weise gewährleistet, da die Kombination aus denselben Untersuchungsparametern angewandt auf dieselben Texte identische Ergebnisse produziert.[72]

---

die informationstechnischen Grundlagen ein, z. B. im Bereich der Programmierung. Des Weiteren sei auf das ausführliche Webangebot von *forText* hingewiesen, das praxisnahe, aber dennoch profunde Überblicksdarstellungen für die meisten digitalen Methoden anbietet (vgl. forText 2016 –).

68 Zur Diskussion der Autorenfrage mithilfe der Stilometrie vgl. genauer Kap. 6.2.2.

69 Savoy 2020, 3.

70 Vgl. Savoy 2020, 4–5.

71 Die Begriffe *close reading* und *distant reading* sind v. a. durch Moretti geprägt. Vgl. hierzu grundlegend Moretti 2000.

72 Dies ist die theoretische Annahme und man kann davon ausgehen, dass absolut identische Ausgangsbedingungen identische Ergebnisse produzieren. In der Praxis spielen jedoch vielzählige Faktoren eine Rolle, die oftmals nicht auf den ersten Blick zu erfassen sind. So kann die Formatierung der Input-Texte bereits abweichen, je nachdem ob die Analyse auf einem Linux(→)-basierten System oder unter *Windows*(→) stattfindet. Zeilenumbrüche werden z. B. unter den beiden Betriebssystemen(→) unterschiedlich repräsentiert.

Dies führt jedoch zu einem großen Nachteil der Stilometrie. Die Operationalisierung des Phänomens *Stil*, reduziert auf einen oder wenige Parameter – oft die häufigsten Wörter in einem Text –, birgt das Risiko, dass der Blick stark verengt wird. Somit stellt sich bei stilometrischen Verfahren immer auch die Frage nach der Validität der Methode: Wird mithilfe der gewählten Parameter wirklich das analysiert, was von Interesse ist? Auch bei der Interpretation der Ergebnisse müssen die technischen Prämissen berücksichtigt und gegebenenfalls durch Kontext perspektiviert werden. Nur so können Deutungen vermieden werden, die zwar anhand der abstrakten Daten möglich erscheinen, aber historisch-kontextuell schlichtweg nicht plausibel sein können. Eine weitere, eher praxisorientierte Hürde, die es zu bedenken gilt, ist die Tatsache, dass für die Arbeit mit stilometrischen Methoden Grundkenntnisse der Statistik, aber auch des maschinellen Lernens von großem Vorteil sind, da im Grunde alle stilometrischen Ansätze auf statistischen Berechnungen bzw. der Applikation maschineller Lernverfahren beruhen.[73] Auch wenn ein entsprechendes mathematisches bzw. informationstechnisches Hintergrundwissen keine zwingende Voraussetzung für die Anwendung digitaler Stilometrie darstellt, erleichtert es das Forschen in diesem Bereich enorm. Es ermöglicht, genauer zu verstehen, wie und warum das Analysesetting die jeweiligen Resultate hervorbringt. Auch Anpassungen der Untersuchungsparameter lassen sich leichter bewerkstelligen, wenn ein grundlegendes Verständnis dafür vorhanden ist, was die Änderungen intern bewirken.

Neben der Stilometrie ist die Annotation von Texten ein zentrales Anwendungsfeld digitalen Arbeitens in den *DH*, wobei an dieser Stelle die deklarative Annotation durch Markup-Sprachen(→) im Fokus stehen soll.[74] Das Annotieren von Texten wird im Bereich der digitalen Literaturwissenschaft zumeist mithilfe eines Derivats der Markup-Sprache XML(→) durchgeführt, in der Regel handelt es sich um TEI XML.[75] Durch Annotation ist es möglich, zusätzliche Informationen beizugeben, die zunächst aus dem reinen Text nicht ersichtlich sind und mit denen Software weitere Analyseschritte ausführen kann.[76] Die Technik der digitalen Anno-

73 Auf maschinelles Lernen wird im Folgenden noch genauer eingegangen. Vgl. hierzu weiterhin Kap. 6.2.2.

74 Vgl. Rapp 2017, 255 zu den Annotationstypen. Neben der deklarativen Annotation existiert auch die prozedurale Annotation, die Anweisungen enthält und meist auf den Bereich der Darstellung bezogen ist. Ein Beispiel hierfür wäre das dem PDF(→)-Format zugrundeliegende PostScript.(→)

75 Für einen gut lesbaren Einstieg in die wichtigsten Aspekte von XML(→) im *DH*-Kontext vgl. Kurz 2016, 131–194 sowie für einen Überblick zu TEI im Besonderen vgl. Kurz 2016, 195–251.

76 Vgl. Rapp 2017, 255–256. Ein Beispiel, das eher aus dem linguistischen Bereich stammt, ist das PoS-Tagging (*Part of Speech*-Tagging),(→) das aber auch in der literaturwissenschaftlichen Arbeit nützliche Dienste leisten kann. Einen guten Überblick zu den wichtigsten Aspekten des PoS-Tagging findet man u. a. bei Westpfahl 2020, 13–16. Ein weiterer Bereich, der hier angetippt sein soll,

tation kann man somit als eine Art Grundlagendisziplin betrachten, die weitere Forschungsarbeiten ermöglicht:

> The descriptive nature of the encoding means that different programs can carry out different functions, such as indexing, searching, printing, and hypertext linking on the same text without the need for making any changes to the text.[77]

Mithilfe einzelner annotierter Texte können am Ende ganze digitale Editionen entstehen. Diese haben den Vorteil, dass sie ortsunabhängig zur Verfügung stehen und so einen großen Beitrag zur allgemeinen Verfügbarkeit zuverlässigen Textmaterials leisten. Außerdem ist es möglich, moderne kritische Editionen mit den Scans entsprechender Manuskripte zu verbinden[78] – was im Sinne der Medialitätsforschung oder der *Material Studies* völlig neue Möglichkeiten eröffnet. Auch andere Zusatzinformationen lassen sich problemlos annotieren, z. B. grammatikalische Daten, selbst der Aufbau ganzer Ontologien(→)[79] ist denkbar.

Die enorme Flexibilität im Bereich des Annotierens stellt gleichzeitig auch ein Risiko dar, denn durch zu starke proprietäre Anpassungen kann die Interoperabilität leiden, auch wenn die Annotation für sich genommen nützliche Informationen kodiert. Standards wie TEI definieren aus diesem Grund ein Basis-Protokoll,(→)[80] das einen definierten Austausch zwischen Systemen und Anwendern bei möglichst großer Anpassungsfähigkeit sicherstellt. Die Einhaltung solcher Standards ist somit Grundvoraussetzung für langfristig effizientes Forschen.[81] Neben diesem Problem,

---

ist NER (*Named Entity Recognition*),(→) vgl. hierzu knapp und übersichtlich Ehrmann u. a. 2023, 27:5–27:6.

77 Hockey 2000, 33. Hockey bezieht sich zwar auf die Metasprache SGML (*Standard Generalized Markup Language*).(→) Doch gelten die Aussagen genauso für XML, das auf SGML basiert.

78 Vgl. Rapp 2017, 264.

79 Es handelt sich hierbei nicht um die philosophische Disziplin, die sich mit dem Seienden beschäftigt. In der Informatik bezeichnet eine Ontologie „a means to formally model the structure of a system, i. e., the relevant entities and relations that emerge from its observation, and which are useful to our purposes. An example of such a system can be a company with all its employees and their interrelationships [...] The backbone of an ontology consists of a generalization/specialization hierarchy of concepts, i. e., a taxonomy. Supposing we are interested in aspects related to human resources, then *Person*, *Manager*, and *Researcher* might be relevant concepts, where the first is a superconcept of the latter two. *Cooperates-with* can be considered a relevant relation holding between persons. A concrete person working in a company would then be an instance of its corresponding concept“ (Guarino/Oberle/Staab 2009, 2, Form. i. Orig.).

80 Das Wort *Protokoll* wird hier im Sinne der Informatik verwendet. Dort bezeichnet es einen Standard oder eine Übereinkunft zum geregelten Datenaustausch. Zu den bekanntesten Protokollen auch außerhalb der Informatik zählen das TCP-Protokoll und das IP-Protokoll.

81 Damit sei nicht gemeint, dass der TEI-Standard unanfechtbar wäre. Vielmehr soll auf die Problematik vollkommen eigenständiger Kodierungen hingewiesen werden – solche sollten, wenn

das in der Regel die Konzeption digitaler Projekte betrifft, ist eine praktische, man könnte sogar sagen, eine logistische Schwierigkeit im Auge zu behalten. Annotationen stellen so gut wie immer einen großen Arbeitsaufwand dar,[82] sodass die Erstellung und Pflege umfangreicher Textkorpora nur in mehrköpfigen Teams zu bewältigen sind. Unabhängig davon, ob es sich um ein großes Projekt oder um die Annotation einzelner Texte durch eine Einzelperson handelt, ist es für eine erfolgreiche und nachhaltige Annotation von Vorteil, über Grundkenntnisse im Bereich Datenrepräsentation und Datenaustausch auf informationstechnischer Ebene zu verfügen.[83]

Von interdisziplinärer Bedeutung und auch außerhalb des akademischen Bereichs von Interesse ist die Sentimentanalyse, im Englischen meist als *sentiment analysis* oder mit dem verwandten Begriff *opinion mining* bezeichnet. Die Sentimentanalyse beschäftigt sich dabei schwerpunktmäßig mit Meinungen und Gefühlen, welche in Texterzeugnissen ausgedrückt werden:

> In a nutshell, sentiment analysis or opinion mining aims to identify positive and negative opinions or sentiments expressed or implied in text and also the targets of these opinions or sentiments [...][84]

Bei der Sentimentanalyse handelt es sich um ein inzwischen weit fortgeschrittenes und intensiv bearbeitetes Feld, v. a. da es sich um eine kommerziell nutzbare Methode handelt. Mithilfe ausgefeilter digitaler Verfahren, die oftmals auf NLP (*Natural Language Processing*)(→) aufsetzen,[85] lassen sich z. B. in sozialen Medien oder Kommentarbereichen von Internetplattformen potentielle *Hate Speech*-In-

---

überhaupt, nur in begründeten Ausnahmefällen zum Einsatz kommen. In diesem Zusammenhang sei auch auf die *FAIR*-Prinzipien hingewiesen, die nachhaltiges Datenmanagement in der Forschung sicherstellen sollen. Vgl. hierzu grundlegend Wilkinson u. a. 2016 sowie speziell zur Romanistik mit Schwerpunkt Linguistik vgl. Krefeld 2020a.

82 Dies gilt v. a. für die rein manuelle Form der Annotation. Aber auch (teil-)automatisierte Annotationsverfahren sollten in ihrem Aufwand nicht unterschätzt werden, da stets eine manuelle Nachkontrolle vonnöten ist.

83 So gibt es keine pauschale Antwort auf die Frage, wie granular Daten zu repräsentieren sind. Beispielsweise ließe sich die Information, dass ein Verb in der 1. Person Singular Indikativ Präsens Aktiv vorliegt, entweder als eine Gesamtinformation kodieren. Ebenso denkbar ist die Repräsentation mithilfe von fünf separaten Attributen, beispielsweise im Format *Person=1* etc. Die Entscheidung, welche Option zum Einsatz kommen soll, hängt dabei in hohem Maße vom konkreten Anwendungsfall ab.

84 Liu 2015, 3. Vgl. Liu 2015, 25 für eine formalere Definition der Sentimentanalyse bzw. ihrer „key tasks" (Liu 2015, 25).

85 Darüber hinaus existieren mittlerweile auch Verfahren mithilfe von *Deep Learning* und *Big Data*(→) (vgl. Iglesias/Moreno 2019, 1 of 4).

halte identifizieren.[86] Die Methode lässt sich aber genauso sinnvoll in der Literaturwissenschaft nutzen. Beispielsweise ist es möglich, mithilfe von Sentimentanalysen zu bestimmen, ob ein literarischer Text tendenziell eine positive oder eine eher negative Gemütsstimmung aufbaut.[87]

Eine große Stärke dieser Untersuchungsmethode ist zunächst die Objektivierung bzw. Abstraktion der semantischen Analyse, die normalerweise stark durch subjektive Interpretationen beeinflusst wird. Diese Abstraktion ist aber gleichzeitig ein Problem computergestützter semantischer Routinen, da hierdurch stets Informationen verloren gehen und nicht alle Ebenen eines literarischen Textes abgebildet werden können. Beispiele hierfür sind historisches oder poetisches Vokabular.[88] Auch spezifische Konnotationen, die sich nur aus dem Kontext erschließen lassen und auf einer sekundären Bedeutungsebene zu verorten sind, stellen eine Herausforderung für die digitale Sentimentanalyse dar. Auf technischer Seite gilt es zu bedenken, dass ein Computerprogramm, vereinfacht ausgedrückt, per se keine Semantik versteht und hierfür mit externen Daten versorgt werden muss. Dazu können Annotationen oder ganze Lexikon-Datenbanken verwendet werden. Alternativ sind auch Ansätze basierend auf maschinellem Lernen möglich.[89] Unabhängig vom gewählten Verfahren handelt es sich bei der Bereitstellung semantischer Informationen stets um einen nicht zu unterschätzenden Aufwand bei der Durchführung einer Sentimentanalyse, der bei der Projektplanung einkalkuliert werden sollte.

Eine alternative Interpretationsmöglichkeit von Texten stellt wiederum die Netzwerkanalyse dar, die *grosso modo* auf der mathematischen Graphentheorie fußt. Entsprechend werden bei dieser Form der Untersuchung textuelle Relationen als Kanten aufgefasst, die zwischen zwei Knoten positioniert sind. Hierdurch ergibt sich die Möglichkeit einer neuen Art der Visualisierung textueller Elemente, sodass Textebenen freigelegt werden können, die sonst nur schwer oder überhaupt nicht zugänglich sind. Auch weitergehende mathematische Berechnungen sind ausgehend von den entstehenden Graphen möglich.[90] Ein häufig angeführtes

86 Vgl. hierzu u. a. die vielfältigen Artikel in der Spezialausgabe der Zeitschrift *Applied Sciences*, die einen Reprint von Artikeln zum Thema aus dem Jahr 2019 darstellt: Iglesias/Moreno (Hgg.) 2020.

87 In der Sentimentanalyse wird in diesem Zusammenhang meist der Begriff *Polarität* verwendet.

88 Vgl. Schmidt/Burghardt/Wolff 2018, 5–6 von 9.

89 Vgl. Schmidt/Burghardt/Wolff 2018, 2 von 9. Auch Verfahren des maschinellen Lernens benötigen (Trainings-)Daten, die vorab zur Verfügung gestellt werden müssen.

90 Zu nennen sind u. a. die *Zentralitätsmaße* oder *Centrality Measures*, zu den wichtigsten zählen *Degree Centrality*, *Closeness Centrality* und *Betweeness Centrality*. Zu diesen und anderen Zentralitätsmaßen vgl. u. a. in deutscher Sprache Mutschke 2010. Vgl. weiterhin zu diesem Thema in englischer Sprache Koschützki u. a. 2005.

Beispiel für die Anwendung der Netzwerkanalyse ist die Darstellung von Figurenkonstellationen eines Textes mittels Graphen.[91] Ein weiterer vielversprechender Einsatzbereich der Netzwerkanalyse besteht darin, Intertextualität oder Zitation in Form von Graphen zu visualisieren und zu interpretieren. Auf diese Weise könnten komplexe Verbindungsstrukturen freigelegt, gruppiert und gewichtet werden, die anderweitig kaum zu erfassen wären. Erstaunlicherweise ist diese Denkrichtung hinsichtlich der Intertextualität im Vergleich zu anderen (digitalen) Analysemethoden bisher eher wenig zum Einsatz gekommen.[92]

Dies ist überraschend, weil die Netzwerkanalyse für die visuelle Aufarbeitung komplexer Zusammenhänge, zu denen auch intertextuelle Verbindungen gehören können, prädestiniert ist.[93] Auch ihr Abstraktionsgrad lässt sich als Vorteil der Netzwerkanalyse ins Feld führen, denn so wird die Untersuchung auf die wesentlichen Punkte reduziert, z. B. im Fall der Figurenkonstellation von Dramentexten auf die Verbindungen zwischen den einzelnen Figuren. Gleichzeitig kann sich die Abstraktion auch ins Gegenteil verkehren und nachteilige Auswirkungen haben. Dadurch dass die Betrachtung auf einen sehr speziellen Aspekt fokussiert wird,[94] stehen bei der Netzwerkanalyse zunächst keine oder nur wenige kontextuelle Informationen zur Verfügung. Diese müssen von außen an das System herangetragen werden, sei es in Form digital kodierter Informationen oder durch das Wissen der interpretierenden Person. Generell erfordert auch die Netzwerkanalyse ein Grundverständnis für die Abbildung realer Zusammenhänge in abstrakten (digitalen) Modellen sowie die Kenntnis der Grenzen einer solchen Repräsentation von – in diesem Fall textueller – Wirklichkeit.

Mit der Netzwerkanalyse wurde bereits indirekt die Visualisierung von textuellen Daten als ein Anwendungsgebiet digitaler Ressourcen in der Literaturwissenschaft angesprochen. Doch auch jenseits der Netzwerkanalyse eröffnet die visuelle Aufbereitung von Informationen vielseitige Anwendungsmöglichkeiten digitaler Verfahren. Dass es sich hierbei nicht nur um eine Erleichterung des Interpretationsprozesses handelt, sondern vielmehr um das Potential, neue Erkenntnisprozesse anzustoßen, zeigen repräsentativ die Ergebnisse des interdisziplinären For-

91 Vgl. Moretti 2011 für eine bekannte Anwendung der Netzwerkanalyse auf Shakespeares *Hamlet*. Vgl. ebenso Resch 2024, dort auch mit knappen Erläuterungen zu den Zentralitätsmaßen (vgl. Resch 2024, 98–99).

92 Vgl. u. a. Romanello 2016 als Beispiel für diese Forschungsrichtung.

93 Es sei darauf hingewiesen, dass die Netzwerkanalyse grundsätzlich auch manuell durchgeführt werden könnte. Diese Variante geht mit den üblichen Nachteilen manueller Analysen einher, darunter zeitliche Kosten oder Fehleranfälligkeit bei größeren Datenmengen. Außerdem sind auf diese Weise Berechnungen auf den Graphen, wenn überhaupt, nur mühsam und zeitintensiv durchzuführen.

94 Vgl. Jannidis 2017, 160.

schungsfelds der *Visual Analytics*.[95] Durchdachte Visualisierungsstrategien können somit die Grundlage für weitergehende Interpretationen bilden. Gleichwohl ist zu beachten, dass die Visualisierung von Informationen einen Mehrwert erzeugen sollte. Eine bloße Orientierung am Trend der omnipräsenten Diagramme und Charts gilt es hingegen zu vermeiden. Bei der Interpretation von Visualisierungen – v. a. aus externen Quellen – ist es außerdem unabdingbar, einen kritischen Blick zu bewahren. Dies ist v. a. deshalb wichtig, weil die Auswahl der dargestellten Aspekte und die Art der Visualisierung einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die Perzeption und Interpretation der visualisierten Informationen haben kann.[96]

Die eben vorgestellte Übersicht verschiedener digitaler (literaturwissenschaftlicher) Methoden, ausgehend von der konkreten Anwendung, stellt nur eine mögliche Perspektive dar und ist um eine verstärkt technische Sicht auf verschiedene Ansätze und Tendenzen in den *DH* zu ergänzen. In diesem Sinne lassen sich z. B. Verfahren gruppieren, die auf mathematischen, zumeist statistischen Berechnungen beruhen.[97] In diese Kategorie fällt u. a. häufig die digitale Stilometrie, wie sie zuvor angesprochen wurde. Wie bereits bei der Beschreibung der digitalen Stilometrie angemerkt, stellt die statistisch-numerische Erfassung literarischer Texte eine Objektivierung dar. Gleichzeitig ist es jedoch schwierig, wenn nicht gar unmöglich, alle Dimensionen eines Textes numerisch abzubilden. Ein weiterer, wichtiger Punkt ergibt sich aus dem Umstand, dass statistische Berechnungen im Ausgangspunkt hochgradig textimmanent sind. D. h., die Kennzahlen und Informationen, die generiert werden, beziehen sich genau auf das zur Verfügung gestellte Textkorpus

95 Der Begriff geht zurück auf *Illuminating the Path* von Thomson und Cook, das auf die *Homeland Security* der USA ausgerichtet war. Darin werden *Visual Analytics* definiert als „science of analytical reasoning facilitated by interactive visual interfaces“ (Thomas/Cook 2005, 4, im Original fett und kursiv). Des Weiteren wird erläutert, welche Aspekte, bei Visual Analytics eine Rolle spielen: „synthesize information [...] derive insight from massive, dynamic, ambigiuous, and often conflicting data; detect the expected and discover the unexpected; provide timely, defensible, and understandable assessments; and communicate assessment effectively for action“ (Thomas/Cook 2005, 4). Für den *DH*-Bereich sind besonders die Aspekte „synthesize information“, „derive insight from [...] data“ und „detect the expected and discover the unexpected“ von großer Bedeutung. Für einen genaueren Überblick zu *Visual Analytics* allgemein als interdisziplinärem Feld vgl. z. B. Keim u. a. 2008.

96 Vgl. u. a. das ‚Standardwerk‘ zum Thema Huff 1954 sowie vgl. mit rezenten Beispielen das Kapitel „Graphical Trickery“ in Kernighan 2018, 95–107. An dieser Stelle wird bewusst auf die Formulierung *Manipulation* verzichtet, da eine Beeinflussung der Interpretation auch ohne manipulative Intentionen erfolgen kann.

97 Zu trennen sind hiervon Ansätze des maschinellen Lernens, wie sie weiter unten angesprochen werden. Diese beruhen zwar auch auf (oft statistischen) Berechnungen und Modellen, sind aber aufgrund ihres Programmierparadigmas und der speziellen Anforderungen, die sie stellen, von ‚traditionellen‘ regelbasierten Algorithmen zu unterscheiden.

und die Kontextualisierung muss in einem weiteren Schritt durch interpretatorische Arbeit geleistet werden.[98]

Eine weitere technische Säule digitalen Arbeitens stellen Datenbanken dar, denn hinter jedem Korpus verbirgt sich eine Datenbank – sei es bei Korpora literarischer Texte oder solchen, die verstärkt linguistisch ausgerichtet sind.[99] Auch wenn Datenbanken heutzutage leicht zu händeln und technisch meist gut gekapselt sind, so erleichtern es spezifische Kenntnisse in der Datenbanktheorie ungemein, die Ergebnisse von Abfragen (sogenannter *Queries*)(→) nachzuvollziehen. Auch die Formulierung eigener *Queries* kann mitunter erforderlich sein und spätestens an diesem Punkt ist ein entsprechendes Wissen über die Funktionsweise und den Aufbau von Datenbanken unerlässlich. Da komplexere Datenbanken in der Regel auf externen Servern ausgelagert sind, ist auch die Netzwerkkommunikation ein wichtiger Bereich, der in den *DH* von Bedeutung ist. In einem weiteren Sinne können hierunter auch alle Web- und *Social Software*(→)-Projekte gefasst werden, da diese auf der Netzwerkkommunikation über das Internet basieren. Obwohl Kenntnisse in diesem Bereich inzwischen oftmals zum qualifikatorischen Standard-Repertoire gehören, können dezidierte Praxis-Erfahrungen mit *Content Management Systemen* (CMS),(→) *Wikis*(→) oder *Web Surveys*(→) v. a. in größeren Projekten von großem Nutzen sein.[100]

Großes öffentliches Interesse erfährt in jüngster Zeit ein vierter Bereich der digitalen Methoden, welcher wohl auch derjenige ist, der sich aktuell am schnellsten weiterentwickelt und in den große Hoffnungen gesetzt werden.[101] Es handelt sich um den Ansatz, *Künstliche Intelligenz* (KI) oder im anglophonen Bereich *Artificial Intelligence* (AI) zur Lösung von Problemen und zur Analyse von Daten einzusetzen. Als Unterbereiche dieser Technologie sind *maschinelles Lernen* und auch *Deep Learning* auszumachen. Letzteres kann wiederum als eine spezielle Form des maschinellen Lernens aufgefasst werden. Deep Learning zeichnet sich dadurch aus,

98 Selbst bei hochkomplexen Berechnungen, die etwaige Annotationen oder Datenbankeinträge berücksichtigen, wäre eine ‚manuelle' interpretatorische Nacharbeit wohl unumgänglich, da die Informationen des Systems bereits durch die Auswahl der Annotationen bzw. der Datenbank selektiv und begrenzt wäre.

99 Letztlich ist auch eine Sammlung aus Textdateien im weiteren Sinne eine Form von Datenbank. Davon zu unterscheiden sind komplexe *Database Management Systems* (DBMS)(→) wie *MySQL*(→) im Bereich der relationalen Datenbanken(→) oder *MongoDB*(→) im Bereich der NoSQL-Datenbanken.(→)

100 Zu den bekanntesten CMS zählen *WordPress*(→)-basierte Systeme oder *TYPO3*.(→) Das bekannteste Wiki(→) ist wiederum *Wikipedia*. Bei den Web Surveys(→) sind Plattformen zu nennen, die es erlauben, Online-Fragebögen für Umfragen zu erstellen, durchzuführen und auszuwerten. Hier lassen sich als Beispiele *SosciSurvey, SurveyMonkey* oder *Evasys* anführen.

101 Als Beispiel sind hierzu die intensiven öffentlichen Debatten zu nennen, die um den Jahreswechsel 2022/23 zum Chatbot *ChatGPT*, der auf künstlicher Intelligenz basiert, aufkamen.

dass es mit mehreren *Schichten* oder *Layern* von *Künstlichen Neuronalen Netzen* (KNN bzw. im Englischen ANN, *Artificial Neuronal Networks*), sprich ‚tief', operiert.[102] Die Details dieses Ansatzes sind technisch und mathematisch anspruchsvoll und nicht direkt mit traditionellen Programmierparadigmen zu vergleichen.[103] Doch die Erweiterung des technischen Repertoires um KI-basierte Ansätze, z. B. durch Verwendung maschinellen Lernens, eröffnet vielversprechende Anwendungsgebiete wie die (teil-)automatisierte Transkription handschriftlicher Manuskripte.[104]

Mit KI-basierten Verfahren stehen zweifellos leistungsstarke Werkzeuge zur Verfügung, die es ermöglichen, Phänomene anzugehen, die mit herkömmlichen computergestützten Methoden kaum zu bewältigen sind. Dennoch eignet sich dieser Ansatz nicht für alle Anwendungsfälle. Zum einen ist die hohe Komplexität der Systeme ein limitierender Faktor, da für ihre sinnvolle Nutzung ein Grundverständnis für die technischen Abläufe unabdingbar ist. So lässt sich im Falle des maschinellen Lernens z. B. die Frage danach, welcher konkrete Lernalgorithmus zum Einsatz kommen soll, selten pauschal beantworten.[105] Außerdem ist das sogenannte *Training* als maßgeblicher Schritt im Vorfeld (manchmal auch zusätzlich während)[106] der Verwendung KI-basierter Verfahren zu nennen. Aufgrund z. T. zahlreicher Parameter ist es alles andere als trivial, das Training so durchzuführ-

102 Zur KI vgl. u. a. das didaktisch ausgerichtete ‚Standardwerk' Goodfellow/Bengio/Courville 2016 sowie rezenter vgl. Campesato 2020. Ersteres erfordert v. a. in Kapiteln zur praktischen Anwendung z. T. fortgeschrittene mathematisch-statistische Kenntnisse. Beispiele für Algorithmen sind programmiersprachenunabhängig in Pseudocode(→) verfasst. Der zweite Titel stellt in den theoretisch gehaltenen Überblickskapiteln geringere Anforderungen an den Leser, während die Praxis-Abschnitte solide Python(→)-Kenntnisse voraussetzen. Des Weiteren vgl. Alpaydin 2020 als Einführung in die zentralen technisch-theoretischen Konzepte, die dem maschinellen Lernen zugrunde liegen.

103 Mit traditionellen Paradigmen sind weit verbreitete Ansätze gemeint, die in zahlreichen Software-Projekten zum Einsatz kommen. Genannt seien hier das ältere *prozedurale Programmierparadigma*(→) und das *objektorientierte Programmierparadigma*,(→) auch als *OOP* bekannt.

104 Hier sei auf das Projekt *Transkribus* verwiesen, das unter der Leitung der Universität Innsbruck entwickelt wurde und nun in Form einer europäischen Genossenschaft als Teil von *READ-COOP* zur Verfügung steht (vgl. Transkribus 2016 –).

105 Selbstredend gibt es die technische Zuordnung u. a. von *Clustering* und unüberwachtem Lernen sowie *Klassifizierung* bzw. *Regression* und überwachtem Lernen (vgl. Alpaydin 2020, 9; 11). Welche Herangehensweise jedoch passt, ist nicht immer leicht zu beantworten und hängt stark vom konkreten Projekt ab. Zu den wichtigsten Unterschieden überwachter und unüberwachter Verfahren im Kontext der digitalen Stilometrie vgl. Kap. 6.2.2. Dort finden sich zu diesem Spezialbereich im Zuge des praktischen Anwendungsfalls der digitalen Stilometrie genauere Anmerkungen und Literaturangaben.

106 Letzteres wird in der Regel als *online learning* bezeichnet, während Ersteres häufig *offline learning* genannt wird (vgl. u. a. Géron 2023, 17–20).

ren, dass die Anwendung am Ende im Sinne der Validität genau diejenige Aufgabe erfüllt, für die sie eingesetzt werden soll.[107] Auch kann bereits die Auswahl und Strukturierung der Trainingsdaten maßgeblichen Einfluss darauf haben, welche Ergebnisse ausgegeben werden. Zudem stellt die Tendenz v. a. von Deep Learning, als *black box* aufzutreten und kaum nachvollziehbare bzw. überprüfbare Ergebnisse zu produzieren, beim Einsatz solcher Technologien im wissenschaftlichen Kontext eine Herausforderung dar.[108] Eine zusätzliche Hürde beim Einsatz von KI-basierten Verfahren betrifft deren technische Anforderungen. Zwar sind viele Anwendungsfälle auch auf Standard-Hardware durchführbar. Doch spätestens bei großen, datenintensiven Projekten muss v. a. beim Einsatz von Deep Learning die Leistungsfähigkeit der Hardware, teilweise in Form speziell eingerichteter Server, berücksichtigt werden.

Zuletzt ist noch eine Betrachtung der *DH* aus rein programmiertechnischer Perspektive möglich, die sich darauf fokussiert, mit welchen programmiertechnischen Werkzeugen die jeweilige Analyse umgesetzt wird. Bei statistisch orientierten Verfahren findet z. B. häufig die Programmiersprache $R^{(\rightarrow)}$ Anwendung, welche für die Nutzung im Umfeld der Statistik entwickelt wurde. Die Sprache wird u. a. deshalb in Informatiker-Kreisen gerne abschätzig betrachtet. Doch auch unabhängig hiervon hat R einen gewichtigen objektiven Nachteil. Im Gegensatz zu anderen Sprachen ist R nicht primär auf Performance ausgelegt, sodass größere und anspruchsvollere Berechnungen von anderen Sprachen meist schneller und effizienter bearbeitet werden können.[109] Eine andere Programmiersprache, die

107 So besteht die Möglichkeit, dass am Ende die einem KI-Modell zugrundeliegende Hypothese die Trainingsdaten zu genau abbildet, sodass man von *Überanpassung* oder *Overfitting* spricht. Dies ist u. a. ein Problem, wenn in den Trainingsdaten Rauschen vorkommt: „[...] if there is noise, an overcomplex hypothesis may learn not only the underlying function but also the noise in the data and may make a bad fit, for example, when fitting a sixth-order polynomial to noisy data sampled from a third-order polynomial" (Alpaydin 2020, 41). Auch das Gegenteil ist möglich, wenn die dem Modell zugrundeliegende Hypothese weniger komplex ist als die tatsächliche Funktion, welche die Daten abbildet. In diesem Fall spricht man von *Unteranpassung* oder *Underfitting* (vgl. Alpaydin 2020, 41).

108 „Compared with traditional machine learning techniques, deep learning techniques have demonstrated superior performance in various domains, yet their black-box nature poses significant challenges for wide adoption" (Tao/Zhou/Hickey 2023, 688). Eine Lösung kann darin bestehen, mithilfe des Frameworks *SHAP*, die Ausgaben des konkret genutzten Algorithmus nachzuvollziehen (vgl. u. a. Tao/Zhou/Hickey 2023, v. a. 689 für die Anwendung von SHAP sowie vgl. Lundberg/Lee 2017 bzw. vgl. Lundberg 2018 –).

109 Vgl. Morandat u. a. 2012, 119–121, welche die Geschwindigkeit von R gegenüber C und Python bestimmt haben. Auch im Bereich der Speicherverwaltung schneidet R unvorteilhaft ab. Vgl. hierzu das Fazit von Morandat u. a.: „R is clearly slow and memory inefficient. Much more so than other dynamic languages" (Morandat u. a. 2012, 121). Gleichzeitig gilt es zu beachten, dass ein Teil der

im Bereich der *DH* häufig zum Einsatz kommt, ist Python.(→) In der computergestützten Sprachverarbeitung bzw. Computerlinguistik hat sich Python fest etabliert und es gibt zahlreiche vorgefertigte und ausführlich getestete Programmierbibliotheken(→) für die unterschiedlichsten sprachtechnischen Anwendungsfälle. Als weiterer Vorteil wird gelegentlich die im Vergleich zu anderen Sprachen wie C(→) oder C++(→) intuitive Erlernbarkeit kolportiert. Beide Sprachen, R wie auch Python, bieten den Vorteil, dass sie plattformunabhängig sind. D. h., sofern der entsprechende Interpreter und die benötigten Bibliotheken installiert sind, kann ein und dasselbe Python- oder R-Programm prinzipiell auf allen Betriebssystemen benutzt werden. Auch im Bereich des maschinellen Lernens und des Deep Learning sind R und Python ähnlich gut ausgestattet, denn für beide Programmiersprachen stehen hierfür zahlreiche Bibliotheken bereit.[110] Eine eigene technische Umgebung stellen schließlich Web-Projekte dar, egal ob es sich um interaktive Online-Anwendungen oder um einen ‚klassischen' Internet-Auftritt handelt. Auch wenn bei überwiegend redaktionell geprägten Inhalten inzwischen sehr viele technische Aspekte durch größere CMS gekapselt werden, trifft man doch früher oder später auf HTML,(→) CSS(→) bzw. JavaScript(→) auf der Clientseite(→) bzw. auf PHP(→) auf der Serverseite.(→)[111]

Unabhängig davon, mit welcher Programmiersprache ein Projekt durchgeführt wird, ist es gerade bei großen Projekten in mehrköpfigen Teams sinnvoll, die sprachunabhängigen Anforderungen und Gütekriterien des *Software-Engineering* zu beachten. Dies ist bei kleineren Skripten und Routinen und im Rahmen des explorativen Arbeitens, z. B. im Sinne eines *Proof of Concept*, nicht immer in vollem Maße nötig. Doch selbst in diesem Bereich ist es von Vorteil, die Grundgedanken des Software-Engineering zu beachten, sodass bei Fortschreiten des Projekts möglichst gute Voraussetzungen in Bezug auf Erweiterbarkeit und Wartbarkeit vorliegen. Spätestens wenn ein Projekt von einer breiteren Nutzergemeinde verwendet und von der Software

---

geringen Performance fertigen R-Codes darauf zurückzuführen ist, wie der Code geschrieben ist: „Beyond performance limitations due to design and implementation, it has to be said that a lot of R code is slow simply because it's poorly written. Few R users have any formal training in programming or software development" (Wickham 2014, 332).

110 Als Beispiele seien die prominenten Namen *Keras*, *PyTorch* und *scikit-learn* genannt, bei denen es sich um Python-Frameworks handelt. Im Bereich von R ist neben anderen v. a. *Caret* hervorzuheben.

111 Es gibt zwar auch andere serverseitige Sprachen bzw. Systeme wie ASP.NET,(→) z. B. in Kombination mit C#,(→) oder NodeJS.(→) Selbst mit Python kann man Webseiten ausliefern, doch gerade im Bereich von CMS und der dort verbreiteten Systeme wie *WordPress*(→) oder *TYPO3*(→) ist PHP(→) unverzichtbar.

ein hohes Maß an Robustheit erwartet wird, ist es unabdingbar, sich auch mit diesen Aspekten der Informationstechnologie auseinanderzusetzen.[112]

Die bisherigen Ausführungen – v. a. im rein technischen Abschnitt – mögen nur eine grobe Skizze darstellen, doch lässt sich bereits anhand dieser wenigen Bemerkungen ablesen, dass digitale Methoden in der Literaturwissenschaft zum einen effizientes und schnelles Arbeiten mit großen Datenmengen ermöglichen, zum anderen aber auch völlig neue Erkenntnismöglichkeiten eröffnen können. Wichtig bleibt trotz aller Euphorie, die Grenzen der digitalen Methoden in der Literaturwissenschaft im Blick zu behalten, denn nicht jedes digitale Verfahren ist für jedes Forschungsinteresse geeignet. Selbst wenn eine Untersuchung für eine bestimmte digitale Methode geeignet scheint, gilt es, Vor- und Nachteile abzuwägen. Wie erläutert wurde, gibt es bei jeder Anwendung des Digitalen auch Grenzen bzw. Hürden sowie ‚blinde Flecken'. Um diese zu erkennen und somit das volle Potential der *DH* nutzen zu können, ist ein solides Grundwissen im Bereich der Informatik unabdingbar bzw. durch interdisziplinäre Kooperation einzuholen. Nur so ist gewährleistet, dass sich die Ergebnisse nachvollziehen und adäquat interpretieren lassen. Dies gilt umso mehr, sobald man sich von der Nutzung vorgefertigter Routinen verabschiedet und eigene Systeme oder Anwendungen entwickelt.

Ganz gleich jedoch, wie intensiv man sich mit den technischen Hintergründen auseinandersetzt, ob man vorgefertigte digitale Verfahren nutzt oder sich mit der Konzeption eigener Skripte bzw. Programme beschäftigt, bleibt die Grundvoraussetzung für eine gelungene digitale Arbeit im literaturwissenschaftlichen Umfeld die interpretatorische Einordnung der Ergebnisse. Wie in diesem Unterkapitel ersichtlich wurde, bergen Computersysteme aus Sicht geisteswissenschaftlicher Forschung großes Potential, doch eine historisch und kontextuell fundierte Deutung können sie noch nicht leisten und, ob sie dazu jemals vollumfänglich in der Lage sein werden, bleibt fraglich.[113] Wenn jedoch menschliche Interpretie-

112 Als Einführung in den Bereich des Software-Engineering sei Leach 2016 genannt. Dort findet sich auch eine kurze Übersicht der wichtigsten Software-Gütekriterien mit kurzen Erläuterungen (vgl. Leach 2016, 10–11). Für eine umfassende Darstellung sei auf das ‚Referenzwerk' der *IEEE*(→) verwiesen: Bourque/Fairly (Hgg.) 2014.

113 Zwar ist es denkbar, dass zukünftige, hochentwickelte KI-Systeme auch interpretatorische Aufgaben übernehmen können. Doch eine vollständige Abdeckung ‚traditioneller' Interpretation würde u. a. voraussetzen, dass KI-Systeme etwas besitzen, das man ‚Kreativität' nennen könnte. Immerhin beruht Interpretation teilweise auf der innovativen und ‚kreativen' Zusammenführung von oft unterschiedlichen Bedeutungsaspekten. Dafür wäre es wiederum erforderlich, dass Computer ein eigenes Bewusstsein von sich und ihrer Umwelt entwickeln: „Until a machine has become conscious, it cannot be more than a tool for extending human creativity" (Du Sautoy 2019, 285). Selbst recht optimistische Untersuchungen, die Systemen, die auf künstlicher Intelligenz beruhen, bereits ein gewisses Maß an ‚Kreativität' zuschreiben, müssen einräumen, dass einige Menschen

rende diesen zentralen Aspekt literaturwissenschaftlicher Erkenntnisgewinnung beisteuern, steht einer fruchtbaren und ‚symbiotischen' Beziehung zwischen *DH* bzw. digitaler Literaturwissenschaft und ‚traditionellen' Ansätzen wenig im Wege. Wie eine solche ‚Symbiose' in Form einer *digital unterstützten Hermeneutik*[114] im konkreten Anwendungsfall aussehen kann, wird in Bezug auf das Thema *Machiavelli und Dante* im folgenden Abschnitt erläutert.

5.3.2 Digitale Methoden zur Untersuchung der *Dantizität* in Machiavellis Terzarima-Texten

Vor dem Hintergrund möglicher Anwendungsbereiche digitaler Methoden in der Literaturwissenschaft und ihren allgemeinen Voraussetzungen kann nun näher darauf eingegangen werden, welche konkreten digitalen Verfahren zu welchem Zweck in der vorliegenden Studie verwendet werden. Der Schwerpunkt der Überlegungen liegt hierbei auf der begründeten Auswahl der Methoden, die konkreten Details zur Umsetzung der einzelnen digitalen Verfahren werden aus Gründen der Lesbarkeit dem jeweiligen Analysekapitel vorgeschaltet. Vorwegzunehmen ist, dass es sich bei der vorliegenden Arbeit um keine ausschließlich digitale Studie handelt. Vielmehr werden – wie in Kap. 5.2.2 gefordert – die digitalen Methoden in ihrem Potential betrachtet, ‚traditionelle' Analyseansätze zu ergänzen und zu bereichern bzw. *vice versa*. Kurzum, Ziel ist es, eine *digital unterstütze Hermeneutik* zu entwickeln, die aus beiden Forschungsperspektiven eine fruchtbare Synthese generiert.

---

trotz der Schwierigkeiten bei der Messung von ‚Kreativität' weiterhin ‚bessere' Ergebnisse abliefern (vgl. u. a. Haase/Hanel 2023). Allgemein scheint es, dass sich Computersysteme und Menschen bei ‚kreativen' Aufgaben auf absehbare Zeit eher ergänzen werden, als dass die künstliche Intelligenz den Menschen vollständig obsolet machen würde (vgl. u. a. mit Blick auf Literatur bzw. Poesie Schober 2022, v. a. 160–163). Die Erforschung kreativer Computersysteme ist dabei dem Bereich der *Computational Creativity* zuzuordnen, vgl. Veale/Pérez y Pérez 2020 für einen kompakten Überblick zu diesem Forschungsgebiet. Auch der Bereich der Emotionalität im Sinne der eigenen (Nach-)Empfindung menschlicher Emotionen dürfte eine Herausforderung darstellen. Angesichts der Ungewissheit, ob eine entsprechende KI möglich ist und v. a. ob sie die Erwartungen, die an sie gestellt werden, erfüllen kann, ist es einstweilen sinnvoller, digitale Methoden mit (menschlicher) Interpretation zu verbinden. Ähnlich skeptisch zur vollständigen Übernahme interpretatorischer Arbeit durch Computersysteme äußert sich u. a. Weiß, der verschiedene „Grenzen der Automatisierbarkeit" aufzeigt (vgl. Weiß 2021, 222–291, direktes Zitat 222).

114 Wie bereits in Kap. 1 herausgestellt, wird der Terminus *Hermeneutik* hier mit Rückgriff auf dessen altgriechischen Ursprung (ἑρμηνεύω, vgl. *LSJ*, 690) in einem weiten Sinne verstanden: Er soll grundsätzlich die (qualitative) Interpretation und ‚Erklärung' bzw. Ausdeutung eines Textes bezeichnen.

Dabei sollen die genutzten digitalen Methoden möglichst auch für weniger technikerfahrene Lesende ohne allzu große Hürden zugänglich sein.

Ein Anwendungsfall, der sich für eine solche Synthese im Fall des Themas *Machiavelli und Dante* geradezu aufdrängt, ist die Nutzung der digitalen stilometrischen Analyse zur Beurteilung der Autorschaft. Konkret geht es darum, zu eruieren, inwiefern der umstrittene *Discorso o Dialogo intorno alla nostra lingua* tatsächlich von Machiavelli stammen kann. Hierzu wurden zwar in bisherigen Studien bereits zahlreiche Argumente zum Für und Wider angeführt.[115] Doch weiterhin bleiben Restzweifel bezüglich der Autorschaft des *Dialogo* bestehen. Hier kommt die Stilometrie ins Spiel und kann einen neuen Blickwinkel auf die These bereitstellen, Machiavelli sei der Autor des *Dialogo*, bzw. auf die Frage, wie der *Dialogo* in das Werk Machiavellis einzuordnen ist. Dabei profitiert die Untersuchung von zweierlei. Zum einen ist auf technischer Seite vorteilhaft, dass es sich bei der digitalen stilometrischen Analyse um eine inzwischen etablierte Methode handelt, die auch in der Romanistik bereits zum Einsatz kam.[116] In diesem Zusammenhang ist auch als positiv hervorzuheben, dass ein Großteil der Infrastruktur für diese Art von Analyse in Form von Software bereits vorhanden und hinreichend erprobt ist. Entsprechend verringert sich der Arbeitsaufwand zur Durchführung der stilometrischen Untersuchung, was hier von besonderem Reiz ist, da die Frage nach der Autorschaft des *Dialogo* im größtenteils kontextuellen Bereich des *Dantismo* Machiavellis zu verorten ist und nur mittelbar für das direkte Forschungsinteresse von Bedeutung ist. Zum anderen ist auf interpretatorischer Seite von Vorteil, dass bereits ein differenziertes Bild zur Autorschaft des *Dialogo* mithilfe ‚traditioneller' Interpretationen gezeichnet wurde und der *Dialogo* allgemein intensiv erforscht ist. Hierdurch gibt es gute Orientierungspunkte, die helfen können, die digitalen Ergebnisse mittels ‚traditioneller' Deutung genauer einzuordnen.

Ein zweiter Aspekt, der in dieser Studie mit einem digitalen Verfahren untersucht wird, sind die lexikalischen *Dantismen*, die in der Terzarima Machiavellis vorkommen. Hierzu wird eine definierte Liste von *Dantismen* als Ausgangspunkt – man könnte auch sagen, als kleines Referenzkorpus – dienen, sodass mithilfe eines Programms bzw. Skripts die Terzarima Machiavellis dahingehend durchsucht werden kann, ob und welche der *Dantismen* vorkommen. Dieser Ansatz verspricht v. a. zwei Vorteile. Zunächst lässt sich auf diese Weise die Analyse der lexikalischen *Dantismen* operationalisiert durchführen, was im Sinne der Objektivität und Reliabilität ist und v. a. angesichts der anvisierten Übertragbarkeit der Untersuchung

115 Vgl. hierzu genauer Kap. 6.2.1.

116 Vgl. beispielsweise im Rahmen der französistischen Romanistik Schöch 2014.

der *Dantizität* auf andere Autoren an Bedeutung gewinnt.[117] Außerdem kann die Identifizierung der *Dantismen* so sehr schnell erfolgen, da ein Computersystem für eine solche Suchroutine in der Regel nur wenige (Milli-)Sekunden benötigt. Gleichzeitig gestattet die digitale Analyse eine Präzisierung der Beurteilung von lexikalischen *Dantismen*, denn es wird möglich sein, mithilfe des Referenzkorpus eine Differenzierung der *Dantismen* nach den Cantiche vorzunehmen, aus denen sie stammen. Somit können höhere Effizienz und Präzisierung verbunden werden. Gleichwohl ist eine ‚manuelle' Nachbearbeitung unumgänglich, um herauszuarbeiten, wie stark der formale *Dantismus* im konkreten Kontext tatsächlich eine textuelle Annäherung an die *Commedia* darstellen kann.

Der letzte Aspekt, der mithilfe eines dezidiert digitalen Ansatzes untersucht wird, ist das stilistische Phänomen der phonetischen *asprezza*. Hierbei handelt es sich um ein sehr spezifisches Problem, das in dieser Art – soweit bekannt – noch nicht mithilfe digitaler Methoden bearbeitet wurde. Aus diesem Grund ist es nötig, einen komplett eigenständigen Ansatz zu entwickeln und programmiertechnisch umzusetzen. Das Programm soll den zu untersuchenden Text einlesen, um mithilfe festgelegter *asprezza*-Regeln diejenigen Stellen zu identifizieren und quantitativ zu bewerten, die unter das Phänomen der phonetischen ‚Herbheit' fallen. Zum Schluss sollen die Ergebnisse den Anwendern visuell aufbereitet angezeigt werden, um eine intuitive Interpretation und Gegenüberstellung verschiedener Texte zu ermöglichen. Die Software wird in Form einer schlicht gehaltenen GUI-Applikation[118] entwickelt, um auch weniger technikaffinen Nutzenden den Zugang zum neuartigen Analysewerkzeug zu ermöglichen. In der vorliegenden Studie wird das System zwar zur Untersuchung der *asprezza* in Machiavellis Terzarima herangezogen. Doch soll die Software so angelegt sein, dass auch Texte anderer Autoren damit analysiert werden können. Weiterhin soll die konkrete Definition der *asprezza*-Regeln zur Laufzeit anpassbar sein.

Zusätzlich zu diesen drei explizit digitalen Methoden wird auch die Identifikation und Beurteilung von ‚Latinismen' bzw. Neologismen im Bereich der ‚dantesken' Stileme von digitalen Verfahren Gebrauch machen. Bei der Einschätzung, ob und inwiefern es sich bei einem Wort um einen ‚Latinismus' handeln kann, werden digitale Korpora zum Einsatz kommen, die über das Internet frei konsultierbar sind und große Mengen an zuverlässigen lexikalischen Daten zur Verfügung stel-

117 Auch die Validität kann man als verbessert erachten, wenn man davon ausgeht, dass die Liste der *Dantismen* Lexemen entspricht, die einen klaren Kontakt zur Lexik der *Commedia* Dantes herstellen. Vgl. hierzu Kap. 8.4.1.

118 *GUI* steht für *Graphical User Interface* (vgl. Kersken 2022, 1299).

len.[119] Zwar handelt es sich in diesem Fall nicht um vollständig digitalisierte Untersuchungsabläufe, da die Bearbeitung weiterhin größtenteils ‚manuell' erfolgt. Doch wird das unterstützende Potential digitaler Methoden auch in diesem Abschnitt sichtbar.

An dieser Stelle könnte man einwerfen, dass sich neben den bereits genannten Untersuchungsbereichen noch weitere Analyseschritte digital bearbeitet ließen. So gibt es Ansätze, welche Intertextualität im Sinne einer Parallelität textuellen Materials digital erfassen möchten. Ein Beispiel hierfür ist das System *TRACER*, das mithilfe maschinellen Lernens versucht, Textrelationen zu identifizieren.[120] Dieser Ansatz ist äußerst vielversprechend, doch sind dabei zusätzlich umfangreiche Wörterbücher für die Analyse nötig, um u. a. auch mit (teilweisen) Synonymen umgehen zu können. Hier müsste im Bereich des älteren Italienisch beträchtliche Vorarbeit geleistet werden, was durch die Unsicherheit bezüglich der resultierenden Trefferquote im Kontext der vorliegenden Studie zu riskant erscheint. Außerdem gilt es zu bedenken, dass es sich bei den zu untersuchenden Texten um Verstexte handelt, in denen bereits kleinste Elemente eine Parallele markieren können. Dies ist auch der zentrale Grund, warum die denkbare Alternative eines Abgleichs sogenannter n-Gramme zur digitalen Identifizierung von intertextuellen Kontakten hier nicht genutzt wird.[121] Dieser Ansatz ist zwar deutlich schneller realisierbar als derjenige von *TRACER*, doch bleibt das Problem bestehen, dass in Verstexten in manchen Fällen selbst Einzelwörter oder sogar Wortteile relevant sein können bzw. sich gegenseitig zu einer erkennbaren intertextuellen Annäherung verstärken können. Zwar könnte man das System auch so einstellen, dass es kleine n-Gramme bzw. sogar Einzelwörter berücksichtigt. Doch würde die daraus resultierende hohe Zahl falsch Positiver den Nutzen einiger auf diese Weise identifizierter Parallelen deutlich übersteigen. Aus diesem Grund scheint es sinnvoller, eine ‚manuelle' Analyse vorzunehmen, die durch eine möglichst klare Arbeitsdefinition relevanter textueller Parallelen hinreichend operationalisiert ist.[122] Die hier geplante Untersuchung kann im speziellen Fall Machiavellis außerdem von der bisherigen Forschung pro-

119 Konkret handelt es sich um den *Thesaurus Linguae Latinae*, das *Perseus*-Projekt und das *TLIO*-/*OVI*-Korpus. Vgl. hierzu Kap. 9.4.

120 Vgl. Büchler u. a. 2016 –.

121 Vgl. Molz 2019, 192–205 als Beispiel einer solchen Analyse. Molz nutzt für seine Untersuchung das R-Studio-Paket *tm* sowie das Paket *textreuse*, welches zur Identifizierung textueller Parallelen den ursprünglich auf die Untersuchung von Molekülsequenzen ausgerichteten Smith-Waterman-Algorithmus (das Beispiel der Studie legt konkret die Anwendung auf RNA nahe, vgl. Smith/Waterman 1981, 196) in angepasster Form verwendet.

122 Vgl. hierzu Kap. 8.1 sowie vgl. Kap. 8.3.1.

fitieren, die bereits zahlreiche textmaterielle Parallelen identifizieren konnte, was zusätzlich gegen den Einsatz eines (aufwändigen) digitalen Verfahrens spricht.

Ähnlich verhält es sich mit der Analyse der *similitudo* als ‚danteskem' Stilem. Hier wäre z. B. ein digitaler Ansatz denkbar, der anhand von Schlüsselwörtern *similitudines* aus dem Text herausfiltert. Doch besteht das Problem, dass trotz typischer Signalwörter auch *similitudines* möglich sind, welche ohne die gängigen Marker auskommen und eine Analogie anderweitig und subtiler aufbauen. Diese Fälle würden bei einer Suche nach Signalwörtern aus dem Raster fallen. Ein alternativer Ansatz, der auf Annotationen basiert, könnte zwar alle relevanten *similitudo*-Konstruktionen herausfiltern. Doch würde die Analyse in diesem Fall *ad absurdum* geführt: Im Zuge der manuellen Annotation würden bereits alle *similitudines* identifiziert und eine zusätzliche Filterung durch ein Computer-Skript wäre nichts anderes als eine digitale ‚Fingerübung' ohne Mehrwert. Ähnliches gilt für die Beurteilung von Periphrasen und *Chronographien*, wobei in diesem Fall nicht einmal hinreichend eindeutige Signalwörter zur Verfügung stehen, die einen Teil der Strukturphänomene erkennbar machen könnten, sodass nur eine methodisch redundante Annotation denkbar wäre.[123]

Im Bereich der Stil-Varietas erscheint der Einsatz von Computersystemen noch schwieriger. Zwar wäre hier, ähnlich wie bei einer Sentimentanalyse, z. B. der Aufbau und Einsatz einer lexikalischen Datenbank vorstellbar, welche eine Vielzahl von Wörtern einer dominanten Stilebene zuordnet. Doch würde dies nur den Bereich von Einzelwörtern oder markanten Phrasen abdecken und auf der Ebene der Wortwahl stehen bleiben. Andere Ausdrucksebenen, z. B. im Umfeld des *ornatus* ließen sich schwerlich digital abbilden, zumal eine *ornatus*-Form nicht immer per

123 Hier wird davon ausgegangen, dass der Einsatz von maschinellem Lernen im gegebenen Kontext wenig praktikabel ist. Zwar wäre es theoretisch vorstellbar, mithilfe dieses Ansatzes ein KI-Modell darauf zu trainieren, immer besser *similitudines* oder Periphrasen zu erkennen. Doch bliebe die Problematik, dass gerade im Bereich der Periphrasen dem System semantische Zusatzinformationen zur Verfügung gestellt werden müssten. Dies stellt im Bereich des Altitalienischen eine große Herausforderung dar und würde ausführliche Annotationen oder den Aufbau eines digitalen Referenzwörterbuches erfordern, das u. a. auch dialektale oder latinisierende Lemmata berücksichtigen würde. Mit dem *TLIO*-Wörterbuch steht zwar ein ambitioniertes Projekt zur Verfügung, das in eine solche Richtung geht. Es ist jedoch auf die Zeit bis 1375 bzw. 1400 begrenzt und genügt somit nicht für eine automatisierte Untersuchung im Zeitraum um 1500 (vgl. zu *TLIO* bzw. zum zugrundeliegenden *OVI*-Korpus u. a. Guadagnini 2016, 756). Auch die denkbare Arbeit mit einem RNN, einem *rekurrenten neuralen Netz*, das häufig erfolgreich für Sprachverarbeitung eingesetzt wird, würde ein umfangreiches, ressourcenintensives Training mit altitalienischen Daten aus der Zeit um 1500 erfordern, wobei gleichzeitig die begrenzte Verfügbarkeit von entsprechenden digitalen Textdaten zu bedenken wäre. Ein solches Training (oder hier genauer: *Fine Tuning*) wäre auch bei der Nutzung eines sogenannten *pre-trained Large Language Model* (LLM) nötig, wobei ebenfalls zu Bedenken ist, dass solche LLM grundsätzlich auf moderne Sprache ausgerichtet sind.

se einer bestimmten Stilhöhe zuzuordnen ist, sondern oft erst durch kontextuelle Signale und durch das Zusammenspiel mit weiteren Strukturelementen auf eine bestimmte Stillage verweist. Dieser Aspekt und die Notwendigkeit ausreichender, repräsentativer Trainingsdaten dürften auch eine Bearbeitung mithilfe maschinellen Lernens vor Schwierigkeiten stellen. Ebenso ist die Beurteilung des Stilniveaus auf makrostruktureller Ebene mit digitalen Methoden bisher schwer vorstellbar.

Im Hinblick auf den Ausdruck mithilfe von Licht- und Farbsemantik wäre es wiederum eher denkbar, digital vorzugehen. Hier könnte man sich – ähnlich wie bei der Identifizierung lexikalischer *Dantismen* – den Einsatz eines Referenzkorpus vorstellen, sodass ein Abgleich zwischen dem zu analysierenden Text und dem Korpus das Vorkommen von Licht- und Farbsemantik offenbart. Dennoch lässt sich das Vorgehen bei der Untersuchung der *Dantismen* nicht ohne Weiteres auf die Licht- und Farbsemantik übertragen. Während die Zahl der *Dantismen* klar begrenzt und endlich ist, lässt sich die Anzahl der Ausdrücke der Licht- und Farbsemantik nicht pauschal eingrenzen. Ein Referenzkorpus würde stets defizitär bleiben bzw. würde der Aufbau eines möglichst erschöpfenden Korpus einen hohen Aufwand bedeuten, der wohl nur im Rahmen eines eigenständigen Projekts zu leisten wäre. Ähnliches dürfte für eine spezielle Form von *Named Entity Recognition* (NER) gelten.(→) Angesichts der hohen ‚Kosten' bei der Digitalisierung der Analyse der Licht- und Farbsemantik und dem überschaubaren Mehrwert, der hierdurch generiert würde, erfolgt auch dieser Aspekt der stilistischen Analyse ‚manuell'.

Für die Ebene der textuellen Tradition kann man indes recht eindeutig den Einsatz von digitalen Verfahren in dieser Studie ausschließen. Die diachronen Beziehungen zwischen den verschiedenen Textfiliationen sind zu komplex, um mit Algorithmen sinnvoll abgebildet zu werden. Es mag zwar in der Theorie realisierbar erscheinen, auch derart komplexe Strukturen programmiertechnisch zu bearbeiten – erneut wäre der Einsatz maschinellen Lernens ein vorstellbarer Ansatz. Doch würde eine solche digitale Untersuchung der Textfiliationen aus Sicht des Aufwands mindestens im Bereich des *TRACER*-Systems zur Identifikation intertextueller Bezüge anzusiedeln sein. Mit großer Wahrscheinlichkeit wären die ‚Kosten' sogar noch höher, da Textfiliationen nicht durch ‚offensichtliche' textmaterielle Ähnlichkeiten identifizierbar sind, sondern erst durch ein umfangreiches kulturelles Hintergrundwissen zu erkennen sind. Mit dem jetzigen Stand der Forschung in den *DH* bleibt es im vorliegenden Forschungssetting folglich recht eindeutig bei der Entscheidung für eine ‚manuelle' Untersuchung dieses Bereichs.

Somit wird sich die vorliegende Studie in Bezug auf die Anwendung digitaler Methoden auf folgende Bereiche beschränken: die Autorschaft des *Dialogo*, die Identifikation lexikalischer *Dantismen* und die Analyse der phonetischen *asprezza* sowie z. T. die Bestimmung von ‚Latinismen' und Neologismen. Auf diese Weise kann

sichergestellt werden, dass die digitalen Methoden einen Mehrwert erzeugen und die ‚traditionellen' Ansätze dort unterstützen, wo es sinnvoll ist. An anderer Stelle kann dagegen ein ‚manuelles' Vorgehen seine Stärken ausspielen, wobei auch dort eine Operationalisierung so weit als möglich erfolgt. Somit sind die Weichen für eine konkret angewandte, sinnbringende Synthese aus ‚traditionellen' und digitalen Methoden[124] im Sinne einer hier sogenannten *digital unterstützen Hermeneutik*[125] in der deutschsprachigen italianistischen Forschung gestellt.[126] Bereits im Laufe des folgenden Kapitels kann eine solche Synthese beispielhaft vorgeführt werden.

124 Insofern als digitale Methoden in ihrer Grundanlage zumeist quantitative Aspekte einbringen, könnte man trotz des Schwerpunkts auf dem Qualitativen das Forschungsdesign der vorliegenden Studie dem Bereich der *Mixed Methods* zuordnen. Zur genauen Erläuterung des Begriffs der *Mixed Methods* aus Sicht der *DH* vgl. Schröter 2023.

125 Zur Erinnerung: Der Terminus *Hermeneutik* sei hier mit Rückgriff auf dessen altgriechischen Ursprung (ἑρμηνεύω, vgl. *LSJ*, 690) in einem weiten Sinne verstanden, er soll grundsätzlich die (qualitative) Interpretation und ‚Erklärung' bzw. Ausdeutung eines Textes bezeichnen.

126 Eine solche Synthese thematisiert auf theoretischer Ebene u. a. Rißler-Pipka (vgl. Rißler-Pipka 2019, 13–15), im selben Band findet sich auch ein Versuch von Lescasse, anhand der stilometrischen Untersuchung der Syntax von Luis de Góngora eine Kombination quantitativer und qualitativer Methoden zu erzeugen, indem die quantitativen Ergebnisse qualitativ nachbesprochen werden (vgl. Lescasse 2019). Lescasse bezieht sich dabei größtenteils auf das Konzept der *herméneutique numérique* nach Mayaffre: „Positivisme (les éléments discriminants et objectifs sont bien là, dans la lumière crue d'une description quantitative) et induction interprétative deviennent alors les caractéristiques de *l'herméneutique numérique*" (Mayaffre 2002, 9, Form. i. Orig.). Mayaffre setzt somit auf eine Hinwendung zum Induktiven anstelle des Deduktiven, das er für die ‚traditionelle' Forschung ansetzt (vgl. Mayaffre 2002, u. a. 2; 5) – was bereits für sich diskutabel ist. An dieser Stelle soll indes keine explizite Festlegung auf Deduktion oder Induktion im Voraus geschehen. Schließlich dürften digitale Verfahren allgemein für beide Erkenntnisprozesse nutzbringend sein. Weiterhin könnte die Beschreibung Mayaffres dazu verleiten, eine allgemein gültige zeitliche Reihenfolge anzusetzen, sodass zunächst (quantitative) digitale Verfahren angewandt werden und im Nachgang ‚traditionelle' Methoden. Hier wird jedoch explizit die ‚harmonische' Kombination digitaler und ‚traditioneller' Ansätze mit Schwerpunktsetzung auf dem Qualitativen (auch bei den digitalen Aspekten) hervorgehoben, die *a priori* keine zwingende zeitliche Reihenfolge von Digitalem und ‚Traditionellem' vorsieht. Zum nicht immer reibungslosen Nebeneinander der ‚traditionellen' Literaturwissenschaft und der *Digital Humanities* vgl. weiterhin das Kapitel „The Risks of Distant Reading" (vgl. Underwood 2019, 143–169), in dem Underwood dafür wirbt, die jeweiligen Stärken der beiden Perspektiven anzuerkennen und zu nutzen. Dass dabei digitale Verfahren den ‚traditionellen' hermeneutischen Prozess unterstützen können, legen u. a. die Ausführungen Willands nahe (vgl. Willand 2017, v. a. 93). In diesem Kontext soll hier gleichzeitig dem möglichen Eindruck widersprochen werden, die digitale Literaturwissenschaft oder die *DH* allgemein stellten grundsätzlich eine bloße ‚Hilfswissenschaft' dar. Im Gegenteil handelt es sich um eigenständige Disziplinen, die spezifische Probleme und Fragestellungen, z. B. epistemologische, hervorbringen können, die in dieser Arbeit jedoch nicht genauer diskutiert werden können (vgl. hierzu u. a. Trilcke/Fischer 2018, die nach dem epistemischen Objekt der Netzwerkanalyse von größeren Dramenkorpora fragen).

IV Analyse

6 Machiavelli über Dante

6.1 Machiavelli über Dante in werkübergreifender Perspektive

6.1.1 Methodische Herausforderungen bei der Untersuchung des *Dantismo* Machiavellis

Wie bereits in Kap. 5 erläutert wurde, stehen in diesem Großabschnitt – vor der Analyse der *Dantizität* der Terzarima Machiavellis – Äußerungen zu Dante und seinem Werk in den Texten Machiavellis im Mittelpunkt. Hierbei ist es jedoch schwierig, von einem direkt klar zu umreißenden *Dantismo* Machiavellis als einem *studio di Dante* zu sprechen. Dies liegt daran, dass vom *Segretario* – wie in Kap. 5.2.1 bereits erwähnt – abgesehen vom *Discorso o Dialogo intorno alla nostra lingua*, dessen Autorschaft nicht gänzlich unstrittig ist und der in einem weiteren Abschnitt separat besprochen wird,[1] keine dezidierten Kommentare oder Traktate im Sinne eines ‚traditionellen' *dantista* überliefert sind.[2] Aus diesem Grund wird hier stattdessen auf die meist knappen direkten Äußerungen zu Dante ausgewichen, die verstreut im Gesamtwerk Machiavellis zu finden sind. Es handelt sich genauer um Textstellen, an denen entweder Dante namentlich erwähnt wird oder an denen die *Commedia* (bzw. auch ein anderes Werk des *sommo poeta*) zitiert wird, wobei die Zitierung markiert sein muss, zumeist durch eine einleitende Formulierung.[3] Dabei interessiert einerseits selbstredend, was über Dante und dessen Werk ausgesagt wird. Da es sich aber bei Machiavelli immer nur um kurze Äußerungen handelt, die in einen textuellen Zusammenhang eingebettet sind, der sich nicht primär auf Dante fokussiert, ist es für eine ganzheitliche Betrachtung unabdingbar, auch darauf einzugehen, wie die jeweilige Erwähnung Dantes in ihrem Kontext zu beurteilen ist. Nur auf diese Weise lässt sich ein umfassendes Bild der einzelnen Äußerungen zu Dante und dessen Werk im Sinne eines rekonstruierten *Dantismo* Machiavellis fassen.

Vor der Besprechung der entsprechenden Textstellen ist jedoch ein weiterer theoretisch-methodischer Aspekt zu präzisieren, der an dieser Stelle besondere Relevanz besitzt. Es ergibt sich das Problem, dass man häufig intuitiv die Äußerun-

1 Vgl. Kap. 6.2.

2 Eines der eindrücklichsten Beispiele für eine solche Schrift dürfte die *Difesa* Mazzonis sein (vgl. Mazzoni 1587 sowie vgl. Mazzoni 1688).

3 Diese Maßgabe dient dazu, dezidierte Zitate von textuellen Annäherungen im Sinne der *Dantizität* abzugrenzen. Zur *Dantizität* vgl. Kap. 5.1 und 5.2. Vgl. außerdem zur möglichen Problematik des Zitat-Begriffs im Kontext der Untersuchung der *Dantizität* der Terzarima Machiavellis Kap. 8.1.

Open Access. © 2025 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111396989-006

gen über Dante direkt der historischen Person Machiavellis zuschreibt. So wenig problematisch dies auf den ersten Blick erscheinen mag und so oft dies auf praktischer Ebene ohne allzu augenfällige Friktionen vonstattengehen mag, so unpräzis bleibt dieser Ansatz. Zwar steht in letzter Instanz hinter den einzelnen Texten und den dort enthaltenen Äußerungen eine real-historische Persönlichkeit, welche die Texte produziert hat – im textuellen wie auch konkret im materiellen Sinne. Doch kann man nicht mit absoluter Sicherheit sagen, dass die Äußerungen, die sich in den Texten finden, auch tatsächlich die Position der schreibenden real-historischen Person abbilden.

An dieser Stelle kommt das Konzept des *impliziten Autors* ins Spiel, welches v. a. auf Booth zurückgeht.[4] Zwar soll hier nicht dessen gesamtes theoretisches Konstrukt in die Analyse integriert werden. Zurecht wird der Ansatz aufgrund seiner vagen Bestimmtheit kritisiert. Auch Bedenken bezüglich der Pragmatik des impliziten Autors, dessen epistemologischer Fundierung und anderer Schwachstellen wurden in der Forschung bereits angemeldet.[5] Trotzdem beinhaltet die grundlegende Idee des Konzepts aller Vagheit und Friktionen zum Trotz einen zielführenden Kern. Um diesen zu identifizieren, ist es nötig, eine der zentralen Stellen für die Definition des impliziten Autors bei Booth zu konsultieren:

> The ‚implied author' chooses, consciously or unconsciously, what we read; we infer him as an ideal, literary, created version of the real man; he is the sum of his own choices.[6]

4 Es findet sich auch die Bezeichnung *implizierter Autor*, z. B. in der deutschen Übersetzung der grundlegenden Studie Booths (vgl. Booth 1974), wobei sich diese Bezeichnung im deutschsprachigen Raum nicht durchgesetzt hat. Neben dem Konzept des impliziten Autors existieren noch zahlreiche Varianten, welche die Vorstellung vom *Autor* differenzieren und sich mehr oder weniger von Booths Ansatz abgrenzen. Als Beispiel lässt sich das Konzept des *abstrakten Autors* von Schmid nennen (vgl. Schmid 2014, 47–64). Schmid stellt dabei den abstrakten Autor als Teil eines komplexen Autor-Leser-Kommunikationsmodells vor. Ein weiteres Konzept, das man im ‚Dunstkreis' des impliziten Autors nennen kann, ist das des *postulierten Autors*, welches von Nehamas vorgeschlagen wurde (vgl. grundlegend hierfür Nehamas 1981). An dieser Stelle geht es jedoch weniger um die feingliedrigen Details der einzelnen Konzepte. Vielmehr steht die Grundidee Booths im Vordergrund, zwischen dem realen Verfasser eines Textes und dem Text selbst eine methodisch vorteilhafte ‚Zwischeninstanz' einzuführen, was im Folgenden im Fließtext genauer ausgeführt wird. Für die Anregung, den impliziten Autor zu berücksichtigen, danke ich Susanne A. Friede.

5 Eine der dezidiertesten Kritiken am Konzept Booths ist diejenige Nünnings (vgl. Nünning 1993). Für eine allgemeine Übersicht zu den wichtigsten Positionen zum impliziten Autor sowie auch zur möglichen Lösung einiger Probleme des Konzepts vgl. ausführlich Kindt 2008.

6 Booth 1961, 74–75.

Weiterhin heißt es:

> It is only by distinguishing between the author and his implied image that we can avoid pointless and unverifiable talk about such qualities as ‚sincerity' or ‚seriousness' in the author.[7]

In diesen beiden Aussagen Booths finden sich die für die folgenden Überlegungen relevanten Aspekte. Sobald man dem real-historischen Autor bestimmte Positionen zuschreibt, läuft man Gefahr, Urteile zu fällen, welche die historische Realität nicht korrekt abbilden. Immerhin ist es nicht der real-historische Autor, welchen Lesende im Text erkennen, sondern das, was sie inferieren („we infer"), mithin eine ideale („ideal") und konstruierte Version („created version") desjenigen, der den jeweils vorliegenden Text verfertigt hat.

Durch die eben beschriebene methodische Abstrahierung weg von der real-historischen Persönlichkeit kann dagegen sichergestellt werden, dass die Interpretation sich im Rahmen des ihr Möglichen bewegt. Das bedeutet, dass man als Leser oder Interpretierender plausible Vorstellungen davon entwerfen kann, welche Positionen in einem Text vertreten werden, ohne jedoch mit Sicherheit behaupten zu können oder müssen, dies sei genau die Position oder Meinung eines real-historischen Autors. So dürfte es nicht selten der Fall sein, dass real-historische Schreibende ihre tatsächliche Position bewusst nicht offen darlegen und sie so geschickt maskieren, dass sie für den Leser kaum mehr erkennbar ist.[8] Booth spricht dies mit den Stichworten „sincerity" sowie „seriousness" an. Dabei geht es an dieser Stelle nicht um Aspekte einer literarisch-ästhetischen oder subjektbezogenen *Authentizität*, die zwar aus der heutigen Perspektive rezenter Authentizitätsdiskurse[9] mit „sincerity" verknüpft werden könnte, aber in Vorstufen erst im Laufe des 18. Jahrhunderts an Bedeutung gewann.[10] Stattdessen sollen „sincerity" und „seriousness" aus einer eher

7 Booth 1961, 75.

8 In diesem Zusammenhang ist auf den Bereich des Forschungsbereichs zur *Vigilanz* hinzuweisen. Dabei bezeichnet Vigilanz „die Koppelung von individueller Aufmerksamkeit erstens mit kulturell vermittelten, überindividuellen Zielsetzungen und zweitens mit konkreten Handlungs- und Kommunikationsoptionen" (Brendecke 2020, 16). Für dieses Forschungsfeld seien beispielhaft angeführt: Fingerle 2022 für einen dezidiert italianistischen Blickwinkel sowie die Beiträge in Butz/Grollmann/Mehltretter (Hgg.) 2023 für eine breiter angelegte Perspektivierung des Konnex zwischen Vigilanz und Sprache.

9 Vgl. hierzu repräsentativ den Ausspruch des Philosophen Charles Taylor „Let's call this the Age of Authenticity" (Taylor 2022, 473), mit dem er sich auf die Zeit ab circa den 1960er Jahren bezieht. Vgl. weiterhin zum Thema *Authentizität* in der jüngeren Vergangenheit und Gegenwart den eher populärwissenschaftlich ausgerichteten Beitrag Schilling 2021. Beide angeführten Titel gehen auf Authentizität in einem philosophisch weiteren Sinne ein und nicht nur im ästhetischen.

10 Vgl. hierzu die Verortung des ästhetischen Authentizitätsbegriffs durch Knaller: „[...] Authentizität [ist] als zeitlich und räumlich gefasster Begriff ein Leitbegriff der ästhetischen Moderne [...]

‚rhetorischen' Perspektive verstanden sein, die beide im Sinne textuell-pragmatischer Aspekte – zumeist mit dem Ziel der Überzeugung verbunden – gelegentlich hintangestellt werden. Diesen Umstand gilt es im Folgenden, aber auch in der abschließenden Interpretation, wenn alle Analyseebenen integriert werden, im Hinterkopf zu behalten. Wenn hier und im Folgenden von *Machiavelli* die Rede ist, so geschieht dies stets im Bewusstsein, dass eine direkte und zweifelsfreie Identifikation mit der real-historischen Person des *Segretario* nicht ohne Weiteres möglich ist.

6.1.2 Erwähnungen Dantes und seiner Texte im Gesamtwerk Machiavellis

Betrachtet man die namentlichen Erwähnungen Dantes im Gesamtwerk Machiavellis, so fallen zunächst diejenigen ins Auge, an denen Dante als historische Persönlichkeit inhaltlich Erwähnung findet. Dies ist in den *Istorie fiorentine* der Fall, dort wird im zweiten Buch u. a. der Konflikt zwischen den Ghibellinen und den Guelfen an der Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert dargestellt. Dabei wird beschrieben, wie es zu einer bewaffneten Auseinandersetzung zwischen weißen und schwarzen Guelfen im Jahre 1301 kam. In diesem Zusammenhang fällt auch der Name Dantes:

> E trovandosi in arme ambodue le parti, i Signori, de' quali era in quel tempo Dante, per il consiglio e prudenzia sua presono animo e feciono armare il popolo, al quale molti del contado aggiunsono.[11]

Dante wird an dieser Stelle „prudenza" zugeschrieben, sein „consiglio" sei gehört und respektiert worden, ja er habe es sogar vermocht, Mut und Zuversicht zu verbreiten („presono animo").[12] Wenig später kommen die *Istorie fiorentine* auch auf das Exil Dantes zu sprechen, als berichtet wird, wie nach einer geplanten Verschwörung die weißen Guelfen aus der Stadt verbannt wurden:

> Furono per tanto confinati tutti e Cerchi e i loro seguaci di parte bianca, intra e quali fu Dante poeta, e i loro beni publicati e le loro case disfatte.[13]

Authentizität begleitet im Spannungsfeld von original-echt-einzig und verbürgt-verbindlich die Ausdifferenzierung des modernen Kunstsystems seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und ist bis heute einer seiner Bewegungsmotoren geblieben" (Knaller 2007, 9). Gleichwohl sieht Knaller, dass die Authentizitätskonzepte des 20. Jahrhunderts nicht in identischer Weise im 18. und 19. Jahrhundert zu finden sind (vgl. Knaller 2007, 18). Vgl. weiterhin zur Authentizität in ihrer Begriffsgeschichte Knaller/Müller 2005.

11 *Istorie fior.*, 228 [= II, XVIII, 6].

12 Martelli spricht hierbei von einem Lob der *prudenza* Dantes durch Machiavelli (vgl. Martelli 2009, 220).

13 *Istorie fior.*, 232 [= II, XX, 8].

Auch in dieser Erwähnung wird Dante eine prominente Position zugestanden, denn unter den „seguaci di parte bianca“ wird lediglich Dante namentlich genannt. Darüber hinaus wird explizit hervorgehoben, dass er „poeta“ war, seine besondere Stellung und seine Größe resultieren somit aus Sicht der *Istorie fiorentine* vorrangig aus seinen dichterischen Aktivitäten, womit zweifelsohne zuvörderst die *Commedia* gemeint sein dürfte.[14] Ein weiteres und letztes Mal fällt der Name Dantes in den *Istorie fiorentine*, als es darum geht, wie den Ghibellinen und einem Teil der weißen Guelfen die Rückkehr nach Florenz verwehrt blieb:

> [...] e vissesi quietamente infino a tanto che si intese come Arrigo imperadore con tutti e rebelli fiorentini passava in Italia; a' quali aveva promesso di restituirgli alla patria loro. Donde a' capi del governo parve che fusse bene, per avere meno nimici, diminuire il numero di quelli; e per ciò deliberorono che tutti e ribelli fussero restituiti, eccetto quelli a chi nominatamente nella legge fusse il ritorno vietato. Donde che restarono fuora la maggior parte de' ghibellini e alcuni di quelli di parte bianca, intra i quali furono Dante Aldighieri, i figliuoli di messer Veri de' Cerchi e di Giano della Bella.[15]

An dieser wie schon an der vorigen Stelle ist v. a. bemerkenswert, dass Dante keineswegs explizit beurteilt wird. Die historischen Geschehnisse werden vielmehr recht emotionslos geschildert,[16] auch die Nennung von „Dante Aldighieri“ erscheint auf den ersten Blick neutral.[17] Gleichwohl wird die historische Bedeutung Dantes dadurch unterstrichen, dass er abermals zu den wenigen Persönlichkeiten zählt, die namentlich angeführt werden. Ihm kommt so implizit eine prominente Stellung unter den Florentinern der vergangenen Jahrhunderte zu.

Neben diesen Erwähnungen als historische Persönlichkeit finden sich außerdem mehrere Stellen im Werk Machiavellis, an denen der Name Dantes primär im Sinne einer *auctoritas* fällt. Folglich lässt sich die Nennung des Autors der *Commedia* – teilweise in Kombination mit einer Passage aus dem *poema sacro* – dort auch mit einer rhetorisch motivierten Ebene im Sinne der klassischen *elocutio* in Verbindung bringen. In den *Discorsi* wird z. B. die Problematik thematisiert, dass in

---

14 Zwar war Dante zum Zeitpunkt der Verbannung noch nicht Autor der *Commedia*. Dennoch dürfte mit Blick auf Machiavelli und dessen Interesse für die *Commedia* (vgl. Kap. 2.2), aber auch angesichts der allgemeinen Dante-Rezeption um 1500 (vgl. Kap. 3.1) an dieser Textstelle v. a. das Hauptwerk Dantes für dessen Bezeichnung als „poeta“ maßgeblich sein.

15 *Istorie fior.*, 241–242 [= II, XXIV, 1–3].

16 Die Schilderung „le loro case disfatte“ aus der vorigen Textstelle könnte man als emotionale Komponente interpretieren. Gleichwohl ist es auch denkbar – und wohl wahrscheinlicher – dass es sich hier um eine schlichte Veranschaulichung der Ereignisse handelt. Die Frage, inwiefern Machiavelli historisch sauber arbeitete und historisch gesicherte Fakten schildert, wird hier nicht weiter vertieft.

17 Und kann so eine historische Objektivität suggerieren. Dies sei nur am Rande erwähnt.

einem Staat, in dem ein Einzelner herrscht, nach dem Tod dieses Herrschers meist ein deutlich schlechterer Nachfolger auf den Plan tritt und dieser der *virtù* seines Vorgängers nicht entsprechen kann.[18] Als Illustration, aber auch als Untermauerung dieser Ansicht, werden drei Verse aus der *Commedia* wörtlich angeführt,[19] die bezeichnenderweise mit den Worten „come prudentemente Dante dice" eingeleitet werden.[20] Einerseits kann man diese Flankierung der Verse als positive Beurteilung oder Charakterisierung Dantes interpretieren, so wie dem historischen Dante in den *Istorie fiorentine* gleichfalls „prudenza" zugeschrieben wurde. Andererseits sollte man nicht außer Acht lassen, dass die Beschreibung „prudentemente" auch ein rhetorisches Moment beinhaltet. Dantes Position als legitimierende *auctoritas* wird durch das Adverb zusätzlich gesteigert, was wiederum der eigenen Argumentation Nachdruck verleiht, sodass „prudentemente" indirekt auch auf die Ausführungen der *Discorsi*-Stelle ausstrahlt.

Ähnlich verhält es sich mit einer weiteren Erwähnung Dantes wieder in den *Istorie fiorentine*, jedoch nicht als historischer Akteur, sondern im Sinne einer *auctoritas*, als im Abschnitt II des Secondo Libro geschildert wird, wie Florenz im Arno-Tal von den Einwohnern Fiesoles (das bekanntlich auf einem Hügel liegt) aus wirtschaftlichen Überlegungen heraus gegründet wurde:

> Egli è cosa verissima, secondo che Dante e Giovanni Villani dimostrano, che la città di Fiesole, sendo posta sopra la sommità del monte, per fare che i mercati suoi fussero piú frequentati e dare piú commodità a quegli che vi volessero con le loro mercanzie venire, aveva ordinato il luogo di quelli non sopra il poggio, ma nel piano, intra le radice del monte e del fiume d'Arno.[21]

18 Vgl. *Discorsi*, 81–82 [= I, XI, 21].

19 Es handelt sich um *Pg*., VII, 121–123: „Rade volte risurge per li rami / l'umana probitate; e questo vole / quei che la dà, perché da lui si chiami".

20 *Discorsi*, 81–82, direktes Zitat 81 [= I, XI, 21]. Die Erwähnung dieser *Commedia*-Stelle nennt u. a. auch Martelli, ohne dass jedoch eine Deutung der möglichen Funktion oder eines Effekts im Textzusammenhang vorgenommen würde (vgl. Martelli 2009, 210).

21 *Istorie fior.*, 191 [= II, II, 1]. Die Anspielung auf die *Commedia* („secondo che Dante") verweist auf *If*., XV, 61–63 bzw. *Pd*., XV, 125–126 (vgl. Varotti 2010, 191). Wenig später, in *Istorie fior.*, 197 [= II, III, 9] folgt weiterhin der Ausdruck „Cosa fatta capo ha", den man ebenfalls auf die *Commedia* beziehen könnte (vgl. *If*., XXVIII, 107), dies tun u. a. Martelli (vgl. Martelli 2009, 210–211) und Varotti (vgl. Varotti 2010, 197). Im *Inferno* kommt der Ausspruch jedoch in der Form „Capo ha cosa fatta" vor; in der identischen (syntaktischen) Struktur wie bei Machiavelli findet sich der Ausdruck dagegen u. a. bei Giovanni Villani (vgl. Villani 1979, 30 [= V, 38]) oder bei Dino Compagni (vgl. Compagni 2000, 6 [= I, I, 9]). Aus diesem Grund scheint es naheliegender, dass es sich bei dieser Formulierung in den *Istorie fiorentine* nicht um einen Rückgriff auf die *Commedia* handelt, sondern um eine – mehr oder weniger durch andere Texte und die allgemeinsprachliche Ausdrucksweise gefilterte – Übernahme aus den historischen Chroniken. Entsprechend ist auch die Phrase „quella trita e nota sentenza", welche den Ausspruch „Cosa fatta capo ha" in den *Istorie fiorentine* einleitet, wohl nicht auf die *Commedia* zu beziehen.

Hier werden auf der einen Seite Dante erneut positive Eigenschaften zugeschrieben, er wird als Garant für Wahrheit und Glaubwürdigkeit angeführt („verissima", „dimostrano"). Auf der anderen Seite ist auch an dieser Stelle der rhetorische Charakter der Erwähnung von Bedeutung. Der Dante-Verweis untermauert die Position der Textstelle und dient als unterstützendes Argument für die hier vertretene These. Diese textuelle Strategie wird umso offensichtlicher, als neben Dante auch Giovanni Villani als Gewährsmann für die Argumentation angeführt wird.[22] Gleichwohl fällt Dante eine prominentere Rolle zu, da er zum einen zuerst genannt wird. Hinzu kommt, dass Dantes Name wenig später, am Ende des Abschnitts II des Secondo Libro der *Istorie fiorentine*, ein weiteres Mal auftaucht, wo er erneut als Erster erwähnt und sogar den „altri scrittori" ganz allgemein gegenübergestellt wird, wodurch sich seine Prominenz verstärkt.[23] Diese zweifache Anführung Dantes als Gewährsmann für das Gesagte unterstreicht die Bedeutung des Autors der *Commedia* auch in historischen Fragen. Gleichzeitig entsteht hieraus eine Stilisierung des Textes auf elokutionärer Ebene, da der Name Dantes geradewegs als eine ‚rahmende Klammer' für *Istorie fiorentine* II, II auftritt, was wiederum den rhetorischen Charakter der Nennung verstärkt.

Ähnlich rhetorisch lässt sich die Erwähnung Dantes in der *Allocuzione fatta ad un magistrato* deuten.[24] Eine äußerst ausführliche Passage aus der *Commedia*[25] wird dort flankiert durch die einleitende Bemerkung „Di che Dante nostro, con versi aurei e divini, fa pienissina [sic!] fede [...]".[26] Nach der *Commedia*-Stelle folgt direkt die ähnliche Formulierung „Versi, come io dissi, veramente degni di essere scritti in oro".[27] Sicher stellt hier die positive Beurteilung Dantes oder präziser des Textes der *Commedia* einen wichtigen und nicht zu vernachlässigenden Aspekt dar, ebenso wie patriotische Interessen („Dante nostro") eine Rolle spielen. Darüber hinaus wird jedoch augenfällig, dass die Erhöhung, ja geradezu Überhöhung der *auctoritas* Dante und der Verse aus der *Commedia* („versi aurei et divini", „pienissina fede", „degni di essere scripti in oro") erneut rhetorischen Zielen dienlich scheint. Die äußerst positi-

22 Dass Dante und Villani als *auctoritates* angeführt werden, sieht u. a. Puppo ähnlich (vgl. Puppo 1970, 149).

23 „La cagione della prima divisione è notissima, perché è da Dante e da molti altri scrittori celebrata" (*Istorie fior.*, 195 [= II, II, 18]). Gemeint ist hier *Pd.*, XVI, 136–144 (vgl. Varotti 2010, 195).

24 Sasso liest die *Allocuzione* als Ganzes ‚antidantesk'. Dies macht er daran fest, dass die dort ausgestellte *pietà* nicht derjenigen gleicht, die in der *Commedia* vertreten wird, woraus Sasso eine Wendung zum *anticristianesimo* ableitet (vgl. Sasso 1997c, 104–109). Dieser Auffassung wird hier nicht gefolgt, die Problematik einer Kopplung von *anticristianesimo* und einer ‚antidantesken' Haltung wurde bereits in Kap. 3.2 angeführt.

25 Es handelt sich um *Pg.*, X, 73–93.

26 *Allocuzione*, 610 [= 13].

27 *Allocuzione*, 611 [= 21].

ven Zuschreibungen wirken sich auch auf die Argumentation selbst aus und erzeugen eine zusätzliche Legitimation des Gesagten. Zugespitzt formuliert, könnte man auch sagen: Wenn in der *Commedia* – einem so ‚goldenen' Text[28] – ähnliche Themen besprochen werden, dann muss die vorgetragene Argumentation korrekt sein.[29]

Auch im umfangreichen Briefkorpus Machiavellis fällt der Name Dantes mehrfach. Einmal handelt es sich um einen Brief an Francesco Guicciardini vom 19. Dezember 1525, in dem bei der Erwähnung Dantes erneut eine rhetorische Motivation zu erkennen ist.[30] Es werden die Möglichkeiten diskutiert, welche der Adressat Guicciardini habe, um seine Töchter zu verheiraten, u. a. steht eine Zuhilfenahme finanzieller Unterstützung von Seiten des Papstes zur Debatte.[31] Dabei kommt die Episode um Raimondo Berlinghieri zur Sprache, welcher von Romeo de Villeneuve beraten wurde und seine Töchter an vier Könige verheiraten konnte. Diese Episode wird schließlich mithilfe einer Stelle aus dem *Paradiso* Dantes illustriert, wobei die Verse mit den schlichten Worten „onde Dante dice" eingeleitet sind.[32] Zwar erscheint die Nennung Dantes auf den ersten Blick schlicht und neutral, die Anführung der *Commedia*-Verse eher illustrativ. Gleichwohl tritt der Autor des *poema sacro* auch hier als *auctoritas* und Bürge auf, der für die Richtigkeit des Gesagten einsteht.

---

28 Eine denkbare assoziative Verbindung zu den pythagoräischen *Goldenen Versen* wird hier nicht weiter verfolgt. Zumindest hätte Machiavelli diese rezipieren können, da diese 1494/95 bei Aldo Manuzio in den Druck gegangen waren: In der Ausgabe der *Erotemata* des Konstantinos Laskaris finden sich auch die „Χρυσᾶ ἔπη τοῦ Πυθαγόρου" mit paralleler lateinischer Version als „Carmina avrea Pythagorae" (Laskaris 1494/95, o.S., im Original sind „Χρυσᾶ" und der lateinische Titel in Majuskeln gesetzt), sodass Machiavelli auch ohne Griechischkenntnisse die Verse grundsätzlich hätte rezipieren können (vgl. Kap. 2.2). Gleichfalls denkbar wäre ein Anklang an Lukrez' *De rerum natura*. Dort wird Epikur gepriesen, über dessen Worte es u. a. heißt: „omnia nos itidem depascimur aurea dicta, / aurea, perpetua semper dignissima uita" (*Lucr.*, 94 [= III, 12–13]). Wenn man einer solchen textmateriellen Nähe stattgibt, kann sich hieraus eine zusätzliche, bemerkenswerte Erhöhung Dantes durch die Worte Machiavellis ergeben.

29 Dies gilt auch, wenn man wie Sasso der Meinung ist, dass eine Diskrepanz zwischen der *pietà* Dantes und Machiavellis in den konkreten Ausführungen der *Allocuzione* vorliegt (vgl. Sasso 1997c, 104–109). Auf rhetorischer Ebene dürfte entscheidend sein, dass schlicht die Thematik als solches die gleiche ist. Es handelt sich bei der *Allocuzione* zumal um einen originär mündlichen Vortrag, was die Möglichkeit scharfsinniger Differenzierungen auch bei der Rezeption begrenzen dürfte. Eine feingliedrige Unterscheidung der *pietà*-Konzepte dürfte somit, zumindest rhetorisch betrachtet, kaum von Belang sein.

30 Zur anekdotischen Schilderung der Rezeption des Passus durch Guicciardini, der die Stelle wohl zunächst nicht identifizieren konnte und sich mühevoll eine *Commedia*-Ausgabe besorgen musste, um die Verse zuzuordnen, vgl. Sasso 2015, 208–210.

31 Vgl. dazu ausführlicher auch *Lett. post 21.10.1525*. In diesem finden sich ebenfalls Verse aus der *Commedia*, auf welche die Ausführungen im Folgenden noch genauer zu sprechen kommen.

32 *Lett. 19.12.1525*, 412.

Im bereits in Kap. 4 erwähnten Brief an Francesco Vettori vom 10. Dezember 1513[33] spielt Dante ebenfalls eine Rolle. Erkennbar rhetorisch nimmt sich diejenige Erwähnung des *poeta* aus, als die Abfassung des *Principe* mit einer *Commedia*-Stelle enggeführt wird:

> E perché Dante dice che non fa scienza sanza lo ritenere lo avere inteso, io ho notato quello di che per la loro conversazione ho fatto capitale, e composto uno opuscolo *De principatibus* [...][34]

Dante bzw. metonymisch evoziert die *Commedia* treten hier im Gewand einer *auctoritas* auf, die für Wahrhaftigkeit steht. Dieser Umstand schlägt auch rhetorisches Kapital: Die paraphrasierte Aussage der *Commedia* erscheint als ein gewichtiges Argument, das neben dem Austausch mit den ‚Alten' als Legitimationsgrund für die Abfassung des *Principe* angeführt wird. Die implizit ersichtliche Zuschreibung, dass die *Commedia* Wahrhaftiges ausdrückt, erfährt somit abermals eine rhetorisch-praktische ‚Verwertung'.

Etwas anders gelagert ist eine weitere Erwähnung Dantes im selben Brief an Vettori. Noch bevor er auf sein Traktat *De principatibus* zu sprechen kommt, schildert Machiavelli seine Reverenz gegenüber den ‚alten' Autoren, indem er ausführt: „Ho un libro sotto, o Dante o Petrarca, o un di questi poeti minori, come Tibullo, Ovvidio e simili [...]".[35] Zunächst könnte man meinen, dass Dantes Stellung als Dichter in gewisser Weise relativiert wird, da er auf eine Ebene mit anderen Autoren gestellt wird. Doch sticht Dantes Position deutlich hervor, denn er wird als Erster genannt, was seinen Rang als primärer Referenzautor unterstreicht. Außerdem werden Dante und Petrarca gemeinsam den „poeti minori" gegenübergestellt, sodass den beiden Vertretern der *tre corone* implizit das Attribut *maggiori* zufällt, wodurch die Position Dantes erneut angehoben wird. Neben der positiven Beurteilung des *sommo poeta* als Dichter hat die Namensnennung hier zusätzlich einen illustrativen Charakter und im Gegensatz zu den bisher angeführten Erwähnungen ist über das Illustrative hinaus kaum ein rhetorisches Moment zu erkennen. Stattdessen ist augenfällig, dass bei Machiavelli in dieser Textpassage Dante auf dezente Weise eine Vorzugsstellung eingeräumt wird. Zwar könnte man für ein gleichberechtigtes Nebeneinander von Dante und Petrarca argumentieren, da beide durch eine parallelisierende Doppelkonjunktion verbunden sind („o [...] o [...]"). Doch bleibt es dabei, dass Dante zuerst genannt wird und auf diese Weise sowohl den

33 Vgl. Kap. 4.2.2.

34 *Lett. 10.12.1513*, 296, Form. i. Orig. Es wird auf *Pd.*, V, 41–42 angespielt (vgl. Vivanti 1999, 1574).

35 *Lett. 10.12.1513*, 295. Sasso liest aus der Auflistung der lateinischen und vulgärsprachlichen Autoren ab, dass Machiavelli eine hohe Kompetenz in beiden Sprachen vorweisen und zwischen beiden leicht wechseln konnte (vgl. Sasso 2015, 207–208).

antiken Autoren als auch Petrarca vorangestellt ist. Dass diese Deutung die plausiblere ist, erhärtet ein globalerer, ‚distanter' Blick auf das Gesamtwerk Machiavellis. Betrachtet man die Häufigkeit, mit welcher der Name Dantes in den Texten des *Segretario* explizit auftaucht, zeigt sich eine klar erkennbare Vorrangstellung des Verfassers der *Commedia*. Zwar kommt der Name Dantes insgesamt und in Relation zum Umfang des Gesamtwerkes Machiavellis nicht übermäßig häufig vor. Doch im Vergleich zum Namen Petrarcas taucht derjenige Dantes beinahe dreimal so oft auf, bei Boccaccio liegt das Verhältnis sogar bei fast 6 zu 1. Kein anderer vernakulärer Autor wird von Machiavelli in gleichem Maße namentlich erwähnt wie Dante, sodass diesem eine herausragende Stellung unter den Dichtern zufällt.[36]

Ausgehend von den bisherigen Befunden könnte man als Zwischenfazit die positive Beurteilung Dantes und der *Commedia* durch Machiavelli hinter eine rhetorische oder z. T. illustrative Erwähnung derselben zurückstellen wollen. *A prima vista* scheinen die Nennungen des Namens Dantes und der *Commedia* vorrangig rhetorischem Kalkül geschuldet, sodass sie in letzter Konsequenz zu reinen Funktionsträgern degradiert würden. Dies träfe jedoch nur die halbe Wahrheit, denn neben dem vorhandenen rhetorischen Moment ist festzustellen, dass sich Machiavelli mit großer Wahrscheinlichkeit intensiv mit Dante und v. a. mit der *Commedia* auseinandergesetzt hat. Dies indiziert zum einen die bereits erwähnte häufige Nennung des Namens Dantes. Zum anderen legen Inhalt und Form weiterer Dante-, meist *Commedia*-Zitate im Gesamtwerk Machiavellis nahe, dass der *Segretario* über eine profunde Kenntnis des *poema sacro* verfügte, die sich wohl aus einem ausgeprägten *Dantismo* im Sinne eines *studio di Dante* gespeist haben dürfte.

Ein solches, intensives *studio di Dante* suggeriert u. a. ein Brief an Francesco Guicciardini kurz nach dem 21. Oktober 1525, in welchem die *Commedia* wie folgt zitiert wird: „Sic datum desuper. *Veggio 'n Alagna tornar lo fiordaliso* [/] *e nel vicario suo, etc.* Nosti versus, cetera per te ipsum lege".[37] Auch hier ist ein argumentativ-rhetorischer Charakter des bekräftigenden (und durchaus zynischen) Beispiels erkennbar. Während es im Brief hauptsächlich darum geht, wie Guicciardini vom Papst finanzielle Unterstützung für die Mitgift einer seiner Töchter erlangen könne, bezieht sich der zitierte *Commedia*-Passus, *Pg.*, XX, 86–87, auf das Schicksal des Papstes Bonifaz VIII., der 1303 in Anagni als Ergebnis langer Auseinandersetzungen mit dem französischen König Philipp IV. von dessen Kanzler Guillaume de Nogaret kurzzeitig gefan-

36 Dantes Name kommt 11-mal vor, außerdem 13-mal im *Dialogo*; derjenige Petrarcas nur 4-mal sowie 4-mal im *Dialogo*; derjenige Boccaccios nur 2-mal und 6-mal im *Dialogo*. Als Referenz für diese Zahlen dient die elektronisch durchsuchbare Edition Accendere (Hg.) 2018, die textuell auf der Edition Martelli (Hg.) 1971 basiert, welche wiederum v. a. bis zur Veröffentlichung der vielbändigen *EN* die ‚Standardausgabe' in der Machiavelli-Forschung darstellte.

37 *Lett. post 21.10.1525*, 411, Form. i. Orig.

gen genommen wurde.[38] Darüber hinaus wird hier aber auch deutlich, dass die detaillierte Kenntnis der *Commedia* für selbstverständlich gehalten wird. Es erscheint gar nicht notwendig, die Verse zu vollenden, stattdessen findet sich am Ende ein schlichtes „*etc.*“. Noch nicht einmal, dass es sich überhaupt um eine Stelle aus der *Commedia* handelt, ist vermerkt, lediglich der Hinweis, Guicciardini kenne ja den Vers („Nosti versus“) und solle den Rest selbst nachlesen („cetera per te ipsum lege“). Diese kleine Episode erzeugt unweigerlich ein Bild, das Alltäglichkeit und Selbstverständlichkeit bei der Frequentierung der *Commedia* durch Machiavelli nahelegt.[39]

Ähnlich gestaltet sich das unkommentierte Auftreten dreier Verse aus der *Commedia*, welches gleichermaßen die Eröffnung des Briefes an Francesco Vettori vom 9. April 1513 darstellt.[40] Machiavelli nutzt in diesem Fall die Verse der *Commedia* als eindrucksvollen Beginn seiner Epistel. Zwar war es um 1500 durchaus üblich, Textstellen ohne einen Nachweis zu reproduzieren, sodass die fehlende Markierung als *Commedia*-Passus, z. B. durch eine einleitende Formel, zunächst nichts Ungewöhnliches darstellt.[41] Dennoch indiziert das Vorkommen der Verse des *poema sacro* ohne jegliche Nennung des Namens Dantes oder seines Werkes, dass Machiavelli von der problemlosen Erkennbarkeit der Stelle durch seinen Briefpartner Vettori ausgeht. Dies wiederum spricht abermals für einen routinierten und sicheren Umgang mit dem Text der *Commedia*.

Ein weiterer Aspekt, der sich als Indiz für eine intensive – und gleichzeitig selbstsichere – Auseinandersetzung mit der *Commedia* und ihrem Autor deuten lässt, ist die Genauigkeit oder besser die mangelnde Genauigkeit, mit der die Verse in Machiavellis Werk erscheinen. So sind die bereits erwähnten *Commedia*-Verse in den *Discorsi* an der Stelle, welche die Nachfolge tugendhafter Herrscher bespricht, aus dieser Perspektive aufschlussreich:

> Rade volte **discende** per li rami
> L'umana probitate, e questo vuole
> Quei che la dà, perché da lui si chiami.[42]

38 Vgl. hierzu Vivanti 1999, 1627 sowie vgl. Chiavacci Leonardi 1994, 599. Vgl. ebenfalls zu dieser Episode *Land. Com.*, 1355–1356.

39 Zwar könnte es sich auch um eine bewusste Inszenierung von *Commedia*-Kenntnissen handeln. Doch das Problem der ‚Aufrichtigkeit' ist dadurch abgefedert, dass – wie in Kap. 6.1 vorausgeschickt – von einer Form des impliziten Autors ausgegangen wird.

40 Es handelt sich hierbei um *If.*, IV, 16–18. Martelli geht von einem komisch-scherzhaften Effekt zur Illustrierung der eigenen Situation Machiavellis aus (vgl. Martelli 2009, 207–208). Auf die Darstellung des eigenen Gemütszustandes zielt auch Sasso ab (vgl. Sasso 2015, 207).

41 Zur genaueren theoretischen Diskussion der Zitation als solcher vgl. Kap. 8.1, dort auch mit weiteren Hinweisen bzw. Literaturangaben.

42 *Discorsi*, 82 [= I, XI, 21], Hervorh. SR.

In der *Commedia* heißt es dagegen:

> Rade volte **risurge** per li rami
> l'umana probitate; e questo vole
> quei che la dà, perché da lui si chiami.
> (*Pg*., VII, 121–123, Hervorh. SR)

Die orthographischen Details sind aus leicht ersichtlichen Gründen zu vernachlässigen, doch der Unterschied in den Verben „discende" und „risurge" ist eklatant. Semantisch handelt es sich sogar um antonymische Wörter, welche das zugrundeliegende Sem der Bewegung entlang einer vertikalen Achse unterschiedlich realisieren. Diese deutliche Abweichung kann für die These sprechen, dass Machiavelli die *Commedia* aus dem Gedächtnis abrief, den Text also, wenn auch mit offensichtlichen Unsicherheiten, auswendig kannte, da diese Abweichung in den besonders gängigen Editionen der Zeit um 1500 nicht auftaucht.[43] Gleichwohl ist auch eine gezielte Adaption nicht auszuschließen.[44] Beide Optionen sprechen indes in ähnlicher Weise für eine stetige und intensive Beschäftigung mit dem Text, für ein *studio di Dante*.

Ebenso fehlerhaft nehmen sich einige Stellen aus der *Commedia* in den Briefen Machiavellis aus.[45] Zu nennen ist hier der bereits erwähnte Brief an Guicciardini von der Zeit kurz nach dem 21. Oktober 1525, in dem anstelle des Originals „veggio in Alagna **intrar** lo fiordaliso" (*Pg*., XX, 86. Hervorh. SR) zu lesen ist: „*Veggio 'n*

43 Vgl. Sasso 2015, 212 zur Zitation durch Machiavelli *ex memoria*. Ein Abgleich mit verschiedenen Editionen der *Commedia*, die um 1500 geläufig waren, zeigt, dass Machiavelli diese Variante aus keiner dieser Editionen bezogen haben kann – dies kann für die Annahme sprechen, dass es sich um einen Rückgriff *ex memoria* handelt. Folgende Ausgaben wurden hierfür mit Blick auf die Zeit um 1500 konsultiert: Landino (vgl. *Land. Com.*, 1161), Bembo (vgl. Bembo (Hg.) 1502, o.S.), Benivieni (vgl. Benivieni (Hg.) 1506, o.S.), Da Imola (vgl. Da Imola 1887a, Bd. 3, 214), Della Lana (vgl. Della Lana 2009, 1060 bzw. 1074–1075). Auch Petrocchi (vgl. Petrocchi 2003b, 118), der in seiner *Commedia*-Ausgabe in den Fußnoten verschiedene Abweichungen in der Manuskripttradition anführt, vermerkt eine solche Variante nicht.

44 Dante stützt sich mit „risurge" auf das Bild des Baumes, ohne dass dieser selbst explizit genannt würde, es werden lediglich die „rami" erwähnt. Die Passage ist hierdurch tendenziell komplex zu entschlüsseln. In der Version Machiavellis wird die Formulierung dagegen ‚vereinfacht', da das Bild des nicht explizit genannten Baumes hintangestellt und stattdessen „discende" appliziert wird, welches semantisch direkter auf ‚Vererbung' bzw. die Beziehung zwischen einzelnen Generationen verweist. Somit wird die *Commedia*-Stelle leichter zugänglich, da sie wörtlicher verstehbar ist. Bezeichnenderweise nutzt Dante im *Convivio* ebenfalls das Verb *discendere* für ähnliche Ausführungen, auch wenn dort *discendere* auf die göttliche Herkunft der guten menschlichen Eigenschaften abzielt (vgl. *Convivio*, 386–387 [= IV, XX, 6] und 389 [= IV, XX, 11]).

45 Eine Ausnahme stellt der bereits erwähnte Brief vom 9. April 1513 an Vettori dar. Dieser gibt *If*., IV, 16–18 fast getreu wider, abgesehen von kleineren orthographischen Abweichungen (vgl. *Lett. 09.04.1513*, 240).

Alagna ***tornar*** *lo fiordaliso*“.[46] Wieder zeigt sich eine Abweichung zur *Commedia*-Stelle im Verb, die entweder fehlerhaft *ex memoria* abgerufen wurde, da sie in den gängigen Editionen um 1500 nicht nachzuvollziehen ist,[47] oder die erneut gezielt modifiziert worden sein könnte.[48] Und auch im Brief an Guicciardini vom 19. Dezember 1525, in dem es um die Mitgift der Tochter Guicciardinis geht, entsprechen die *Commedia*-Verse nicht exakt dem Vorlagentext. Von den drei angeführten Versen ist in diesem Fall der zweite sogar vollkommen abweichend, ja er existiert in dieser Form überhaupt nicht im zitierten *Paradiso*, wobei es sich abermals um eine fehlerhafte Abrufung aus dem Gedächtnis oder eine ‚spielerische' Adaption handeln könnte.[49]

Mit mehreren Reproduktionsfehlern ist bekanntermaßen der bereits angesprochene *Commedia*-Passus in der *Allocuzione* behaftet, sodass es sich hier wahr-

46 *Lett. post 21.10.1525*, 411, Format. im Orig., Hervorh. SR.

47 Vgl. *Land. Com.*, 1355; vgl. Bembo (Hg.) 1502, o.S.; vgl. Benivieni (Hg.) 1506, o.S.; vgl. Da Imola 1887a, Bd. 3, 534; vgl. Della Lana 2009, 1327 bzw. 1342–1345; vgl. Petrocchi 2003b, 341.

48 Dies scheint im vorliegenden Fall plausibel, denn im Brief geht es an der entsprechenden Stelle darum, dass Guicciardini geraten wird, seinen Bruder Girolamo zwecks finanzieller Unterstützung zum Papst zu schicken. Das Verb „tornar“ könnte in diesem Sinne der Rückkehr Girolamos vom Pontifex entsprechen und könnte somit eine Adaption des *Commedia*-Materials bedeuten. Wenn man dieser Lesart folgt, wäre wiederum ein enormes Selbstbewusstsein, gepaart mit einem Hang zu sprachlich-‚spielerischer' Raffinesse zu konstatieren. Die manipulierte Stelle würde dann sogar zu einer Demonstration eigener literarischer Gewandtheit, würde in ihrer Fehlerhaftigkeit funktionalisiert. Von einer möglicherweise bewussten Manipulation dieser Stelle spricht bereits Puppo (vgl. Puppo 1970, 148–149).

49 Im Brief Machiavellis heißt es: „*Quattro figlie ebbe, e ciascuna regina* [/] ***della qual cosa al tutto fu cagione*** [/] *Romeo, persona umile e peregrina*“ (*Lett. 19.12.1525*, 412, Form. i. Orig., Hervorh. SR). Im *Paradiso* heißt es wiederum: „Quattro figlie ebbe, e ciascuna reina, / **Ramondo Beringhiere, e ciò li fece** / Romeo, persona umìle e peregrina“ (*Pd.*, VI, 133–135, Hervorh. SR), wobei keine der konsultierten Editionen für die Zeit um 1500 die Version Machiavellis führt (vgl. *Land. Com.*, 1663; vgl. Bembo (Hg.) 1502, o.S.; vgl. Benivieni (Hg.) 1506, o.S.; vgl. Da Imola 1887a, Bd. 4, 458; vgl. Della Lana 2009, 1827 bzw. 1894–1895; vgl. Petrocchi 2003c, 99–100). Gegen eine bewusste Manipulation spricht in diesem Fall, dass in Machiavellis Version nur der Name Raimondo Berlinghieris getilgt ist, derjenige Romeo de Villeneuves jedoch nicht, sodass das grundlegende ‚Setting' sowie darüber hinaus die wesentliche Semantik fast unverändert bleiben. Es gibt jedoch auch Aspekte, die für eine gezielte Adaption sprechen. So kann die Abänderung dazu beitragen, die zitierte *Commedia*-Stelle im Brief-Kontext leichter zugänglich zu machen, v. a. da zuvor die Episode kurz paraphrasiert ist. Zwar ist dem Adressaten, Francesco Guicciardini, hinreichend Bildung zu unterstellen, sodass ihm auch der originale Wortlaut der *Commedia* keine Probleme bereitet haben dürfte. Gleichwohl ist der Punkt der leichteren Zugänglichkeit nicht völlig auszuschließen. Mit Blick auf den Bildungshintergrund Guicciardinis wahrscheinlicher könnte dagegen eine Adaption im Sinne eines gezielten ‚Spiels' mit der *Commedia* sein. Unabhängig jedoch davon, welcher Variante man höhere Plausibilität einräumt, ist festzuhalten, dass eine gezielte Manipulation auch an dieser Stelle nicht völlig auszuschließen ist.

scheinlich zu einem großen Teil um einen Rückgriff *ex memoria* handelt, auch wenn eine gezielte Manipulation einzelner Stellen nicht völlig auszuschließen ist.[50] Da es mehrere Abweichungen gibt, die bis auf zwei Ausnahme nicht über die Editionen um 1500 bzw. die Manuskripttradition nachzuvollziehen sind,[51] soll hier eine Gegenüberstellung für sich sprechen, wobei die markantesten Differenzen hervorgehoben sind – kleinere sowie orthographische Unterschiede bleiben somit außen vor:

Ivi era **effigïata** l'alta gloria del **principe romano**, il cui valore mosse Gregorio alla sua gran vittoria;	Quiv' era **storïata** l'alta gloria del **roman principato**, il cui valore mosse Gregorio a la sua gran vittoria;
Io dico di Traiano imperadore; e una vedovella gli era al freno di lacrime atteggiata e di dolore.	i' dico di Traiano imperadore; e una vedovella li era al freno, di lagrime atteggiata e di dolore.

50 So kann die Abweichung des Wortes „effigïata" anstelle von „storïata" zwar durch keine der konsultierten *Commedia*-Ausgaben plausibilisiert werden. Doch ergeben sich in diesem Fall zwei andere Optionen, welche die Variation erklären könnten. Einmal findet sich dieses Wort in eben dieser Form wenige Verse zuvor in der *Commedia* (vgl. *Pg*., X, 67), sodass ein ‚Verrutschen' in der Zeile denkbar ist. Gleiches gilt im Übrigen für „sí come donna" anstelle von „come persona", Ersteres findet sich genau so zu Beginn des Verses *Pg*., X, 69. Im Falle von „effigïata" ist weiterhin denkbar, dass der latinisierende Anteil des Wortes zu einer Nobilitierung der wiedergegebenen Verse führen könnte (vgl. Kap. 9.4.2 für den lateinischen Anklang). Weiterhin steht „effigïata" mit *effigie* in Verbindung, das später als *Dantismus* des *alto Paradiso* besprochen wird (vgl. Kap. 8.4.2). Die Abweichung „al vento muover si vedieno" könnte wiederum als ‚Vereinfachung' gewertet werden. Die *Allocuzione* war ein mündlicher Vortrag, sodass eine eingängige Wortwahl und Struktur rhetorisch vorteilhaft war. Auch wenn nicht alle Abweichungen hier im Detail besprochen werden können und eine komplette Analyse somit noch aussteht, wird der hier relevante Punkt deutlich: So wie eine fehlerhafte Abrufung *ex memoria* denkbar ist, so ist auch eine zumindest teilweise gezielte Adaption der Verse nicht kategorisch zu verneinen.

51 Die Formulierung „roman principe" findet sich im *Comento* Landinos (*Land. Com.*, 1207), sodass Machiavellis Version an diesem Punkt weniger stark von der *Commedia* abweicht, als auf den ersten Blick anzunehmen wäre. Weiterhin findet sich die Variante „vedovella" anstelle von „miserella" in *Pg*., X, 82 laut Petrocchi im Manuskript Cortona, Biblioteca Comunale e dell'Accademia Etrusca, 88 (vgl. Petrocchi 2003b, 165). In den restlichen Editionen lassen sich bis auf die zuerst genannte Formulierung „roman principe" keine Parallelen bezüglich der Abweichungen ausmachen (vgl. *Land. Com.*, 1207; vgl. Bembo (Hg.) 1502, o.S.; vgl. Benivieni (Hg.) 1506, o.S.; vgl. Da Imola 1887a, Bd. 3, 287–288; vgl. Della Lana 2009, 1125 bzw. 1134–1137).

Intorno a lui parea calcato e pieno di cavalieri, e l'aquile dello oro sovra esso **al vento muover si vedieno**.	Intorno a lui parea calcato e pieno di cavalieri, e l'aguglie ne l'oro sovr' essi **in vista al vento si movieno**.
La **vedovella** infra tutti costoro parea dicer[e]: « Signor[e], fanne vendetta del mio figliuol che è morto, onde io mi accoro ».	La **miserella** infra tutti costoro pareva dir: « Segnor, fammi vendetta di mio figliuol ch'è morto, ond'io m'accoro »;
E ei dicer a lei: « Ora ti aspetta tanto ch'io torni ». E ella: « O Signor mio », **sí** come **donna** in cui dolor si affretta,	**ed elli a lei rispondere**: « Or aspetta tanto ch'i' torni »; e quella: « Segnor mio », come **persona** in cui dolor s'affretta,
« se tu non torni? ». E ei: « Chi fia dove io, la ti farà ». E ella: « L'altrui bene **che giova a te**, se tu il metti in oblio? ».	« se tu non torni? »; ed ei: « Chi fia dov'io, la ti farà »; ed ella: « L'altrui bene **a te che fia**, se 'l tuo metti in oblio? »;
E lui dicer alora: « Omai conviene ch'io solva mio dovere anzi ch'io muova: giustizia il vuole e pietà mi ritiene ».	**ond'elli: « Or ti conforta**, ch'ei convene ch'i' solva il mio dovere, anzi ch'i' mova: giustizia vuole e pietà mi ritene ».
(*Allocuzione*, 610–611 [= 14–20], Hervorh. SR)	(*Pg*., X, 73–93, Hervorh. SR)

Neben der eben nachgezeichneten Wiedergabe von *Commedia*-Versen findet sich im Werk Machiavellis eine Stelle, an der ein anderer Text Dantes explizit angeführt wird.[52] Im ersten Buch der *Discorsi* wird u. a. behandelt, wie sich das Volk allzu leicht von Verheißungen blenden lasse.[53] In diesem Zusammenhang wird auch darauf eingegangen, wie es zum Ruin kommen kann, wenn das Volk niemandem mehr traut, wobei auch der Name Dantes fällt:

52 Im *Dialogo* wird weiterhin *De vulgari eloquentia* erwähnt (vgl. *Dialogo*, 443 [= 20]). Der *Dialogo* wird jedoch aufgrund seiner strittigen Autorschaft separat behandelt (vgl. Kap. 6.2).
53 Vgl. *Discorsi*, 249–257 [= I, LIII].

> E quando la sorte fa che il popolo non abbi fede in alcuno (come qualche volta occorre, sendo stato ingannato per lo addietro o dalle cose o dagli uomini), si viene alla rovina di necessità. E Dante dice a questo proposito, nel discorso suo che fa *De Monarchia*, che il popolo molte volte grida « Viva! » la sua morte e « Muoia! » la sua vita.[54]

In einem ersten Schritt lässt sich konstatieren, dass auch an dieser Stelle Dante als eine legitimierende *auctoritas* erscheint, die, wie schon so oft in den besprochenen Beispielen, als rhetorische Absicherung des Gesagten auftritt. Gleichzeitig ist hier jedoch eine korrigierende Intervention vonnöten, denn die Stelle, die hier mit *De Monarchia* in Verbindung gebracht wird, findet sich in Wahrheit im *Convivio*.[55] Für den hier interessierenden Zusammenhang ist nicht primär von Belang, ob Machiavelli diese beiden Werke Dantes direkt gelesen haben könnte oder indirekt durch andere Quellen Zugang zu dieser Textpassage hatte.[56] Es geht vielmehr darum, dass auch an dieser Stelle eine vermeintliche Sicherheit in Bezug auf Dante und die Kenntnis über dessen Texte durchscheint. Diese, wenn auch vermeintliche, Sicherheit lässt sich wiederum mit einem intensiven *studio di Dante* in Verbindung bringen.

An diesem Punkt stellt sich die Frage, welche Auswirkungen die eben nachgezeichneten Abweichungen in der Wiedergabe der *Commedia* durch Machiavelli auf dessen *Dantismo* haben. Wenn man von einer zumindest teilweise gezielten Adaption ausgeht, welche u. a. durch die rhetorische Ebene der namentlichen Dante-Erwähnungen alles andere als unwahrscheinlich erscheint, so kann dies als ein Indiz für eine intensive Beschäftigung mit dem Text des *poema sacro* gewertet werden. Setzt man dagegen fehlerhaftes Erinnern als Grund für die Abweichungen an, könnte man dem *Segretario* auf den ersten Blick Nachlässigkeit und zugespitzt sogar mangelndes Detail-Interesse für Dante und dessen Werk(e) vorwerfen. Doch dies relativiert sich, wenn man zum einen von der allgemein lockeren Zitierpraxis in der Zeit um 1500 ausgeht.[57] Zum anderen kann auch eine unbefangen und nonchalant wirkende Anführung der *Commedia* für eine intensive Auseinandersetzung mit dem *poema sacro* sprechen. Es scheint plausibel, anzunehmen, dass

54 *Discorsi*, 250–251 [= I, LIII, 7–8].

55 Es handelt sich um *Convivio*, 46 [= I, XI, 8].

56 Puppo geht von der Kenntnis sowohl von *De Monarchia* als auch des *Convivio* durch Machiavelli aus (vgl. Puppo 1970, 148) und auch Martelli ist u. a. mit Verweis auf Inglese der Auffassung, dass sich Machiavelli wenigstens an Bruchstücke erinnert haben muss (vgl. Martelli 2009, 217). Sasso dagegen argumentiert, Machiavelli habe *De Monarchia* allenfalls indirekt über Erwähnungen gekannt, beim *Convivio* stellt Sasso sogar die Hypothese auf, der *Segretario* könne von dessen Existenz gar nichts gewusst haben (vgl. Sasso 2015, 213). V. a. Letzteres scheint angesichts der biographischen Daten rund um Machiavelli als interessierter, ‚autodidaktischer' Leser und Denker wenig wahrscheinlich (vgl. Kap. 2.2), auch wenn nicht auszuschließen ist, dass Machiavelli zumindest bis zur Abfassung der *Discorsi* die beiden Dante-Texte nicht frequentiert hatte.

57 Hier sei erneut auf die genaueren Ausführungen zu diesem Thema in Kap. 8.1 verwiesen.

die *Commedia* im Gedächtnis des *Segretario* derart präsent war, dass er es schlicht nicht für nötig hielt, zitierte Passagen zu kontrollieren.[58] Und auch im Falle der zuvor erwähnten Vertauschung von *De Monarchia* und *Convivio* gilt es, zu relativieren. Beide Texte sind in der Tat an manchen Stellen ähnlich, sodass auch bei einer genaueren Kenntnis beider Werke Verwechslungen nicht zwangsläufig reiner Oberflächlichkeit zuzuschreiben sind.[59] Egal, welcher Erklärung man für die Abweichungen in der Wiedergabe der *Commedia* den Vorrang einräumt – am wahrscheinlichsten dürfte eine Mischung aus beiden Varianten sein –, das *studio di Dante* Machiavellis wird dadurch nicht grundsätzlich infrage gestellt.

Somit lässt sich schlussendlich festhalten, dass mit Blick auf explizite Äußerungen zu Dante in Machiavellis Gesamtwerk dem Autor der *Commedia* zweifelsfrei eine Vorrangstellung und eine insgesamt betrachtet positive Bewertung zukommt. Zum einen finden sich wörtliche Zitate aus dem *poema sacro* über das gesamte Werk Machiavellis verstreut,[60] wobei hier lediglich die expliziten Bezüge auf das Werk Dantes berücksichtigt wurden.[61] Dass diese im Kontext eines intensiven *studio di Dante* zu sehen sind, konnte in den vorigen Absätzen ausgehend von der selbstsicher anmutenden *Commedia*-Zitation nachgezeichnet werden, welche nahelegt, dass Machiavelli weite Teil des *poema sacro* auswendig gekannt haben dürfte. Gleichzeitig ist jedoch der *Dantismo* Machiavellis dahingehend zu perspek-

58 Vgl. auch Kap. 2.2.

59 Dies ist beispielsweise bei *Convivio* IV, IV und *Monarchia* I, V der Fall, in denen es jeweils um die imperiale Macht geht. Besonders deutlich wird die Nähe der beiden Stellen, als jeweils die *Politik* des Aristoteles zitiert wird: „E a queste ragioni si possono reducere parole del Filosofo ch'elli nella Politica dice, che quando più cose ad uno fine sono ordinate, una di quelle conviene essere regolante o vero reggente, e tutte l'altre rette e regolate" (*Convivio*, 277 [= IV, IV, 5]). In der *Monarchia* wird der Gedankengang des Aristoteles ähnlich paraphrasiert: „Itaque prima questio sit: utrum ad bene esse mundi Monarchia temporalis necessaria sit. Hoc equidem, nulla vi rationis vel auctoritatis obstante, potissimis et patentissimis argumentis ostendi potest, quorum primum ab autoritate Phylosophi assummatur de suis *Politicis*. Asserit enim ibi venerabilis eius autoritas quod, quando aliqua plura ordinantur ad unum, oportet unum eorum regulare seu regere, alia vero regulari seu regi" (*Monarchia*, 344 [= I, V, 2–3], Form. i. Orig.). Auch wenn der identische Rekurs auf die *Politik* des Aristoteles partiell eine ähnlich lautentende Formulierung bedingt, so ist die Nähe zwischen *Convivio* und *Monarchia* dennoch erwähnenswert.

60 Wenn man die Präsenz subtilerer Anspielungen und Echos hinzuzieht, scheint es intuitiv gerechtfertigt, sogar von einer überwältigenden ‚Omnipräsenz' Dantes auszugehen. Vgl. zur ‚Omnipräsenz' Dantes bei Machiavelli u. a. Martelli 2009, 207. Dies würde jedoch über den *Dantismo* hinausgehen und, wie in Kap. 5.1 definiert, teilweise in den Bereich der *Dantizität* fallen.

61 Implizit eingewobene bzw. zitierte *Commedia*-Stellen können hier nicht berücksichtigt werden. So postuliert Sasso u. a., dass im Brief der *Legazione* vom 14.02.1507 ein Bezug zu *If.*, II, 1 untergebracht ist (vgl. *Lett. (Leg.) 14.02.1507*, 155 sowie vgl. Sasso 2015, 206). Eine solche Identifikation aller möglichen *Commedia*-Kontakte im Gesamtwerk Machiavellis würde jedoch über das an dieser Stelle Leistbare weit hinausgehen und erforderte eine eigene Untersuchung.

tivieren, dass die eben besprochenen Textstellen nicht nur eine – zumeist positive – Beurteilung Dantes im Sinne eines teilweise impliziten Mikro-Kommentars darstellen. Vielmehr erweisen sich die Erwähnungen Dantes und der *Commedia* auch rhetorisch motiviert, sodass die eigene Argumentation mithilfe einer positiv dargestellten Autorität untermauert und darüber hinaus auch eine Stilisierung als versierter Literat und *Commedia*-Kenner vorangetrieben werden kann.

Vor dem Hintergrund eines solchen *Dantismo*, aus dem auch rhetorisches Kapital geschlagen wird, kann nun eine der wohl kontroversesten Schriften mit Dante-Bezug, die in Machiavelli-Ausgaben veröffentlicht wird, besprochen werden: der *Discorso o Dialogo intorno alla nostra lingua*. In den nächsten Abschnitten wird nicht nur die diesem Text inhärente Beurteilung Dantes und der *Commedia* diskutiert. Es wird gleichfalls die strittige Frage der Autorschaft bzw. der Einordnung des Textes in Machiavellis Werk mithilfe digitaler Möglichkeiten beleuchtet.

6.2 Der *Discorso o Dialogo intorno alla nostra lingua*: Ein Streitfall

6.2.1 Bisherige Kontroversen um den *Discorso o Dialogo intorno alla nostra lingua*

Kaum ein anderer Text Machiavellis hat für vergleichbare Kontroversen innerhalb der Forschung gesorgt wie der berühmte *Dialogo*, der erst 1730 zum ersten Mal in einer gedruckten Ausgabe veröffentlicht wurde.[62] Die Debatten drehten sich dabei

62 Vgl. o.A. 1730, erschienen in einer Ausgabe des *Ercolano* Benedetto Varchis. Dort ist jedoch noch kein Autor für den Text angegeben. Dass es sich um die *editio princeps* des *Dialogo* handelt, zeigt Migliorini-Fissi (vgl. Migliorini-Fissi 1972, 203–205), Dionisotti weist wiederum darauf hin, dass bereits 1732 in einer Ausgabe des *Morgante Maggiore*, der *Dialogo* Machiavelli zugeschrieben wurde (vgl. Dionisotti 1980c, 270). In der Edition des *Morgante Maggiore* heißt es: „Nel vago *Dialoghetto*, dato in luce per la prima volta ſenza nome da chi fece la ſopra mentovata edizione dell'*Ercolano del Varchi*, ma che è di *Niccolò Machiavelli* [...]“ (Di Sarno (Hg.) 1732, o.S. (Einleitung, Note 13), im Original steht anstelle von recte kursiv und *vice versa*). Bereits 1577 war jedoch die Rede vom *Dialogo*, als der Enkel Machiavellis, Giuliano de' Ricci, den *Dialogo*-Text im Nachlass seines Großvaters erwähnte. Giuliano de' Ricci äußerte zwar Zweifel an der Autorschaft seines Großvaters wegen stilistischer Ungereimtheiten. Doch Bernardo, der Sohn Machiavellis, habe ihm jedoch versichert, dass Niccolò Machiavelli derartige linguistische Überlegungen angesprochen habe und dass er selbst den Text bei seinem Vater gesehen habe. Die entscheidende Stelle des *Apografo* Giuliano de' Riccis findet sich bei Tommasini, der den Apographen in sein mehrbändiges Werk zu Machiavelli integrierte: „Mi è capitato alle mani un discorso o dialogo intorno alla nostra lingua, *dicono* fatto dal medesimo Niccolò. *Et se bene lo stile è alquanto diverso dall'altre cose sue*, et io, in questi fragmenti che hò ritrovati, *non ho visto nè originale, ne bozza, nè parte alcuna di detto dialogo*,

hauptsächlich um zwei Streitfragen. Einerseits handelt es sich um die Autorschaft des Textes, also die Frage, ob Machiavelli der Verfasser des *Dialogo* sein kann. Andererseits ist die Datierung des *Dialogo* hoch umstritten, wobei die Frage nach der Entstehungszeit auch Einfluss auf die Autorschaft hat und *vice versa*. Nach intensiven Diskussionen v. a. um das Jahr 1980 kann man zwar heute davon ausgehen, dass die Autorschaft Machiavellis (zumindest teilweise)[63] als höchst plausibel anzusehen ist, Trovato spricht hierbei von einer „‚teoria standard'".[64] Dennoch herrscht nach wie vor keine vollkommene Klarheit, da es immer noch Punkte gibt, die gegen Machiavelli als alleinigen Autor sprechen. So war eines der Hauptargumente gegen die Autorschaft Machiavellis die harsche Polemik, die im *Dialogo* gegen Dante gefahren wird.[65] Diese irritiert auf den ersten Blick v. a. deshalb, weil – wie im vorigen Abschnitt erläutert – im restlichen Werk Machiavellis Dante zumeist positiv beurteilt und als Autorität stilisiert wird, auch wenn dies häufig im Sinne rhetorisch ausgerichteter Textstrategien der Fall ist. Ein weiteres interessantes Argument, um die Plausibilität der Autorschaft Machiavellis, wenn nicht komplett anzuzweifeln, so doch zurück ins wissenschaftliche Gespräch zu bringen, führte in rezenterer Zeit Bionda an. Seinen Ausführungen zufolge könne man Vokabular im *Dialogo* ausmachen, das auf vernakuläre Ausgaben der aristotelischen *Poetik* zurückzuführen sei. Dadurch würde die Abfassung des Textes in jedem Fall in eine Zeit deutlich nach 1527, dem Todesjahr Machiavellis, rücken. Denkbar wäre dann eine Datierung um 1550, wodurch der *Segretario* den Text nicht komplett geschrieben haben könnte.[66]

---

nondimeno credo si possa credere indubitatamente che sia dello stesso Machiavello, atteso che li concepti appariscono suoi; che per molti anni *per ciascuno in mano di chi hoggi si truova, si tiene suo*, et quello che più di altro importa è che Bernardo Machiavelli, figlio di detto Niccolò, oggi di età di anni 74, afferma ricordarsi haverne *sentito ragionare a suo padre, et vedutogliene fra le mani molte volte*" (Tommasini 1883, 663, Form. i. Orig.).

63 Vgl. hierzu u. a. Martelli 2009, 222, der wiederum auf einen Beitrag Ingleses verweist, der postuliert, dass eine weitere Person nach dem Tod Machiavellis dessen Erstentwurf des *Dialogo* weiterverarbeitet haben könnte (vgl. Inglese 1997, 208–209 sowie die entsprechenden Ausführungen in Kap. 3.2).

64 Trovato 2014, 463.

65 So spricht Grayson von einer „[...] pretty startling demonstration of a critical attitude towards Dante nowhere else apparent or implied in his [i. e. Machiavelli's] writings" (Grayson 1971, 367). Auch Martelli bleibt skeptisch, den *Dialogo* bedingungslos Machiavelli zuzuschreiben: „Quello che io mi chiedo è se indiscusso possa rimanere da una persona che del poema [della Commedia di Dante] e del suo autore dice quello che si dice nel *Dialogo*" (Martelli 2009, 223, Form. i. Orig.). Vgl. Zur Position Martellis v. a. dessen umfangreiche Monographie zum *Dialogo*, in welcher er ausführlich darauf eingeht, dass dem Dante-‚Verehrer' Machiavelli ein Text wie der *Dialogo* nicht zuzutrauen sei (vgl. Martelli 1978, 18–56). Für eine kritische Reaktion auf Martellis Arbeit vgl. wiederum v. a. Trovato 1981.

66 Vgl. Bionda 2009.

Auch wenn Trovato kurze Zeit später diese These widerlegte, mit dem Hinweis, ein solches Vokabular sei in der damaligen Zeit bereits vor der Verbreitung der aristotelischen Poetik in vernakulärer Übersetzung durchaus gängig gewesen,[67] bleibt Bionda anzurechnen, dass er die Debatte um den *Dialogo* gewissermaßen neu angestoßen hat.

Allgemein konnten gegenüber möglichen Zweifeln bisher zahlreiche Argumente angeführt werden, die für die Autorschaft Machiavellis sprechen, so u. a. der augenfällige Umstand, dass der fiktive Gesprächspartner der Dialogfigur Dantes im *Dialogo* mit „N." gekennzeichnet wird, was für „Niccolò" stehen könnte. Darüber hinaus sprechen weitere, elaboriertere Argumente für Machiavellis Urheberschaft wie z. B. bestimmte Analogien in der Schreibweise respektive die Verwendung charakteristischer Phrasen, die auf Machiavelli als Autor hindeuten.[68] Wenn man nun die Autorschaft Machiavellis grundsätzlich akzeptieren möchte, so bleibt immer noch das Problem der Datierung. Hierbei zeigte sich jedoch früh die Tendenz, den Text auf eine Zeit zwischen 1524 und 1530 zu datieren.[69] Dies scheint umso überzeugender, als auch Skeptiker der Autorschaft Machiavellis wie Grayson die Entstehung des *Dialogo* in etwa auf diesen Zeitraum eingrenzen.[70] Immerhin finden sich Spuren, die auf Bezugspunkte zwischen dem *Dialogo* und der *Risposta di Lodovico Martelli all'epistola delle lettere novamente aggiunte alla lingua volgar fiorentina del Trissino* hindeuten, welche wiederum auf die *Epistola delle lettere novamente aggiunte alla lingua italiana* Trissinos reagiert. Diese Konstellation macht in der Folge eine Abfassung des *Dialogo* Ende 1524 bzw. Ende 1525 plausibel.[71]

An dieser Stelle geht es jedoch nicht darum, erneut alle Argumente für und gegen die Autorschaft Machiavellis durchzuarbeiten.[72] Vielmehr wird unter der Prämisse, dass viele Argumente für die Autorschaft Machiavellis (zumindest einer ersten Version) des *Dialogo* sprechen, erkundet, inwiefern bzw. unter welchen Voraussetzungen die Autorschaft haltbar ist und wie dieser Text bei entsprechender

67 Vgl. Trovato 2011.

68 Hier sei v. a. auf die beiden ausführlichen Studien von Chiappelli und Castellani Pollidori verwiesen (vgl. Chiappelli 1974 sowie vgl. Castellani Pollidori 1978).

69 Als hiervon abweichende sei u. a. die Position Barons genannt, der als wahrscheinlichstes Datum für die Abfassung des *Dialogo* den Herbst 1515 ansetzt (vgl. Baron 1961, v. a. 463–469).

70 Vgl. Grayson 1971, 383.

71 Für die Verbindung des *Dialogo* zur *Risposta* Martellis vgl. u. a. das entsprechende Kapitel bei Castellani Pollidori „I rapporti fra il *Dialogo* e la *Risposta* di Lodovico Martelli" (vgl. Castellani Pollidori 1978, 99–141, Form. i. Orig., dort jedoch Majuskelschreibung). Trovato plädiert indes für eine Datierung auf den Herbst 1524 (vgl. Trovato 2014, 466).

72 Für eine detaillierte Übersicht der Positionen bis 1980 sei auf das Kapitel „Machiavelli e la lingua fiorentina" bei Dionisotti verwiesen (vgl. Dionisotti 1980c, 267–363). Für eine rezente Übersicht vgl. Trovato 2014.

Abfassung durch Machiavelli in das Werk des *Segretario* sowie in den literarischen Kontext einzuordnen ist. Weiterhin wird mit Blick auf das übergeordnete Interesse der vorliegenden Arbeit diskutiert, wie sich die augenscheinlich dantekritische Position des *Dialogo* erklären und in das bisher Gesagte einordnen lässt, wenn man Machiavelli die Urheberschaft des kurzen Textes zugesteht. Um diese Fragen eingehend beantworten zu können und um über die Rekapitulation bisheriger Argumente hinauszugehen, wird im Folgenden mithilfe des Ansatzes der digitalen Stilometrie eine neue Sichtweise auf den *Dialogo* erprobt.[73]

6.2.2 Machiavelli und der *Discorso o Dialogo intorno alla nostra lingua*: Eine stilometrische Betrachtung

Nachdem die Stilometrie bereits in Kap. 5.3 als ein wichtiges Anwendungsfeld der *DH* herausgestellt wurde, ist es an dieser Stelle geboten, zunächst genauer auf weitere Aspekte der digitalen Stilometrie einzugehen, bevor die (mögliche) Position des *Dialogo* im Werk Machiavellis mit dieser Methode untersucht wird. Stilometrische Analysen im Allgemeinen gehen in analoger Form bereits auf das 19. Jahrhundert zurück. Schon damals versuchte man, Texte und ihre stilistischen Eigenschaften mittels quantitativer Kennzahlen zu erfassen.[74] Dieser Forschungsrichtung wurden jedoch klare praktische Grenzen in der Anwendung gesetzt, da zu damaligen Zeiten entsprechende Untersuchungen mit einem immensen Arbeitsaufwand verbunden waren. Dies änderte sich mit der Verbreitung informationstechnischer Möglichkeiten. Seit den 1960er Jahren und noch stärker ab der Jahrtausendwende erlebte die Stilometrie einen Aufschwung und das Interesse für die Möglichkeiten, (literarische) Texte quantitativ zu erfassen und zu analysieren, steigerte sich mit der Digitalisierung zunehmend. Inzwischen kann man sagen, dass im Umfeld der *DH* die Stilometrie zu einem der etabliertesten Forschungsfelder in der digitalen Literaturwissenschaft zählt. Mit verantwortlich dafür ist die mittlerweile weit verbreitete Implementierung verschiedener stilometrischer Analysewerkzeuge

73 Diese Perspektive wurde bezeichnenderweise bereits von Ridolfi indirekt gefordert: „In questa nostra età meccanica la lingua di uno scrittore, nello studio della quale soleva già consumarsi l'intiera vita di uno studioso, viene studiata a macchina in quattro e quattr'otto. Può darsi che ciò possa farsi in futuro anche per lo stile [...]" (Ridolfi 1971, 240).

74 Als Pionierarbeiten auf diesem Gebiet gelten Mendenhall 1887 sowie Mascol 1888a bzw. Mascol 1888b. Doch auch zuvor gab es bereits quantitativ ausgerichtete Stilanalysen, vgl. z. B. Campbell 1867, xxiv–xxxiii. Für einen allgemeinen historischen Überblick zu immer noch gängigen stilometrischen Analyseansätzen vgl. v. a. Holmes 1994 sowie aus verstärkt informationstechnischer Sicht vgl. Koppel/Schler/Argamon 2009, 10–13.

im *stylo*-Paket in der Programmiersprache R.[75] Dieses erlaubt u. a. durch eine graphische Benutzerschnittstelle sogar wenig programmieraffinen Forschenden den direkten und v. a. schnellen Zugang zur digitalen Stilometrie. Hierdurch eignet sich das Verfahren auch dazu, Detailfragen mithilfe klar umgrenzter Beispielanalysen in einem begrenzten Rahmen zu bearbeiten.[76]

Der stilometrische Ansatz, der im Folgenden verwendet wird, basiert auf mathematischen Berechnungen, die den ‚Abstand' zwischen Texten greifbar machen, und dem Clustern der analysierten Texte auf dieser Grundlage.[77] Das Clustering erscheint als geeignete Möglichkeit, da neben der Autorschaft des *Dialogo* auch die mögliche Einordnung in das Werk Machiavellis bzw. in textuelle Strömungen oder gar Gattungen zu diskutieren und plausibel zu erklären sein wird.[78] Grundlage der

75 Als Basis-Plattform dient die Umgebung *R Studio*, Version 1.4.1717-3 (vgl. R Core Team 2020 sowie vgl. Posit/PBC 2021). Für die konkrete stilometrische Anwendung muss das *stylo*-Paket – hier in Version 0.7.4 – innerhalb von *R Studio* installiert und geladen werden (vgl. Eder/Rybicki/Kestemont 2016).

76 Dies ist auch hier der Fall. Eine ausgedehnte und umfassende stilometrische Untersuchung, welche die Ergebnisse verschiedener Detailverfahren gegeneinander abwägt und integriert, ist an dieser Stelle explizit nicht angestrebt (für eine solche umfassende Untersuchung im Bereich der Genrebestimmung der spanischen Literatur im *Edad de plata* zu Beginn des 20. Jahrhunderts vgl. Calvo Tello 2021). Eine derartige Analyse würde die Möglichkeiten sowohl der gesamten vorliegenden Studie als auch des hier eher kontextuell zu sehenden Kapitels zum *Dantismo* Machiavellis bei Weitem übersteigen und hätte zudem angesichts des umfangreichen Forschungsstands zum *Dialogo* kaum hinreichende Legitimation. Vielmehr wird im Folgenden exemplarisch gezeigt, dass die Stilometrie zu einer *digital unterstützten Hermeneutik*, wie sie in Kap. 5.3.2 vorgestellt ist, beitragen kann. Sie kann die Perspektive ‚traditioneller' Ansätze erweitern und ist in der Lage, auch für bereits intensiv diskutierte Fragen, wie diejenige nach der Autorschaft des *Dialogo*, neue Impulse zu liefern.

77 Genauer handelt sich um ein *unüberwachtes* Verfahren, das im *stylo*-Paket mit der Funktion stylo() aufgerufen wird und lediglich ein einzelnes Gesamtkorpus nutzt. Demgegenüber wird mit der Funktion classify() ein *überwachtes* Verfahren gestartet, das auf zwei Korpora aufbaut, darunter eines mit bekannten Trainingsdaten (vgl. für den Unterschied zwischen stylo() und classify() Eder/Rybicki/Kestemont 2016, 108). Für Allgemeines zu maschinellem Lernen vgl. u. a. Richter 2019 sowie vgl. Alpaydin 2020, v. a. 11 für eine knappe und eingängige Gegenüberstellung unüberwachter und überwachter Verfahren.

78 Calvo Tello, der sich mit der Genrebestimmung mithilfe von Stilometrie auseinandersetzt, kritisiert, dass bei einer reinen Autorattribution und gegebenen Labeln (z. B. Autornamen) häufig und fälschlicherweise unüberwachte Verfahren statt überwachter Verfahren genutzt werden: „The most important error is the fact that the two types of tasks in Machine Learning are being confused. Instead of using supervised methods, unsupervised methods are applied for data sets that do contain specific labels (in this case, about authors)" (Calvo Tello 2021, 297). Diesem Standpunkt ist nur bedingt zuzustimmen, da er zwar eine brauchbare Richtschnur darstellt, aber die Nutzung der digitalen Methoden zu stark zu pauschalisieren scheint. An dieser Stelle handelt es sich z. B. nicht nur um eine (nominalskalierte) kategoriale Zuordnung zu einem Autor – bei einem solchen

mathematischen Berechnungen ist im Bereich der digitalen Stilometrie häufig die Betrachtung der *Most frequent words* (MFW) von Texten, die auch im Folgenden relevant sein werden.[79] Diese häufigsten Wörter – so die Annahme entsprechender stilometrischer Untersuchungen – bilden eine Art textuellen ‚Fingerabdruck'.[80]

Forschungsinteresse wäre die Nutzung der Autorenlabel mit überwachten Verfahren in der Tat von Vorteil. Stattdessen ist, wie oben erwähnt, neben der Autorschaft auf einer weiteren interpretatorischen Ebene ebenso die relative Position des *Dialogo* in textuellen Gefügen von Interesse. Aus diesem Grund bietet sich das Text-Clustering an, für das nur unüberwachte Methoden infrage kommen (vgl. Savoy 2020, 15–16, hier v. a. 16). Zwar könnte man versuchen, die relative Situierung des Textes teilweise auch mithilfe von (Multi-)Labeln abzubilden und für ein überwachtes Verfahren zugänglich zu machen, so z. B. den Aspekt der Gattung – wie dies in der Praxis aussehen kann, zeigt Calvo Tello 2021. Doch spätestens bei der relativen Position des *Dialogo* mit Blick auf die Texte Machiavellis gestaltet sich die Arbeit mit Labeln hier als unvorteilhaft. Immerhin würde dies die Autorschaft, die im vorliegenden Kontext als ein Aspekt neben anderen zu berücksichtigen ist, bereits als vollständig geklärt voraussetzen – es liegt hier jedoch nur eine starke Tendenz in Richtung Machiavelli vor, keine vollkommene Sicherheit. Zudem sollen am Ende plausible Erklärungen für die relative Positionierung des *Dialogo* formuliert werden. Folglich scheint es sinnvoller und im Rahmen der vorliegenden Studie auch praktikabler, auf ein unüberwachtes (und exploratives) Clustering-Verfahren zurückzugreifen, welches technisch unabhängig von den Autorennamen arbeitet und die Beurteilung dem menschlichen Interpretierenden überlässt. Diesem stehen am Ende in den Ergebnisplots die Autoren- und Textnamen als Deutungshilfe zur Verfügung (letztlich handelt es sich nur um die Dateinamen der analysierten Texte, die aus Gründen der Interpretierbarkeit der Ergebnisse aus Autoren- und Textnamen bestehen). Etwas technischer gesprochen: Überwachtes Lernen eignet sich dafür, mithilfe gelabelter Trainingsdaten einen Algorithmus (bzw. mathematisch ausgedrückt, eine Funktion) zu ermitteln, der einen bisher unbekannten Input auf einen korrekten Output abbildet, z. B. *Text* → *Autor*. Wenn dies jedoch nur bedingt ausreichend ist, weil neben kategorial in Form von distinkten Labeln fassbaren Aspekten auch die relative Gruppierung der Texte für die Interpretation eine Rolle spielt und Hypothesen für die Positionierung generiert werden sollen, dann erscheint es legitim und sogar zielführend, unüberwachtes Clustering zu verwenden, solange man die Grenzen des Verfahrens im Hinterkopf behält. Sicher ist auch eine Kombination aus unüberwachten und überwachten Verfahren vorstellbar. Hier wird auf ein solches ‚doppeltes' Vorgehen jedoch verzichtet, da der Schwerpunkt der Studie nicht auf dem *Dialogo*, sondern auf der *Dantizität* der Terzarima Machiavellis liegt. Vgl. weiterführend für eine mathematische Beschreibung überwachten und unüberwachten Lernens Richter 2019, 1–4 sowie vgl. Richter 2019, 289–291.

79 Auch andere Textphänomene können analysiert werden, z. B. n-Gramme, Zeichen, oder mithilfe entsprechender Vorbereitung auch morphologische oder syntaktische Phänomene. Gleichwohl ist die Analyse der MFW eine der gängigsten.

80 Für den grundlegenden Vorschlag, den Stil mithilfe der MFW und des sogenannten Delta-Distanzmaßes zu analysieren, vgl. Burrows 2002. Auch in der Romanistik erfreut sich die Stilometrie wachsenden Interesses, so u. a. zur Untersuchung des Corneille-Molière-Streits in der Französistik (vgl. Schöch 2014) oder zur Beurteilung der Autorschaft von *Il Fiore* in der Italianistik (vgl. Canettieri 2016). Des Weiteren sei erneut auf die rezente, umfangreiche Monographie Calvo Tellos in der Hispanistik hingewiesen (vgl. Calvo Tello 2021). Dennoch ist festzuhalten, dass die Stilometrie – wie

In einem ersten Schritt der Analyse wird von der Software eine Frequenz-Tabelle erstellt, die für alle Wörter (oder genauer: Token), die in den zu untersuchenden Texten vorkommen,[81] einen relativen Häufigkeitswert angibt. So entsteht eine hochdimensionale Matrix, welche das Profil eines jeden untersuchten Textes anhand der einzelnen Worthäufigkeiten abbildet. Ausgehend von dieser Frequenz-Matrix erfolgt schließlich das Clustering der verschiedenen Texte, sprich derjenige Arbeitsschritt, welcher dem unüberwachten Lernen zuzuordnen ist. Ein Teilaspekt ist hierbei der Einsatz eines von zahlreichen zur Verfügung stehenden Distanzmaßen, welches – vereinfacht gesprochen – mithilfe der Frequenz-Daten die Unterschiedlichkeit der einzelnen Texte mathematisch abbildet. Die so produzierten Distanzwerte sind wiederum Grundlage des eigentlichen Clustering mithilfe eines auszuwählenden Clustering-Verfahrens, wobei das Ergebnis meist in eine visuelle Repräsentation überführt wird. Eine häufig verwendete Visualisierungsform bei stilometrischen Analysen mit dem *stylo*-Paket ist die Darstellung als Dendrogramm. Bei diesem gilt der Grundsatz, dass zwei Texte in ihrem stilometrischen Profil umso unterschiedlicher sind, je mehr Verzweigungen des Dendrogramms zwischen ihnen liegen. Darüber hinaus ist auch die Erstellung eines *Consensus Tree* möglich, der es erlaubt, Dendrogramme verschieden parametrisierter Analysen auf einem Korpus zusammenzufassen.[82]

Mit diesen Präliminarien können zunächst die einzelnen Analyseschritte bzw. vorzunehmenden Einstellungen des *stylo*-Pakets beschrieben werden. Dabei ist die Auswahl jeweils argumentativ zu begründen, da es aufgrund der unterschiedlichen Einsatzmöglichkeiten der Stilometrie und verschiedenster konkreter Forschungssettings kein detailliertes und allgemein anwendbares Standard-Protokoll für die Arbeit mit dem *stylo*-Paket gibt.[83] Im Anschluss daran können die Ergebnisse präsentiert und im folgenden Kapitel diskutiert sowie in das Gesamtbild des *Dantismo* Machiavellis integriert werden.

---

die digitale Literaturwissenschaft allgemein – v. a. in der deutschsprachigen Italianistik noch nicht denselben Stellenwert wie in der Anglistik oder Germanistik einnimmt.

81 Zu erwähnen ist, dass im verwendeten *stylo*-Paket ein sogenannter *Cutoff* von 5000 Wörtern standardmäßig angesetzt wird, d. h., dass in der Basis-Einstellung nicht mehr als 5000 Wörter berücksichtigt werden.

82 Vgl. für den Ablauf der stilometrischen Analyse mit dem *stylo*-Paket v. a. Eder/Rybicki/Kestemont 2016.

83 Zwar lieferte Juola einen viel beachteten Vorschlag zur möglichen Formalisierung stilometrischer Autorattributionen, indem er für ein iteratives Selektionsverfahren plädiert, um die Kandidaten immer weiter einzugrenzen, bis nur noch ein Autor übrigbleibt (vgl. Juola 2015, 107–108). Welche konkreten Verfahren oder gar Parameter sinnvoll sein könnten, nennt Juola jedoch nicht („run a prespecified number of independent tests of different feature sets“, Juola 2015, 108).

Zunächst muss ein entsprechendes Korpus für die Analyse zusammengestellt werden. Zwar ist eine stilometrische Untersuchung auch mit wenigen Texten denkbar, doch sind aus Gründen der statistischen Genauigkeit möglichst viele Texte in das Korpus aufzunehmen. Dabei sollte jeder Autor idealiter mindestens zweimal im Korpus vorkommen. Außerdem gilt es, die Textgattung zu berücksichtigen, im vorliegenden Fall die Makrogattung. Konkret heißt dies, es werden nur Texte aus dem italienischen Cinquecento[84] in vernakulärer Sprache verwendet. Außerdem handelt es sich um Texte, die man grob unter dem Sammelbegriff *Trattati* zusammenfassen kann.[85]

Um diese Anforderungen an das Korpus trotz der bisher begrenzten Digitalisierung zuverlässiger Textausgaben zu erfüllen, wurde auf die *Biblioteca Italiana* der Universität *La Sapienza* in Rom zurückgegriffen, genauer auf diejenigen Texte, die dort als *Trattati* gelabelt sind.[86] Die zur Verfügung gestellten Texte sind als zuverlässig anzusehen, gleichzeitig sind aber aufgrund der aktuell immer noch begrenzten Anzahl von Texten in der *Biblioteca Italiana* dem Umfang des Korpus Grenzen gesetzt. Das resultierende Korpus könnte man somit als ein opportunistisches bezeichnen.

Eine weitere Hürde bei der Korpuserstellung besteht darin, dass die Texte der *Biblioteca Italiana* grundsätzlich im TEI XML-Format bereitgestellt sind. Dies ist sinnvoll, da Computersysteme in der Regel auf zusätzliche Informationen jenseits des Textes selbst angewiesen sind.[87] Doch ist es für die Arbeit mit dem *stylo*-Paket praktikabel, wenn die Texte im schlichten TXT-Format vorliegen. Aus diesem Grund wurde für alle Texte eine Konversion vorgenommen, wobei hierfür der Online-Service *TEIGarage* in Anspruch genommen wurde.[88] Die so entstandenen TXT-Dateien waren im Anschluss noch geringfügig nachzubearbeiten, um die Genauigkeit der Analyse zu erhöhen. Neben Metadaten wurden Titel und Buch- bzw. Kapitelangaben getilgt, z. B. die in einigen Texten sehr häufig vorkommende Angabe *Capitolo*, welche das Kapitel anzeigt und die Ergebnisse aufgrund ihres häufigen Auftretens verfälschen könnte. Gleiches gilt für die Namen von Sprechern, z. B. in Dialogen, die ebenfalls aus den Texten eliminiert wurden. Auch römische Zahlen zur Kapi-

84 Die breite Einbeziehung von Texten aus dem späten Quattrocento wäre denkbar, erscheint aber wegen der überwiegenden Datierung des *Dialogo* auf eine Zeit zwischen 1524 und 1527 wenig sinnvoll (vgl. Kap. 6.2.1). Auch Gegner einer Autorschaft Machiavellis konzentrieren sich bei der Diskussion des Textes auf das (spätere) Cinquecento, vgl. hierbei v. a. Martelli 1978.

85 Es werden z. B. keine Epen oder Theaterstücke analysiert.

86 Vgl. La Sapienza Università di Roma (Hg.) 2003 –.

87 Vgl. hierzu Kap. 5.3.1.

88 Vgl. TEIGarage 2022 –. Der online verfügbare Service ist der Nachfolger des *OxGarage Service*. Dieser wiederum basierte auf der *Enrich Garage Engine*, die vom Poznan Supercomputing and Networking Center und der Universität Oxford entwickelt wurde.

telzählung wurden entfernt, da die Zeichen *I* oder *LI* vom System nicht als römische Zahlen unterschieden werden können und so den gleichlautenden Artikeln des Italienischen zugerechnet würden.[89] Ferner wurde vorab eine Umwandlung in Kleinbuchstaben vorgenommen. Zwar bietet *stylo* diese Texttransformation als Bordmittel an. Doch scheint es sicherer, die Umwandlung vorab durchzuführen und zu kontrollieren, um die Nachvollziehbarkeit der Ergebnisse zu gewährleisten. Am Ende dieser Vorarbeiten steht folgendes Korpus[90] gruppiert nach Autorennamen und mit Ausnahme Bandellos in alphabetischer Reihenfolge sortiert:[91]

- **Pietro Bembo**: *Gli Asolani*; *Prose della volgar lingua*
- **Giovanni Botero**: *Della Ragione dello Stato*; *Delle cause della grandezza e magnificenza delle città*
- **Giason Denores**: *Breve trattato dell'oratore*; *Discorso intorno a que' principii [...] che la comedia, la tragedia et il poema heroico riceuono dalla philosophia*
- **Lorenzo Giacomini**: *De la purgatione della tragedia*; *Del furor poetico*
- **Pierfrancesco Giambullari**: *Lezioni di messer Pierfrancesco Giambullari*; *Regole della lingua fiorentina*
- **Giambattista Giraldi Cinzio**: *Giudizio d'una tragedia di Canace e Macareo*; *L'uomo di corte*

89 Nicht entfernt wurden Zitate bzw. Elemente aus anderen Texten, die deutlich als solche markiert sind, unter der Annahme, dass diese auch Teil eines Autorenstils sein können (vgl. zum Zitatbegriff v. a. Kap. 8.1).

90 Aufgrund urheberrechtlicher Bedenken wird das Korpus nicht online veröffentlicht. Dies soll jedoch durch die Textliste sowie die genaue Beschreibung der Korpuserstellung kompensiert werden.

91 Es wäre auch eine weitere Normalisierung der Texte denkbar, die orthographische Unterschiede beseitigt. So könnten z. B. Differenzen in der Akzentnutzung angeglichen werden. Doch wäre eine Berücksichtigung der Akzente allein nicht ausreichend. In einem weiteren Schritt käme die Frage auf, wie u. a. mit dem initialen *h*, z. B. bei *uomo* und *huomo*, zu verfahren wäre. Auch andere Aspekte wie latinisierende Schreibweisen (z. B. *consideratione* anstelle von *considerazione*) müssten angepasst werden, ebenso weitere orthographische Variationen (z. B. *triunfo*, *triumpho*, *trionfo*). Allein diese wenigen Beispielen verdeutlichen, dass im Sinne einer Normalisierung eine vollständige Lemmatisierung der Texte unumgänglich ist. Dass sich diese jedoch alles andere als trivial gestaltet und eine manuelle Nachbearbeitung aller Texte unbedingt nötig ist, wird in Kap. 8.4.1 ersichtlich, wenn es um die Lemmatisierung der Terzarima Machiavellis geht. Da eine solche normalisierende Lemmatisierung eines umfangreichen Textkorpus die Leistung eines einzelnen Forschenden übersteigt, werden hier die nicht-normalisierten Texte verwendet, im Wissen, dass es zu geringen Verzerrungen kommen kann. Gleichwohl dürften diese Abweichungen durch die Anzahl der betrachteten Wörter (als Maximum 1500) und eine Integration mehrerer Analyseläufe in einen Consensus Tree teilweise abgefedert werden, sodass die Untersuchung weiterhin durchführbar scheint. Die Erstellung eines normalisiert lemmatisierten Korpus möglichst vieler Texte stellt indes ein Desiderat im Sinne der Grundlagenarbeit für zukünftige Forschung dar. Vgl. hierzu Kap. 8.4.1 sowie Kap. 10.1.

- **Francesco Guicciardini**: *Considerazioni intorno ai Discorsi del Machiavelli*; *Del modo di ordinare il governo popolare*; *Dialogo del reggimento di Firenze*
- **Niccolò Machiavelli**: *Dell'arte della guerra*; *Discorso o Dialogo intorno alla nostra lingua*; *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*; *Il Principe*; *Istorie fiorentine*; *Novella di Belfagor*; *Vita di Castruccio Castracani*
- **Girolamo Muzio**: *Battaglie per difesa dell'italica lingua*; *Dell'arte poetica*; *Dell'Gentilhuomo*
- **Alessandro Piccolomini**: *Dialogo de la bella creanza de le donne*; *L'istituzione dell'uomo*
- **Nicolò Rossi**: *Discorsi intorno alla comedia*; *Discorsi intorno alla tragedia*
- **Torquato Tasso**: *Discorsi del poema eroico*; *Discorsi dell'arte poetica*; *Il Ficino o dell'arte*
- **Benedetto Varchi**: *Due lezioni; Discorso della bellezza e della grazia*
- **Gabriele Zinano**: *Discorso della tragedia*; *Il Viandante*
- **Matteo Bandello**: *Novella di Ariabarzane*; *Novella di Bindoccia*[92]

Zum Korpus selbst, dessen Zusammensetzung zuletzt im November 2023 geprüft wurde, sind noch drei kleinere Anmerkungen vonnöten. Zum einen wurden, wie bereits erwähnt, nur Autoren aufgenommen, von denen mindestens zwei Texte im Bereich der *Trattati* zur Zeit des Cinquecento in der *Biblioteca Italiana* zur Verfügung stehen.[93] Weiterhin wurden Texte, deren Autor strittig ist, so übernommen, wie sie in der *Biblioteca Italiana* geführt sind. Folglich ist der hier besonders interessierende *Discorso o Dialogo intorno alla nostra lingua* unter dem Namen Machi-

92 Der Zugang zu Bandellos Novellen gestaltet sich in der *Biblioteca Italiana* bisher kompliziert. Zwar sind die Novellen in Form mehrbändiger Sammlungen hinterlegt, die hier verwendeten in der *Biblioteca Italiana* verfügbaren Novellen entstammen Brognoligo (Hg.) 1928. Doch sind die Texte weder im TEI XML-Format noch im reinen Textformat hinterlegt, sondern als Vektorgraphiken, aus denen kein Text direkt extrahiert werden kann. Es wurden die ersten beiden Novellen des Bandes gewählt, die einen längeren Textumfang aufweisen. Diese behandeln zudem teilweise auch das Thema der *Frau* und der *Ehe*, sodass inhaltlich eine potentielle Kontaktfläche zum *Belfagor* vorhanden ist.

93 Bei Torquato Tasso hätten zwar mehr Texte zur Verfügung gestanden. Doch wurden auch bei ihm nur drei Texte beispielhaft ausgewählt, um bei allen ‚Kontrollautoren', sprich allen Autoren neben Machiavelli, eine ähnliche Anzahl von Texten zur Verfügung zu stellen, sprich zwei bzw. drei. Ein weiterer Autor, der erwähnt sein soll, ist Giordano Bruno. Von diesem sind in der *Biblioteca Italiana* im Bereich der *Trattati* fast ausschließlich lateinische Texte vorhanden. Zwar stünden mit *Candelaio* und *De gli furori eroici* zwei italienische Texte zur Verfügung. Doch ist der *Candelaio* eher als Theaterstück denn als *Trattato* zu beurteilen, sodass am Ende auf die Integration Brunos verzichtet wurde. Bei Sansovino hätten ebenfalls zwei Texte zur Verfügung gestanden. Jedoch erscheint der *Discorso sopra la materia della satira* mit knapp über 1000 Wörtern als zu kurz (zum Vergleich: Varchis *Discorso* als kürzester ‚Ausnahme'-Text zählt fast 2000 Wörter).

avellis gelistet.[94] Drittens wurde bei Machiavelli als ‚Kontrolltext' noch die *Novella di Belfagor* hinzugenommen, um für den *Segretario* zusätzlich eine Variante bezüglich der Textthematik und Gattung einzubauen. Im Sinne dieser Erweiterung sind auch die beiden Novellen Bandellos zu sehen, die wiederum als Möglichkeit der ‚Kontrolle' des Clustering des *Belfagor* in das Korpus integriert wurden.

Die Integration des *Belfagor* scheint nicht nur texttypologisch, sondern auch in Bezug auf die Textlänge sinnvoll. Immerhin stellt sich bei der Zusammenstellung des Korpus auch die Frage, wie lang ein Text sein muss, damit die Untersuchung der MFW möglichst zuverlässige Ergebnisse liefert. Im Idealfall würde man nur Texte berücksichtigen, die sich untereinander in Bezug auf die Anzahl der Wörter (genauer: Token) ähneln[95] und generell eine möglichst hohe Wortzahl aufweisen. Doch beide Punkte dieses idealen Vorgehens sind im vorliegenden Fall nicht erfüllbar. Zum einen ist, wie weiter oben erwähnt, das erstellte opportunistische Korpus durch die eingeschränkte Verfügbarkeit zuverlässig digitalisierter Texte in seiner Größe bereits limitiert.[96] Eine weitere Einengung auf Texte mit einer ähnlichen Tokenzahl würde das Korpus in problematischer Weise weiter verkleinern. Zudem wird der Unterschied zwischen den Texten in Bezug auf die Länge größtenteils bereits durch die Berechnung des hier genutzten Delta-Distanzmaßes und dessen Fokus auf relative Häufigkeiten abgefedert, sodass eine Selektion nach ähnlich langen Texten im konkreten Forschungssetting vernachlässigbar scheint.[97] Bei der wünschenswerten Fokussierung auf möglichst lange Texte gilt es, zu bedenken, dass mit dem *Dialogo* ein kurzer Text im Mittelpunkt der Untersuchung steht, der unter 5000 Token zählt und somit zu den kürzesten Texten des Korpus gehört. Gleichwohl bedeutet dies nicht, dass eine stilometrische Analyse ausgeschlossen ist, denn mittlerweile darf man annehmen, dass im Falle des Deltamaßes auch

94 Zwar ist der *Giudizio d'una tragedia di Canace e Macareo* anonym überliefert und wurde lange Zeit Bartolomeo Cavalcanti zugeschrieben. Doch inzwischen herrscht weitgehend Konsens, dass Giraldi Cinzio Verfasser des *Giudizio* war, sodass dieser Text kaum mehr als Streitfall anzusehen ist. Vgl. hierzu Roaf 1959.

95 Zur ähnlichen Wortanzahl vgl. u. a. Rißler-Pipka 2019, 7.

96 Eine denkbare Integration der *Biblioteca Italiana Zanichelli* (vgl. *BIZ*) erweist sich in diesem Zusammenhang als wenig hilfreich. So finden sich dort im Vergleich zur hier genutzten *Biblioteca Italiana* (vgl. La Sapienza Università di Roma (Hg.) 2003 –) kaum weitere Autoren des Cinquecento mit jeweils mindestens zwei zusätzlichen *Trattati*. Die Hinzunahme der Texte der wenigen Autoren, die in Frage kämen (evtl. Giovan Battista Ramusio oder Paolo Scarpi), würde nicht den Nachteil aufwiegen, dass so die Einheitlichkeit der Beurteilung der hier genutzten Texte als *Trattati* durch die *Biblioteca Italiana* unterlaufen würde.

97 Vgl. hierzu die Beschreibung von Evert u. a.: „The word counts are then transformed to relative frequencies to compensate for different text lengths" (Evert u. a. 2017, 6).

weniger als 5000 Wörter für stilometrisches Arbeiten ausreichen können.[98] Somit ist zu erwarten, dass sich auch die kürzeren Texte, genauer der *Dialogo* und der *Belfagor* Machiavellis sowie gewissermaßen als ‚Kontrollinstanz' in Bezug auf die Textlänge der *Discorso della bellezza e della grazia* Varchis,[99] in die hier durchzuführenden Analyse integrieren lassen. Nichtsdestoweniger gilt es, bei der späteren Beurteilung der Ergebnisse die eben besprochenen, möglichen Unschärfen im Hinterkopf zu behalten.

Nach der Korpuserstellung sind noch einige Einstellungen für die eigentliche Analyse vorzunehmen. Aus Gründen der Einfachheit wird mit der GUI-Version des *stylo*-Pakets gearbeitet,[100] welches über den Befehl „stylo()" innerhalb der Umgebung von R Studio zugänglich ist. Zunächst werden im Bereich „Input & Language" das Format des Korpus („plain text") und die Sprache („Italian") ausgewählt. Im nächsten Abschnitt „Features" wird im dortigen, gleichnamigen Unterpunkt „Features" die Option „words" ausgewählt, d. h. als Analyseebene werden die einzelnen Wörter des Textes angesetzt.

Die nächsten beiden Bereiche „MFW Settings" und „Culling" sind die heikelsten. Im Bereich „MFW Settings" wird angegeben, wie viele der häufigsten Wörter der Texte berücksichtigt werden sollen. Ein Wert von 1000 würde bedeuten, dass die 1000 häufigsten Wörter des Korpus in die Berechnung des Distanzmaßes einfließen. Im Bereich „Culling" wiederum wird definiert, wie oft die einzelnen Wörter in allen Texten vorkommen müssen, um berücksichtigt zu werden. So würde ein Wert von 20 beim Culling bedeuten, dass nur diejenigen Wörter berücksichtig werden, die in mindestens 20% aller Texte im Korpus vorkommen. Dadurch kann verhindert werden, dass sehr spezifische Wörter eines oder weniger Texte die Ergebnisse ver-

98 Vgl. Eder 2015 (für eine erste Vermutung in diese Richtung vgl. bereits Burrows 2002, 276–277). Eder untersucht mehrere Sprachen, darunter zwar nicht Italienisch. Dennoch kann man die Zuverlässigkeit bei 5000 Wörtern (genauer Token) auch für das Italienische annehmen, da u. a. lateinische Texte betrachtet wurden, sodass eine Extrapolation in Richtung des Italienischen möglich scheint. In einem späteren Beitrag reduzierte Eder selbst die nötige Anzahl von Wörtern sogar auf meistens 2000 (vgl. Eder 2017a). Für kürzeste Texte, z. B. Posts in sozialen Medien, ist u. a. *n-gram tracing* (vgl. u. a. Grieve u. a. 2019) eine Option, um brauchbare stilometrische Ergebnisse zu erzielen. Im hier mit Blick auf den *Dialogo* relevanten Bereich von etwas weniger als 5000 Wörter erweist sich aber das (Cosine-)Deltamaß in der Regel als mindestens ebenso zuverlässig (vgl. Proisl u. a. 2018) bzw. es ergibt sich durch die Verwendung des *n-gram tracing* kein gesicherter Vorteil, sodass hier auf dieses Verfahren verzichtet wird.

99 Eine ‚Kontrollinstanz' ist dieser Text in zweierlei Hinsicht: Einmal in Bezug auf die Textlänge, da er mit etwas unter 2000 Token einen ‚Extremfall' darstellt. Weiterhin mit Blick auf den Autor, da so neben den kurzen Texten Machiavellis (*Belfagor*) bzw. des fraglichen *Dialogo* im Korpus auch ein Kurztext eines weiteren Autors vertreten ist.

100 *GUI* steht für *Graphical User Interface* (vgl. Kersken 2022, 1299).

zerren. Die Problematik an diesen beiden Werten ist, dass es kein Patentrezept für ihre Einstellung gibt. In der praktischen Anwendung ist eine denkbare Option, dass man das System durch Testläufe ‚kalibriert', Schöch nennt diesen Vorgang „korpusbasierte Parameter-Optimierung".[101] Man variiert die Einstellungen so lange, bis möglichst viele der bekannten Texte entsprechend den Erwartungen clustern, d. h., bis die Texte der bekannten Autoren im resultierenden Dendrogramm nahe beieinander auftauchen. Parallel hierzu läuft ein mögliches Clustering entlang verschiedener Thematiken bzw. Gattungstypologien, auch sie sollten bei passend gewählten Einstellungen im Ergebnis-Dendrogramm plausibel abgebildet sein. Diese mögliche ‚doppelte' Cluster-Beeinflussung durch Autor und Thematik bzw. Gattung gilt es indes, bei der Interpretation der Ergebnisse in besonderem Maße zu berücksichtigen, um voreilige Schlüsse in Bezug auf die Autorschaft eines interessierenden Textes zu vermeiden. So ist es denkbar, dass die Position eines Textes im Dendrogramm durch die Thematik stärker beeinflusst ist, als durch den Autor.

Eine andere Möglichkeit, mit MWF und Culling umzugehen, die hier Anwendung findet, ist die bereits weiter oben erwähnte Generierung eines Consensus Tree, der mehrere Dendrogramme zusammenfasst. Es werden in diesem Fall iterativ unterschiedliche Parameter-Kombinationen durchlaufen und das *stylo*-System erzeugt aus den einzelnen Dendrogrammen der Iterationen einen gemeinsamen Consensus Tree. Hierzu definiert man bei „MFW Settings" und „Culling" jeweils ein „Minimum" und ein „Maximum" sowie einen „Increment"-Wert, der angibt, wie groß die Differenz bei „MFW Settings" und „Culling" zwischen den einzelnen Läufen sein soll. Für das vorliegende Korpus wird für „MFW Settings" ein „Minimum" von 100 und ein „Maximum" von 1500 definiert, der „Increment"-Wert wird auf 100 gesetzt.[102] Für das Culling werden dagegen Werte von 0 und 40 sowie eine Inkrementrate von 10 gewählt.[103] Neben den eben beschriebenen Einstellungen im Bereich „Features" wird weiterhin die Option „Delete pronouns" nicht aktiviert, da dies die z. T. bereits kurzen Texte noch weiter verkürzen würde. Auch die Optionen unter „Various" werden nicht aktiviert.

Im Bereich „Statistics" ist noch die Art der mathematischen Verarbeitung der relativen Worthäufigkeiten zu bestimmen. Um das iterative Verfahren nutzen zu

101 Schöch 2014, 142.

102 Das Maximum ist so gewählt, dass die Inhaltswörter zwar auch eine Rolle spielen, aber noch nicht übermäßigen bzw. alleinigen Einfluss auf die Ergebnisse nehmen dürften, vgl. hierzu auch Fn 108.

103 Der Maximalwert von 40 erscheint sinnvoll, da ein Wert von 50 die Anzahl der zur Verfügung stehenden Wörter zu stark reduzieren würde. Im vorliegenden Fall führt der Wert 50 dazu, dass das Maximum von 1500 MFW in den letzten Läufen nicht mehr erreicht wird, da nur noch knapp 1400 Wörter berücksichtigt würden.

können, muss die Option „Consensus Tree“ ausgewählt sowie eine „Consensus strength“ angegeben werden. Letztere gibt an, wie viele der Dendrogramme hinsichtlich einer Gruppierung übereinstimmen müssen. Ein Wert von 1 würde bedeuten, dass alle Dendrogramme übereinstimmen müssen, damit die Gruppierung im Consensus Tree berücksichtigt wird, es würde sich somit um einen *strict consensus* handeln. Eine solche Einstellung erscheint jedoch zu restriktiv, sodass ein Wert unter 1 zu bevorzugen ist. Zwar erlaubt *stylo* Werte größer als 0.4, doch sollten in der Praxis grundsätzlich Werte über 0.5 gewählt werden, damit es sich um einen *majority consensus* handelt, bei dem mehr als die Hälfte der Dendrogramme hinsichtlich einer Gruppierung übereinstimmen müssen. Im vorliegenden Fall wird als Kompromiss ein Wert von 0.75 gewählt.[104] Weiterhin muss das anzuwendende Distanzmaß ausgewählt werden. In diesem Fall ist „Cosine Delta“ das Maß der Wahl. Hierbei handelt es sich um eine Weiterentwicklung des ursprünglichen, bereits ‚klassischen‘ Burrow's Delta.[105] In empirischen Untersuchungen hat sich Cosine Delta auch im Vergleich zu anderen Distanzmaßen als erstaunlich zuverlässig erwiesen.[106]

Der Unterbereich „Sampling“ wird in der Analyse des Korpus rund um den *Dialogo* wiederum nicht genutzt. Sampling würde bedeuten, dass alle Texte in gleich lange Abschnitte zerteilt werden, bevor alle Abschnitte aller Texte miteinander verglichen werden. Dies hätte zwar eine Verbesserung der statistischen Genauigkeit zur Folge. Doch würde so die Entität der einzelnen Texte aufgelöst, was interpretatorisch kaum Vorteile, sondern vielmehr Probleme nach sich ziehen könnte: Aufgrund der Menge an Textfragmenten wären einzelne Label im Consensus Tree kaum mehr zu erkennen. Im letzten Bereich „Output“ können noch Einstellungen vorgenommen werden, welche die Analyse selbst nicht beeinflussen, sondern lediglich die Visualisierung steuern. Hier wird die Ausgabe als „Onscreen“, also die direkte Darstellung in R Studio, als „PDF“ und als „PNG“ gewählt. Die so vorbereitete Analyse liefert folgenden Consensus Tree:

104 Es wurden auch Kontrollläufe mit einer „Consenus strength“ von 0.5; 0.6; 0.7; 0.8 und 0.9 durchgeführt, die alle sehr ähnliche Ergebnisse produzieren. V. a. die Positionierung des *Dialogo* entspricht in allen Kontrollläufen derjenigen im Hauptlauf mit einer „Consensus strength“ von 0.75. Die Ergebnisse der Kontrollläufe können auf GitHub (https://github.com/s-resch/machiavelli_dialogo) eingesehen werden.

105 Vgl. Smith/Aldridge 2011.

106 Vgl. Jannidis/Pielström/Schöch 2015.



Abb. 1: Consensus Tree der stilometrischen Analyse (Cosine-Delta; 100–1500 MFW; 0–40% Culling; 0.75 Consensus strength).

Um die einzelnen Verzweigungen noch besser zu erkennen und zu interpretieren, lohnt sich ein Blick auf die einzelnen Dendrogramme, die dem Consensus Tree zugrunde liegen. An dieser Stelle steht exemplarisch eines aus dem mittleren Bereich mit 800 MFW und einem Culling von 40%. Hierbei sind fast alle Einstellungen von der vorigen Analyse übernommen. Lediglich bei den „MFW Settings“ wird für „Minimum“ und „Maximum“ jeweils der Wert 800 ausgewählt. Auch beim „Culling“ wird für „Minimum“ und „Maximum“ der identische Wert von 40 gesetzt.

Außerdem ist im Bereich „Statistics“ die Option „Cluster Analysis“ zu aktivieren – diese sorgt am Ende für eine Darstellung als Dendrogramm (vgl. Abb. 2).[107]

Was bedeuten diese Ergebnisse? Zunächst ist festzustellen, dass im Consensus Tree beinahe alle Kontrolltexte entsprechend den Erwartungen nach ihrem Autor zusammen clustern. Weiterhin fällt auf, dass sich hauptsächlich zwei Text-Gruppen herauskristallisieren, die zwar auch im Consensus Tree erkennbar sind, aber v. a. im Beispiel-Dendrogramm augenfällig werden. Das Dendrogramm teilt sich von der linksseitigen Wurzel zunächst in zwei Unterbereiche auf. Die darauffolgenden Untergliederungen auf beiden Ästen finden deutlich weiter rechts statt. Dies bedeutet, dass die Aufteilung in diese zwei Untergruppen mit dem größten Unterschied in Bezug auf die MFW einhergeht. Auffällig ist, dass auf dem einen Ast des Dendrogramms Machiavellis, Guicciardinis sowie Boteros Texte verortet sind, wohingegen alle restlichen Texte auf dem zweiten Ast clustern. Dies könnte man als eine grundlegende thematische Unterscheidung interpretieren, denn die meisten Texte Machiavellis, Guicciardinis und Boteros legen ihren Schwerpunkt auf historische bzw. politische Themen. Entsprechend könnte man für den anderen Ast von einem thematischen Schwerpunkt überwiegend im Bereich der Linguistik und Poetik ausgehen. Hinzu kommen v. a. die narrativen Texte Bandellos, die ebenfalls auf der Seite der größtenteils linguistisch-poetischen Texte clustern.

Während diese Erklärung für die meisten Zuordnungen zutreffend erscheint, ergeben sich an einigen Punkten interpretatorische Herausforderungen. So ist erkennbar, dass die Texte Boteros im Beispiel-Dendrogramm mit den Texten Machiavellis und Guicciardinis clustern. Im Consensus Tree finden sie sich jedoch auf der augenscheinlich linguistisch-poetischen Seite wieder. Dieses Phänomen erklärt sich, sobald man die unterschiedlichen Dendrogramme betrachtet, die dem Consensus Tree zugrunde liegen, denn ab einem MFW-Wert von 700 bei einem Culling von 40% clustern die Texte Boteros aus thematischer Perspektive erwartungsgemäß zusammen mit Guicciardini und Machiavelli. Zuvor finden sie sich dagegen auf der

107 Im Detail handelt es sich um eine *Hierarchische Clusteranalyse*. Als Default-Verfahren, das im Modus der graphischen Nutzeroberfläche grundsätzlich greift, kommt im *stylo*-Paket der Ward-Algorithmus zum Einsatz (ohne Quadrierung, die im zugrundeliegenden stats-Pakets von R in der entsprechenden hclust()-Methode durch *ward.D2* identifiziert wird). Vgl. mit Kritik am Ward-Algorithmus Calvo Tello 2021, 297–298 sowie vgl. den *stylo*-Quellcode (https://github.com/computationalstylistics/stylo/blob/master/R/stylo.default.settings.R, Zeile 130 [letzter Aufruf: 05.11.23, master-Branch, Commit vom 10.06.23]); vgl. außerdem die Dokumentation des stats-Pakets (https://www.rdocumentation.org/packages/stats/versions/3.6.2/topics/hclust [letzter Aufruf: 05.11.23]). Dafür, dass der Ward-Algorithmus trotz gewisser Unsicherheiten für stilometrische Analysen grundsätzlich brauchbar scheint, vgl. Eder 2017b, 52. Entsprechend wird auch hier dieser Algorithmus verwendet. Gleichwohl gilt es im Hinterkopf zu behalten, dass die Ergebnisse der Analyse mit Bedacht zu interpretieren sind.

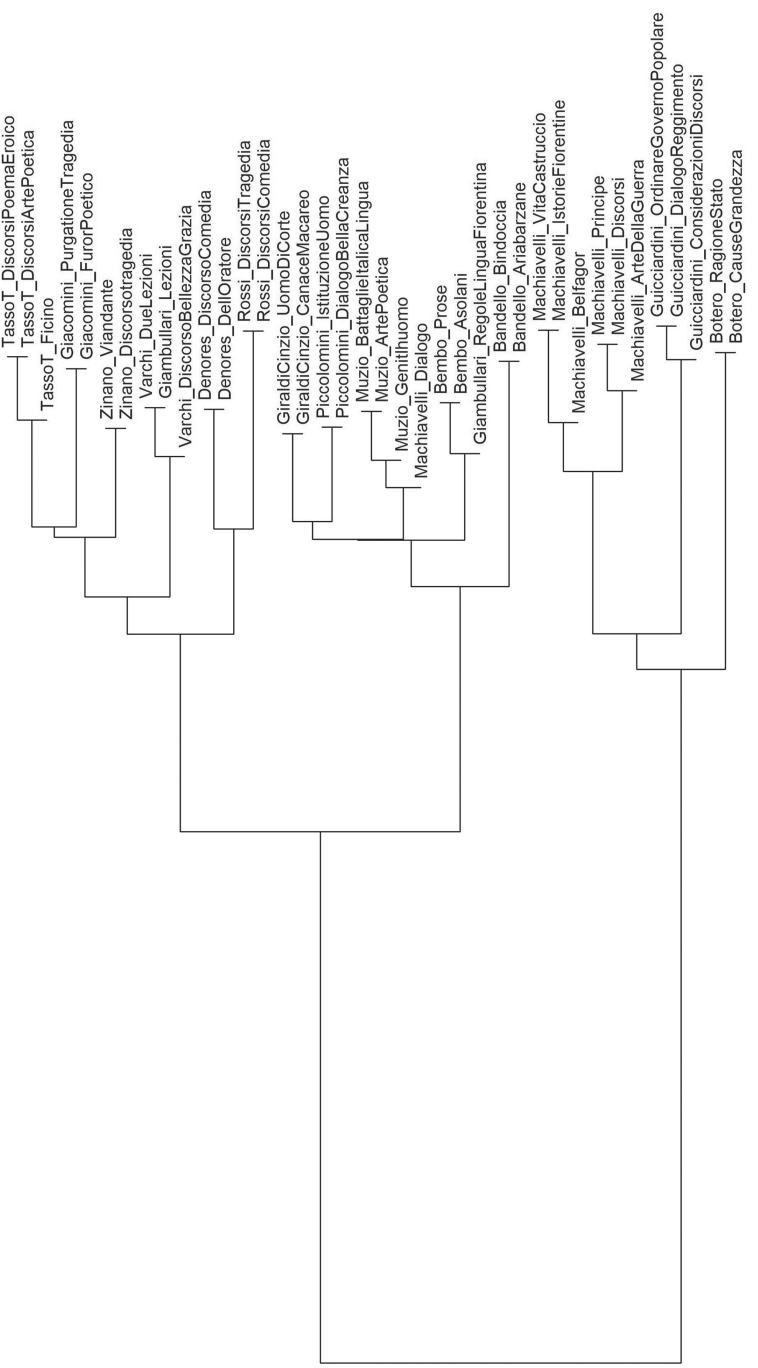


Abb. 2: Dendrogramm einer stilometrischen Analyse (Cosine-Delta; 800 MFW; 40% Culling).

linguistisch-poetischen Seite wieder. Dieses ‚Changieren' Boteros kann hypothetisch erklärt werden, wenn man die Temporalachse als querlaufenden Clustering-Aspekt hinzunimmt: Im Cluster-Bereich um Tasso finden sich ab 200 MFW (40% Culling) auffallend jene Texte, die eher in die zweite Hälfte des Cinquecento fallen, eine Zeit, die bereits vom Tridentinischen Konzil und dessen Auswirkungen beeinflusst war. Als Autoren sind Denores, Giacomini, Rossi, Tasso, oft Zinano und bis inklusive 600 MFW (40% Culling) auch Botero zu nennen. Die Texte der ersten Hälfte des Cinquecento clustern dagegen um Bembos Texte bzw. um diejenigen Guicciardinis. Zu nennen sind hier Bandello, Giambullari, Giraldi Cinzio, Machiavelli, Muzio und Piccolomini. Somit würde die Zuordnung Boteros je nach Einstellung zwischen dem chronologischen und dem thematischen Aspekt wechseln.[108]

Auch die auffällig ‚getrennte' Positionierung der beiden Texte Giambullaris lässt sich vergleichsweise leicht erklären. Immerhin tauchen die *Lezioni* Giambullaris zusammen mit den *Lezioni* Varchis im Dendrogramm bzw. Consensus Tree auf, die *Regole della lingua fiorentina* wiederum befinden sich in unmittelbarer Nähe der *Prose* Bembos. In beiden Fällen ist es somit naheliegend, dass texttypologische Aspekte den Einfluss des Autors auf die Positionierung der beiden Texte überlagern und zu der erkennbaren ‚Trennung' führen.

Zwei andere Schwierigkeiten ergeben sich bei Machiavelli. Zum einen clustern fast alle Texte Machiavellis zusammen, dies ist auch bei den einzelnen Dendrogrammen, die dem Consensus Tree zugrunde liegen, der Fall.[109] Bemerkenswerterweise gilt dies sogar für den *Belfagor*, der als ‚Kontrollinstanz' zu den politisch-historischen Schriften Machiavellis hinzugenommen wurde. Dieser clustert jedoch nicht mit den Novellen Bandellos, was texttypologisch im Rahmen des Erwartbaren läge, sondern er verbleibt im Cluster bei den übrigen Texten des *Segretario*, obwohl diese thematisch und texttypologisch anders ausgerichtet sind. Somit scheint das MFW-Profil für Machiavelli im vorliegenden Korpus nicht zwangsläufig allein vom Inhalt bzw. der Thematik abhängig zu sein, was sich zunächst aufgrund des Clustering zusammen mit Guicciardini aufdrängen könnte. Vor diesem Hintergrund ist zum anderen die Position des *Dialogo* auffällig. Da der *Dialogo* auf der größtenteils

108 Dass ab 700 MFW (40% Culling) bzw. 1100 MFW (0% und 10% Culling) bzw. 1400 MFW (20% und 30% Culling) der inhaltliche Aspekt überwiegt, könnte daran liegen, dass ab dieser Zahl von MFW die Inhaltswörter beginnen, eine größere Rolle zu spielen. Sämtliche Dendrogramme der einzelnen MFW-Zwischenschritte können an dieser Stelle aus Platzgründen nicht abgedruckt werden. Stattdessen werden sie online auf GitHub (https://github.com/s-resch/machiavelli_dialogo) zugänglich gemacht.

109 Eine Ausnahme bildet das Dendrogramm für 100 MFW (Culling zwischen 0% und 40%). Dort clustert der *Principe* bei Guicciardinis Texten, aber immer noch in großer Nähe zu den übrigen Texten Machiavellis (mit Ausnahme des *Dialogo*).

linguistisch-poetischen Seite clustert, besteht ein maximaler Unterschied zu den restlichen Texten des *Segretario*. Zudem finden sich in den einzelnen Dendrogrammen stets mehrere Unterverzweigungen, bis man zum *Dialogo* gelangt, was für eine große Differenz bzw. Distanz spricht.[110] Überraschenderweise ist diese ‚Trennung' des *Dialogo* von den übrigen Texten Machiavellis unabhängig von den gewählten Einstellungen für MFW und Culling in allen produzierten Dendrogrammen zu erkennen, sowohl bei niedrigen als auch bei hohen MFW- und Culling-Werten. Die Differenz scheint somit kaum von Details der gewählten Parameter abzuhängen.

Was kann man hieraus schließen? Gilt es gar, Machiavelli als Autor des *Dialogo* abzulehnen? Anhand der eben präsentierten Ergebnisse könnte man versucht sein, zu schlussfolgern, Machiavelli könne den *Dialogo* nicht zu verantworten haben.[111] Trotz der erstaunlichen Ergebnisse der hier durchgeführten stilometrischen Analyse sollte man nicht vorschnell einer solch starken Interpretation stattgeben. Allein die Annahme, ein Text lasse sich durch die Betrachtung der häufigsten Wörter einem bestimmten Autor oder einer bestimmten Art des Schreibens zuordnen, muss trotz so manch erfolgreicher Attribution[112] mit einem kritischen Auge gesehen werden.[113] Immerhin wird die Untersuchung der analysierten Texte so auf einen sehr spezifischen, formalen Aspekt reduziert, während andere, ebenso wichtige Ebenen zunächst außenvor bleiben. Außerdem gilt es, zu berücksichtigen, dass es sich an dieser Stelle um eine begrenzte stilometrische Untersuchung handelt. So ist der Aufbau des Korpus durch äußere Faktoren der Textverfügbarkeit in seinen Möglichkeiten eingeschränkt. Auch der Umstand, dass angesichts des übergeordneten Forschungsinteresses zur Terzarima Machiavellis auf weitere, noch detail-

110 Hier sei an die bereits weiter oben erwähnte Interpretation stilometrischer Dendrogramme erinnert: Der vertikale Abstand zweier Texte am rechten Ende des Dendrogramms ist nicht relevant für die Unterschiedlichkeit zweier Texte. Stattdessen ist die Anzahl der Verzweigungen zwischen zwei Texten oder Textgruppen entscheidend. Je weiter links die verbindende Verzweigung gelagert ist, desto größer der ‚Abstand' der Texte.

111 Im Sinne einer solchen Sichtweise ließen sich die Ergebnisse eines Experiments Calvo Tellos anführen, die nahelegen, dass beim Clustering von Texten der Autor die bestimmende Größe darstellt (vgl. Calvo Tello 2021, 300–301). Gleichzeitig gilt es zu berücksichtigen, dass Calvo Tellos Resultate auf Texten basieren, die zum einen sowohl sprachlich-geographisch als auch zeitlich anders zu verorten sind (es handelt sich um Texte aus dem spanischen *Edad de Plata*). Zudem nutzt Calvo Tello mit dem k-means-Algorithmus ein anderes Clustering-Verfahren als den hier angewandten Ward-Algorithmus. Entsprechend sind die Erkenntnisse nicht uneingeschränkt übertragbar. Weiterhin wird auch bei Calvo Tello ersichtlich, dass der Autor zwar die dominante Größe darstellt, aber eben auch andere Aspekte wie die Textgattung eine, wenngleich kleinere, Rolle spielen (vgl. Calvo Tello 2021, 301).

112 Als eine solche erfolgreiche und Aufmerksamkeit erregende Attribution lässt sich die Zuordnung von *The Cuckoo's Calling* zur Autorin J. K. Rowling nennen (vgl. Juola 2013).

113 Vgl. u. a. Rißler-Pipka 2019, 7.

liertere stilometrische Analysen verzichtet werden muss,[114] spielt eine Rolle. Doch dank der Entscheidung, ein unüberwachtes Clustering-Verfahren zu nutzen, ist es dennoch möglich, mithilfe des bisherigen Forschungsstands zum *Dialogo* weitere Überlegungen anzustellen, die bei der Beurteilung der Autorschaft dieses Textes weiterführen und die im Sinne der in Kap. 5 geforderten *digital unterstützten Hermeneutik* bewusst auch die Perspektive der ‚traditionellen' Forschung einbeziehen.

So gilt es, auch Aspekte der textuellen Tradition und der historischen Situation bei der Deutung der Ergebnisse zu berücksichtigen. U. a. ist davon auszugehen, dass Machiavelli, den man als versierten Autor bezeichnen kann, in der Lage gewesen sein dürfte, in bestimmten Fällen seinen Stil an die jeweiligen Erfordernisse anzupassen.[115] Somit ist es denkbar, dass sich Machiavelli im Fall des *Dialogo*, eines linguistischen Traktats, in beträchtlichem Maße an die Gepflogenheiten dieser Art des Schreibens angepasst hat. Dies könnte erklären, warum der *Dialogo* nah bei Texten wie den *Prose della volgar lingua* Bembos zu verorten ist.[116] Ein weiterer Punkt, der diese Interpretation stützt, ist die textuelle Verbindung zu Lodovico Martelli und Gian Giorgio Trissino, welche bereits im vorigen Abschnitt 6.2.1 angesprochen wurde. Martelli und auch Trissino frequentierten wie Machiavelli die *Orti Oricellari*,[117] weiterhin waren sie um die *Questione della lingua* bemüht, Trissino z. B. veröffentlichte 1529 eine volkssprachliche Übersetzung von *De vulgari eloquentia*.[118]

114 So gilt es, u. a. zu berücksichtigen, dass bei der Erstellung der Dendrogramme verschiedene Clustering-Verfahren wie z. B. das Single Linkage-Verfahren z. T. andere Resultate hervorbringen können, auch wenn die Ergebnisse des Ward-Algorithmus mit Blick auf die ‚Kontrolltexte' überzeugend sind. Vgl. auch Fn 107.

115 Man denke z. B. an die Spannbreite des Ausdrucks zwischen Komödien auf der Theaterbühne wie der *Mandragola* oder der *Clizia* und dem militärischen Dialogtraktat *Dell'arte della guerra*. Vgl. außerdem Kap. 2.2 zu biographischen Aspekten.

116 Den Kontakt zu den *Prose* Bembos postuliert bereits Chiappelli, der in diesem Zusammenhang auch auf die patriotische Ausrichtung des *Dialogo* verweist (vgl. Chiappelli 1974, 39–58). Neben der Zuordnung zum Themengebiet der linguistisch-poetischen Reflexionen könnte sich – u. a. durch die stilometrische ‚Nähe' zu Bembos *Prose* und *Asolani* – eine gattungstypologische Einordnung in die Dialogliteratur des frühen Cinquecento aufdrängen (für diesen Hinweis danke ich Marc Föcking). Dies erscheint anhand des vorhandenen Korpus jedoch problematisch, da nicht alle Texte auf der linguistisch-poetischen Seite des Clusters Dialogform aufweisen, so z. B. Giambullaris *Lezioni* oder Muzios *Battaglie per difesa dell'italica lingua*. Aus diesem Grund wird diese Stoßrichtung der Interpretation hier nicht weiter verfolgt. Zur Dialogliteratur vgl. u. a. Prandi 1999; vgl. außerdem die Beiträge in Hempfer (Hg.) 2002 sowie in Hempfer (Hg.) 2004.

117 Zum Nexus des *Dialogo*, der Person Trissinos und der *Orti Oricellari* vgl. neben Kap. 6.2.1 u. a. Quaglio 1970, 168. Zum weiteren (wahrscheinlichen) intellektuellen Kontext des *Dialogo* rund um die *Orti Oricellari* vgl. die konzentrierten Ausführungen Consentinos (vgl. Consentino 2012, 426).

118 Allgemein zu Trissino, *De vulgari eloquentia* (vgl. Trissino (Hg.) 1529) und den damaligen Diskussionen vgl. u. a. Gilson 2018, 69–85.

Plausibilität gewinnt die Hypothese der angepassten Schreibweise, wenn man die bisherige Forschung zum *Dialogo* berücksichtigt, genauer eine kleine Einschränkung zur Autorschaft, die Inglese und Martelli angeführt haben. Beide haben nach langen Disputen Machiavelli zwar die grundlegende Autorschaft des *Dialogo* zugestanden, jedoch mit der Limitierung, Machiavelli könne den Text lediglich „parzialmente" verfasst haben.[119]

Genau hinter diesem „parzialmente" verbirgt sich eine plausible Erklärung für die Andersartigkeit des *Dialogo*, ohne dass man jedoch darauf insistieren müsste, dass eine andere Person den Text weiterbearbeitet oder fortgeführt hätte. Es lässt sich postulieren, dass ein Teil des Textes dem ‚originären' Schreiben Machiavellis entspricht, ein anderer Teil jedoch einer intensiven ‚Einschreibung' in die linguistisch-poetischen Diskussionen entspringt.[120] Angesichts dieser Alternative zur unumwundenen Aberkennung der Urheberschaft des *Dialogo*, welche es erlaubt, die Ergebnisse der digitalen stilometrischen Analyse vor dem Hintergrund ‚traditioneller' Aspekte plausibel zu erklären, wird an dieser Stelle weiterhin davon ausgegangen, dass Machiavelli mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit den *Dialogo* verfasst hat. Im Folgenden wird schließlich diskutiert, wie man vor dem Hintergrund der bisherigen Forschung zum *Dialogo* und den hier erarbeiteten Ergebnissen die Positionierung dieses Textes gegenüber Dante beurteilen und in den zuvor nachgezeichneten *Dantismo* Machiavellis einordnen kann.

6.2.3 Dante im *Discorso o Dialogo intorno alla nostra lingua*

Vor dem Hintergrund der bisherigen Erkenntnisse zum *Dialogo* und auch der eben präsentierten Ergebnisse der stilometrischen Analyse zu diesem Text gilt es, zu demjenigen Aspekt zurückzukehren, der im aktuellen Kapitel zentral ist: dem *Dantismo* Machiavellis. Sicher sticht bei einer ersten Lektüre des *Dialogo* eine augenscheinliche Kritik am Autor der *Commedia* hervor, die mithin zu der Annahme geführt hat, Machiavelli könne den Text nicht zu verantworten haben.[121] Man könnte nun wie Quaglio versuchen, dies damit zu erklären, dass die Polemik gegen Dante als die

119 Martelli 2009, 222.

120 Diese Lesart gewinnt weiter an Plausibilität, wenn man von einer Entstehung des *Dialogo* um 1524 ausgeht – einer Zeit intensivster Diskussionen rund um die *Questione della lingua*. Vgl. zu dieser inzwischen breit akzeptierten Datierung des *Dialogo* u. a. Trovato 2014, 466 sowie vgl. Kap. 6.2.1.

121 Hier sei v. a. auf Martelli 1978 hingewiesen. Vgl. außerdem Kap. 6.2.1.

negative Seite einer kritischen Wertschätzung des *poema sacro* zu interpretieren ist, die v. a. durch einen ausgeprägten Patriotismus bedingt ist.[122]

Hier wird jedoch – auch angesichts der Resultate der stilometrischen Analyse – ein teilweise anderer Weg eingeschlagen. Es ist schließlich denkbar, dass sich Machiavelli mit seinen Aussagen im linguistischen Traktat gar nicht primär gegen Dante richtet. Ja, es ist sogar vorstellbar, dass Dante überhaupt nicht im direkten Vordergrund des *Dialogo* steht, weder im Sinne positiver noch negativer Äußerungen. Was zunächst aufgrund der dominanten Präsenz Dantes im Text des *Dialogo* kontraintuitiv erscheint, lässt sich erklären, wenn man die vorige stilometrische Analyse in den Blick nimmt. Dort wurde ersichtlich, dass der *Dialogo* auffällig konstant bei den linguistisch-poetischen Traktaten des Korpus clustert. Es wurde vor diesem Hintergrund die Möglichkeit in den Raum gestellt, dass dies dadurch bedingt sein kann, dass sich der Text in diese Textfiliation ‚einschreibt'. Er schaltet sich somit in die Diskussionen rund um die *Questione della lingua* ein und erzielt eine aktive Partizipation am linguistischen Disput. Ein zentrales Thema dieses Disputs war die intensive Besprechung Dantes und seiner Sprache, sodass der *Dialogo* den Autor der *Commedia* dazu ‚nutzen' konnte, um leicht an die laufenden Diskussionen ‚anzudocken'.[123] Aus dieser Perspektive erhält die Thematisierung Dantes teilweise eine geradezu instrumentelle Drift. Hierdurch wird die Kritik an Dante merklich abgeschwächt, da sie nicht nur polemisch ist, sondern funktionalisiert anmutet.[124]

Weiterhin lohnt es sich, zur bereits erwähnten Frage nach der *patria* zurückzukehren, ohne jedoch dabei im Sinne Quaglios zwingend die Wertschätzung Dantes bzw. der *Commedia* in den Mittelpunkt zu stellen. Stattdessen erscheint es zielführender, die *fiorentinità* zu fokussieren.[125] Immerhin ist es genau dieser Punkt, der

122 Vgl. hierzu das Urteil Quaglios: „Le ragioni patriottiche hanno il sopravvento sulle affinità esistenziali e sugli apprezzamenti del lettore [della Commedia], ma la polemica deformante è il risvolto negativo di una simpatia critica" (Quaglio 1970, 169).

123 Das Ergebnis der eben vorgenommenen stilometrischen Untersuchung und das Clustern des *Dialogo* in der Nähe der Bembischen *Prose* könnte man dahingehend deuten, dass dieses ‚Andocken' geglückt ist. Zu den linguistischen Diskussionen des frühen Cinquecento und dem *Dialogo* vgl. u. a. Chiappelli 1974, 39–58 sowie vgl. Castellani Pollidori 1978, 142–170. Zu beachten ist, dass beide Machiavelli als Autor des *Dialogo* ansetzen.

124 Im Ansatz erwähnt auch Trovato diesen hier vertretenen Standpunkt einer instrumentell-funktionalen Ebene der vordergründigen Dante-Kritik im *Dialogo*: „Ora, le riserve di Inglese vertono (sulla scia di Grayson) sull'antidantismo del *Discorso* e sull'«incertezza» del trattatello «intorno al motivo della lingua ‚toscana'», ma il primo è, a ben guardare, circoscritto e funzionale alla tesi fiorentinista [...]" (Trovato 2014, 462, Form. i. Orig.). Hier sollen jedoch noch weitere Überlegungen diese Möglichkeit ergänzen und weiter differenzieren.

125 Auf den Aspekt der *fiorentinità* hat v. a. bereits Chiappelli hingewiesen (vgl. Chiappelli 1974, 43–44).

im *Dialogo* an ‚Dante'[126] prominent kritisiert wird: Es geht um dessen Urteil, er selbst habe nicht in der *lingua fiorentina* gedichtet, sondern in der *lingua curiale*.[127] In dieser Frage zeigt sich in der Tat offene Kritik, denn die Position ‚Dantes' wird angegriffen und als falsch entlarvt. Doch gleichzeitig erscheint innerhalb der Gesamtkonfiguration des Textes diese harsche Kritik auch relativiert. Würde es sich beim *Dialogo* primär um einen Text handeln, der sich gegen Dante richtet, so müsste der Verfasser der *Commedia* durchgängig kritisiert und als Autorität verabschiedet werden. Dem ist aber nicht der Fall, Dante wird allgemein betrachtet in ein äußerst positives Licht gerückt:

> [...] mi fermerò sopra di Dante, il quale in ogni parte mostrò d'esser per ingegnio, per dottrina e per giudizio uomo eccellente, eccetto che dov'egli ebbe a ragionare della patria sua [...][128]

126 Durch die einfachen Anführungszeichen wird hervorgehoben, dass es sich nicht um die historische Person Dantes, sondern um eine gleichnamige literarische Figur – hier im *Dialogo* – handelt. Diese Praxis findet sich auch in den weiteren Kapiteln. Für die Anregung, auf diese Weise Missverständnissen vorzubeugen, danke ich Gerhard Regn.

127 Vgl. *Dialogo*, 450 [= 38]. Hier gilt es, zu differenzieren und im Hinterkopf zu behalten, dass der *Dialogo* letzten Endes gegen die linguistischen Überlegungen in *De vulgari eloquentia* ausgerichtet ist (vgl. Consentino 2012, 423 sowie vgl. Krefeld 2010, v. a. 481–482 für den Kontrast *municipale-curiale* in *De vulgari eloquentia*). Eine interessante Hypothese, die in diesem Zusammenhang einer Erwähnung wert ist, stellt García Jurado auf. Er argumentiert, dass sich der *Dialogo* auch auf das *Convivio* und die dortigen Ausführungen zur Volkssprache beziehen könnte. Immerhin zeichnet das *Convivio* ein Bild vom *volgare*, das als abschätzig wahrgenommen werden könnte, wenn das Lateinische gegenüber dem *volgare* gelobt wird (vgl. *Convivio*, 20–23 [= I, V]). Auf diese Weise kann García Jurado zu dem Urteil kommen, Dante halte das *volgare* nicht für geeignet für philosophische Abstraktion (vgl. García Jurado 2019, 63). Aus diesem Grund müsse sich die Kritik an Dantes *volgare*-Auffassung im *Dialogo* gegen das *Convivio* richten: „Sin embargo, las críticas de Maquiavelo son tan ásperas y altisonantes que no parecen corresponder a lo expresado ahí [en De vulgari eloquentia] por Dante. Más aún, pareciera que la animosidad de Maquiavelo se debe más a lo que Dante expresó en *El convivio*, donde su posición frente a la lengua vulgar no resulta nada halagadora, aunque debe reconocerse que no lo menciona ni lo alude en ningún sitio" (García Jurado 2019, 64, Form. i. Orig., vgl. außerdem García Jurado 2019, 68). Dabei übersieht García Jurado jedoch, dass im weiteren Verlauf des *Convivio* die Vorzüge des *volgare* herausgestellt werden, v. a. in einer ‚patriotischen' Optik (vgl. *Convivio*, 30 [= I, VII, 13–16]), wenn gezeigt wird, dass das Lateinische den ‚Ausländern' Zugang zu den Ausführungen im *Convivio* verschafft hätte, sowie durch die Argumente rund um den „naturale amore della propria loquela" (*Convivio*, 41 [= I, X, 5]), die sich als eine ‚Verteidigungsrede' für das *volgare* lesen lassen (vgl. *Convivio*, 41–59 [= I, X, 5–I, XIII, 12]). Folglich ist die Position García Jorados in dieser Form nicht haltbar, da auch im *Convivio* der Volkssprache ein eigener Wert zugeschrieben wird. Dennoch ist der interpretatorische Vorstoß zu honorieren: Es erscheint durchaus reizvoll, in einer dezidierten Studie genauer auf die möglichen Verbindungen zwischen *Dialogo* und *Convivio* mit vergleichendem Blick auf *De vulgari eloquentia* und dessen Rezeption um 1520 einzugehen.

128 *Dialogo*, 444 [= 22].

Somit ist nur eines negativ: die Position Dantes gegenüber Florenz, genauer die Zuschreibung, er, ‚Dante', habe in der *lingua curiale* statt in der *lingua fiorentina* formuliert.[129] Dies ist aus einer *patria*-zentrierten Perspektive wohl besonders problematisch und schwerwiegend. Bezeichnenderweise bleibt der *Dialogo* jedoch nicht bei dieser Kritik stehen, sondern es wird versucht, genau diesen Makel zu tilgen. Dazu wird argumentiert, dass ‚Dante' ja im Grunde – wenn auch unwissentlich – durchaus in *lingua fiorentina* gedichtet habe,[130] was ihn aus patriotischer Sicht wiederum aufwertet. Im Laufe des *Dialogo* wird ‚Dante' der ‚Fehler' seiner eigenen Einschätzung, sich der *lingua curiale* bedient zu haben, vor Augen geführt, sodass er am Ende gleichsam als Belehrter von diesem großen Makel – zumindest auf linguistischer Ebene – reingewaschen erscheint.[131] Dass dies eines der zentralen Ziele der Argumentation des Textes ist, zeigt eindrücklich gegen Ende des Textes die Formulierung „e io mi restai tutto contento, parendomi di averlo [Dante] sgannato".[132] Dadurch, dass ‚Dante' schlussendlich „sgannato" ist, wird auch der Kritik am Autor der *Commedia* rückblickend der Wind aus den Segeln genommen.

Ein weiterer wichtiger Punkt, der die augenscheinliche Dante-Kritik merklich abschwächt, ist der humoristische Ton, der über weite Strecken des *Dialogo* mitschwingt.[133] Bereits das allgemeine Setting, welches die *auctoritas* Dante repräsentiert durch die Figur ‚Dante' geradewegs in die Position eines Schülers versetzt, der getadelt und belehrt wird, indiziert das komische Potential. So wird ‚Dante' wie einem Schuljungen aufgetragen, aus seiner *Commedia* und aus dem *Morgante* einige Verse zu lesen, um sie zu vergleichen.[134] Auch weitere Details wie der ironische Ausruf „Per mia fé, tu ti guardi assai bene dai vocaboli fiorentini!"[135] oder die vertrauliche Anrede „Dante mio" in „Dante mio, io voglio che tu t'emendi, e che tu consideri meglio il parlare fiorentino"[136] bergen ein nicht zu vernachlässigendes komisches Potential.[137] Durch diese mitangelegte Komik wird wiederum das

129 Vgl. *Dialogo*, 450 [= 38].

130 Vgl. hierzu u. a. *Dialogo*, 451 [= 41], wo „N." feststellt: „Adunque parli tu in fiorentino". Diese These zieht sich durch den weiteren *Dialogo*, wenn die einzelnen Argumente angeführt werden, welche dafür sprechen, dass ‚Dante' in *lingua fiorentina* gedichtet habe.

131 Vgl. hierzu ähnlich schon Chiappelli 1974, 43.

132 *Dialogo*, 465 [= 77].

133 Diese Komik bzw. den ironischen Unterton sehen u. a. auch Blasucci (vgl. Blasucci 1989c, 11), Landon (vgl. Landon 2005, 92–96) oder Marietti (vgl. Marietti 2011, 82).

134 Vgl. *Dialogo*, 454 [= 46].

135 *Dialogo*, 452 [= 43].

136 *Dialogo*, 454 [= 49]. Marietti spricht von einem „dantismo affettivo" (Marietti 2011, 82), der im *Dialogo* mitschwingt.

137 Ähnlich geartete komische Zwischentöne finden sich z. B. auch unabhängig von Dante bei der Besprechung der Gattung der Komödie: „perché non può esser gravità in un servo fraudolente, in

zunächst scharfe Urteil über ‚Dante' relativiert und abgemildert.[138] Zwar könnte man die Komik auch im Sinne einer Verspottung lesen, wodurch die Kritik sogar verschärft würde. Doch angesichts der bereits angeführten, ‚wohlwollend' anmutenden Rehabilitierung ‚Dantes' am Ende des Textes scheint es eher unwahrscheinlich, dass verlachender Spott das Hauptziel der Komik darstellt.

Gegen eine Verspottung ‚Dantes' spricht auch ein beträchtliches rhetorisches Potential, das sich aus der Unterredung mit ‚Dante' speist, im Speziellen aus der Tatsache, dass dieser am Ende überzeugt wird und seinen ‚Fehler' eingesteht.[139] Dies wird vor allem in der abschließenden Passage des *Dialogo* deutlich, deren Auftakt bereits hinsichtlich der *fiorentinità* angesprochen wurde und die hier nochmals komplett zitiert sei:

> [...] parendomi di averlo [Dante] sgannato. Non so già, s'io mi sgannerò coloro che sono sí poco conoscitori de' beneficii ch'egl'hanno avuti da la nostra patria, che e' vogliono accomunare con essa lei nella lingua Milano, Vinegia, Romagna e tutte le bestemmie di Lombardia.[140]

Diesen Zeilen wohnt ein nicht zu unterschätzendes rhetorisches Kalkül inne, das die Glaubwürdigkeit des Traktats befördert. Wenn die Figur ‚Dantes', welche die *auctoritas* des *sommo poeta* repräsentiert, durch die Argumentation des *Dialogo* überzeugt werden konnte, so müssen auch andere, die möglicherweise weniger *auctoritas* verkörpern, die Richtigkeit des Gesagten erkennen. Diese Annahme wird durch die Formulierung „Non so già, s'io mi [...] sgannerò coloro che [...]" ironisch-spöttisch maskiert und schwenkt ins Offensive um, wenn die anderen als „sí poco conoscitori de' beneficii [...] da la nostra patria" diskreditiert werden. Diese rhetorische Komponente des Textes, die beträchtlich an die Verwendung des Namens Dantes und der *Commedia* im Gesamtwerk Machiavellis erinnert,[141] rückt die augenfällige Dante-Kritik weiter in den Hintergrund bzw. mildert sie zusätzlich ab.

Anhand der unterschiedlichen Aspekte, die eben skizziert wurden, gelangt man zu der Einsicht, dass sich im *Dialogo* hinter der auffälligeren, v. a. im Bereich des Patriotismus vorhandenen Dante-Kritik eine weitere Ebene positiver Urteile über

---

un vecchio deriso, in un giovane impazzato d'amore, in una puttana lusinghiera, in un parasito goloso" (*Dialogo*, 460 [= 64]). Zwar ist die Komik auch durch die *res* der Komödie bedingt, doch erzeugt die lebhafte und anschauliche sowie ungeschminkte Gestaltung der *verba* eine Intensivierung der durch die *res* bedingten Komik.

138 Ob die Komik am Ende möglicherweise in einer allgemeinen Ironisierung der Textform des linguistischen (Dialog-)Traktats und der linguistischen Diskussionen mündet, soll hier nicht weiter verfolgt, sondern lediglich angetippt werden.

139 Dieser Aspekt wird u. a. von Trovato angedeutet (vgl. Trovato 1981, v. a. 34).

140 *Dialogo*, 465 [= 77–78].

141 Es sei hier an die Ausführungen in Kap. 6.1.2 erinnert.

den Verfasser der *Commedia* verbirgt, auch wenn diese auf äußerst subtile Art und Weise zutage treten. Sicher ist der Duktus des *Dialogo* ein äußerst selbstbewusster, fast schon überheblicher, wenn sich die Figur des „N." als ‚Dantes' Lehrmeister inszeniert. Doch wenn man den Effekt dieser Belehrung im Sinne der Relativierung eines ‚Fehlers' auf Seiten ‚Dantes' liest sowie eine – gerade nicht spöttische – komische Ebene und eine rhetorische Überzeugungsstrategie mit in den Blick nimmt, so wird selbst dem kritisierten Aspekt des mangelnden Patriotismus hinsichtlich der Sprache seine Schärfe genommen. Dante kann weiter als *auctoritas* auftreten und die Aussagen des *Dialogo* fügen sich erstaunlich passend in den übrigen *Dantismo* Machiavellis, wie er im ersten Abschnitt des Kap. 6 nachgezeichnet wurde. Wie schon bei den expliziten Äußerungen zu Dante im Eingangsabschnitt zeigt sich im *Dialogo* ein *Dantismo*, der zumeist positive Urteile über den Autor der *Commedia* hervorbringt. Zwar sind im *Dialogo* auch kritische Töne gegenüber Dante auszumachen. Doch lassen sich positive und kritische Aspekte zu einem stimmigen Gesamtbild integrieren, wenn man die in Kap. 6.1.2 identifizierte instrumentelle und häufig rhetorisch ausgerichtete Ebene des *Dantismo* Machiavellis in die Betrachtung einfließen lässt und mit den Erkenntnissen aus der stilometrischen Analyse in Verbindung bringt. Die Erwähnung Dantes erscheint dann als eine Möglichkeit, zu überzeugen und das eigene Schreiben im Kontext existierender Textfiliationen und Diskurse aufzuwerten. Aus diesem Blickwinkel legen die hier vorliegenden Ergebnisse plausibel nahe, dass Machiavelli alleiniger Autor des *Dialogo* ist.[142]

Vor dem Hintergrund des so nachgezeichneten *Dantismo* Machiavellis auch unter Berücksichtigung des *Dialogo* kann nun zum Schwerpunkt der vorliegenden Studie übergegangen werden, der Untersuchung der *Dantizität* der Terzarima Machiavellis. Hierzu wird in einem ersten Schritt im folgenden Kapitel die Terzarima-Tradition genauer in den Blick genommen, in welche die Terzarima-Texte des *Segretario* im Anschluss einzuordnen sind.

142 Man könnte den hier vorgelegten Fokus auf die instrumentelle Ebene des *Dantismo* Machiavellis auch kritisch betrachten. Doch weder entwertet dieser instrumentelle Aspekt Machiavellis *studio di Dante* als solchen, wie im Laufe von Kapitel 6.1.2 gezeigt. Noch blendet er aus, dass Machiavelli durchaus differenzierende Urteile über Dante fällt – zumeist positive, aber durchaus auch negative. Vielmehr geht es darum, eine zusätzliche Perspektive zu eröffnen, die dem Verständnis dafür, wie sich Machiavelli über Dante äußert, dienlich sein kann. Durch Hinzunahme der Ebene des Instrumentellen wird es immerhin möglich, das Zusammenspiel positiver und negativer Äußerungen zum Autor der *Commedia* innerhalb von Machiavellis *Dantismo* zu betrachten, ohne dabei Gefahr zu laufen, die Spezifika beider Tendenzen zu nivellieren.

7 Machiavellis Terzarima nach Dantes *Commedia* und innerhalb der Terzarima-Tradition

7.1 *Dantizität* und Terzarima-Tradition

Im Kontext einer Annäherung der Terzarima Machiavellis an die *Commedia* fällt die Aufmerksamkeit als erstes auf das wohl offensichtlichste textuelle Merkmal, das Nähe zum Modell der *Commedia* suggeriert: das Reimschema der *terza rima*.[1] Dass diese Assoziation aus *terza rima* und *Commedia*-Nähe allgemeiner Natur und nicht nur auf Machiavelli beschränkt ist, zeigt das Beispiel Gilsons, der im Kontext einer „imitation of Dante" auch auf die Anhänger Savonarolas, die *Piagnoni*,[2] eingeht und dabei die *terza rima* anspricht:

> But many of Savonarola's followers in Florence, the socalled Piagnoni, were more open to the vernacular ‚classics', including the *Comedy*, and several figures composed *terza rima* poems, at times in close imitation of Dante.[3]

Doch stellt sich die Frage, inwiefern tatsächlich eine Verbindung zwischen „*terza rima* poems" und einer „close imitation of Dante" besteht.[4] Genauer muss man sich fragen, wie stark das Verfassen von Texten in Terzarima-Form bereits in Richtung einer textuellen Annäherung an das *poema sacro* weist. Um diese Frage beispielhaft am konkreten Fall der Terzarima Machiavellis beantworten zu können, ist es nötig, zuerst allgemein die verschiedenen praktisch-konkreten Anwendungsbereiche der *terza rima* vom Trecento bis zum Cinquecento nachzuzeichnen und mit Blick auf ihre implizit inhärente *Commedia*-Nähe zu beurteilen.[5] Auch ein Blick

1 Teile dieses Kapitels wurden vorab publiziert in Mehltretter/Resch 2023. Der Begriff *terza rima* wird hier z. T. leicht eingedeutscht verwendet: In Zusammensetzungen mit anderen Nomen wird für eine saubere deutsche Schreibung die Variante *Terzarima-* verwendet. Weiterhin wird zwischen *Terzarima* und *terza rima* unterschieden: Während der erste Begriff konkrete Texte in Form der *terza rima* bezeichnet, wird mit letzterem das Reimschema selbst identifiziert.

2 Zu Savonarola und den *Piagnoni* vgl. Kap. 2.1 sowie Kap. 3.1.

3 Gilson 2018, 35, Form. i. Orig.

4 Die grundlegende Problematik, die mit der nicht weiter eingegrenzten Verwendung des Begriffs ‚Nachahmung' einhergeht, wird hier nicht weiter diskutiert. Stattdessen sei auf Kap. 4.2 verwiesen.

5 Eine Bearbeitung in Form eines zeitlichen Nacheinanders verschiedener Anwendungsbereiche ergibt sich in diesem Kontext beinahe von selbst, auch wenn selbstredend kein jeweils trennscharf abgeschlossenes Nacheinander vorliegt. Vielmehr waren die zeitlichen Übergänge fließend und es existierten in der Regel auch Phänomene, die temporale Vor- und Rückgriffe darstellen. Weitaus wichtiger ist hier jedoch der thematische Aspekt. Es soll verdeutlicht werden, welche Textsorten und Themen im Lauf der Zeit in Form der *terza rima* realisiert wurden. Vgl. Peirone 1990 für einen

Open Access. © 2025 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111396989-007

auf die theoretischen Diskussionen rund um das Reimschema der *terza rima* kann wertvolle Eckdaten für eine Beurteilung der *Commedia*-Nähe liefern, v. a. da es sich beim Cinquecento – und dort insbesondere ab 1520 – um eine Zeit verstärkten poetologischen Interesses und entsprechender Debatten handelt.

Zunächst ist jedoch genauer einzugrenzen, was unter dem Begriff der *terza rima* zu verstehen ist. Auch wenn angesichts der Bekanntheit des Reimschemas eine solche begriffliche Vorarbeit unnötig anmutet, sind einige terminologische Überlegungen im Vorfeld sinnvoll. Immerhin existierten v. a. historisch betrachtet mitunter uneindeutige und missverständliche Bezeichnungen. Wenn man nun von Dichtung in *terza rima*[6] oder auf Deutsch häufig *Terzinen* (auf Italienisch auch *terzina*)[7] spricht, ist der Ausgangspunkt fast immer Dante mit seiner *Commedia*, schließlich wird der Florentiner meist als ‚Erfinder' der *terza rima* ins Feld geführt.[8] Aus diesem Grund findet sich v. a. in der italienischsprachigen Literatur häufig der gleichwertig gebrauchte Begriff *terzina dantesca*, welcher den allgemein akzeptierten Ursprung der *terza rima* unterstreicht.

Bei der Dichtung in *terza rima* handelt es sich bekanntermaßen um *endecasillabi*, die in der Form ABA BCB CDC DED usw. miteinander verbunden bzw. ‚verkettet' sind. Diese ‚Verkettung' ist ausschlaggebend dafür, dass sich hin und wieder auch die Bezeichnung *terzina incatenata* für das Reimschema der *Commedia* findet.[9] Die logische Konsequenz dieser Struktur ist, dass alle Reime dreifach vorkommen, mit Ausnahme des ersten Reimes A, der nur zweimal erscheinen kann. Außerdem sieht das Reimschema der *terza rima* in seiner strengen Anwendung am Ende einen Abschluss in Form einer „chiusura di un blocco di terzine con un verso isolato, ... YZY Z" vor,[10] sodass der letzte Reim ebenfalls nur zweimal vorkommt

umfassenden Beitrag, der zwar auf die verschiedenen Anwendungsgebiete der *terza rima* eingeht, aber eher einer chronologischen Betrachtung verpflichtet ist.

6 Vecchi Galli weist darauf hin, dass man heute nicht sagen kann, ob Dante seiner ‚Erfindung' selbst einen Namen gegeben hatte, und dass die Bezeichnung *terza rima* erst deutlich später Schule machte und wohl auf Aldo Manuzio il vecchio zurückgeht (vgl. Vecchi Galli 2008, 44, v. a. Fn 2).

7 Mit den Begriffen *Terzine* bzw. *terzina* kann neben dem allgemeinen Reimschema auch jeweils eine Gruppe aus drei Versen entsprechend dem Schema ABA bezeichnet werden. Vgl. hierzu u. a. die verwendete Terminologie in Beltrami 1993, 273.

8 Für Überlegungen zu den Ursprüngen der *terza rima*, die auf die Serventese-Dichtung Bezug nehmen, vgl. u. a. Fubini 1962, 185–196. Bausi schließt sich der Hypothese an, dass die *terza rima* im Serventese ihren Ursprung fand, verweist aber gleichzeitig auf Ähnlichkeiten in der Sirma des Sonetts sowie in der Fronte der Kanzonenstanze (vgl. Bausi/Martelli 1993, 90). Vgl. weiterhin Gorni 1993, 301–304. Da hier die Terzarima-Dichtung in der Zeit nach Dante im Fokus steht, wird an dieser Stelle auf die Frage nach der ‚Erfindung' der *terza rima* und möglichen Ursprüngen in der Serventese-Dichtung nicht weiter eingegangen.

9 Vgl. Beltrami 1993, 90.

10 Beltrami 1993, 91.

und zusammen mit dem Reimpaar zu Beginn einen ‚Rahmen' bildet. Trotz dieses ‚Rahmens', der dem Terzarima-Text eine begrenzte Form gibt, ist der Länge der Dichtung in *terza rima* keine vordefinierte Grenze gesetzt. Innerhalb des ‚Rahmens' kann der Text grundsätzlich beliebig anwachsen, wenngleich nicht *ad infinitum*.[11] Als Beispiel sei zur Illustration an dieser Stelle der Beginn des ersten Canto des *Inferno* zitiert:

> Nel mezzo del cammin di nostra vita
> mi ritrovai per una selva oscura,
> ché la dritta via era smarrita.
> Ahi quanto a dir qual era è cosa dura
> esta selva selvaggia e aspra e forte
> che nel pensier rinova la paura!
> Tant' è amara che poco è più morte;
> ma per trattar del ben ch'i' vi trovai,
> dirò de l'altre cose ch'i' v'ho scorte.
> (*If.*, I, 1–9)

Man erkennt, dass der erste Reim lediglich in zweifacher Form auftaucht („vita" – „smarrita"), die anderen Reime erscheinen in dreifacher Form („oscura" – „dura" – „paura" oder „forte" – „morte" – „scorte"), was bis zum Ende des *Canto* durchgehalten wird:

> per quello Dio che tu non conoscesti,
> acciò ch'io fugga questo male e peggio,
> che tu mi meni là dov' or dicesti,
> sì ch'io veggia la porta di san Pietro
> e color cui tu fai cotanto mesti ».
> Allor si mosse, e io li tenni dietro.
> (*If.*, I, 131–136)

Die Dreiergruppen der Reime setzen sich fast bis zum Schluss fort („conoscesti" – „dicesti" – „mesti"), dort steht jedoch ein „verso isolato", der mit dem mittleren Vers der letzten Terzine ein abschließendes Reimpaar bildet („Pietro" – „dietro").

Neben diesen heute gängigen Begriffen findet sich v. a. in älteren Abhandlungen auch der Begriff des *terzetto*, der eine Gruppe aus drei Versen bezeichnet.

11 Vgl. Beltrami 1993, 91. Vgl. hierzu auch die Ausführungen des Lombarden Vincenzo Calmeta, der in seinem Brief an Isabella d'Este aus dem Jahr 1504 dem ‚epischen' Capitolo eine Länge von „non manco de quaranta e cinque terzetti, e non più de cinquanta o circa" (Calmeta 1959, 53) verordnete und dem ‚elegischen' Capitolo eine Länge von „quindeci terzetti" am unteren und „vinticinque o trenta ternari" am oberen Ende (beide Calmeta 1959, 54).

Diesen Ausdruck benutzten u. a. Lodovico Dolce[12] oder Girolamo Ruscelli,[13] um sich auf das Reimschema Dantes zu beziehen, sie sprechen in diesem Zusammenhang im Plural von *terzetti*. Eines anderen Begriffs bediente sich zuvor Gian Giorgio Trissino, der zwar auch von *terzetti* spricht, diese aber als Baustein größerer Kompositionen sieht, die wiederum unter den Begriff des *serventese* fallen.[14] Dieser letzte Begriff erscheint aus heutiger Sicht problematisch, da es leicht zu Verwechslungen mit der eigentlichen, der *terza rima* der *Commedia* vorläufigen Serventese-Dichtung kommen kann.

Die bis hier kurz umrissene Begriffsvielfalt zeigt, dass es zielführend ist, die verwendeten Bezeichnungen genau zu fassen, um Missverständnissen vorzubeugen.[15] An dieser Stelle wird deshalb eine eher strenge, dafür aber klare Nomenklatur angesetzt. Da sich *Terzine* bzw. *terzina* sowohl auf eine Dreiergruppe aus Versen (auch in anderen Dichtungsformen wie dem Sonett oder dem Madrigal) beziehen können, als auch auf das Reimschema Dantes, werden *Terzine* bzw. *terzina* ausschließlich für Dreiergruppen aus Versen benutzt. Für das Reimschema der *Commedia* wird dagegen durchgängig *terza rima* verwendet.

Doch nicht nur die Begrifflichkeiten sind breit gefächert, auch die Tradition der *terza rima* gestaltet sich weit verzweigt. Bereits im Trecento fand das Reimschema in verschiedenartigen Texten Anwendung. Für die nachfolgende Dichtung modellhaft waren vorrangig die wirkmächtigen Produktionen der *tre corone*. Neben der *Commedia* Dantes und den *Trionfi* Petrarcas sind in diesem Zusammenhang auch Boccaccios Terzarima-Texte zu nennen, allen voran *L'Amorosa visione*, aber auch die *Caccia di Diana*. Ein wichtiges Anwendungsgebiet der *terza rima*, welches sich nach den *tre corone* sehr schnell etablierte, waren allegorische Dichtungen, die in eine direkte Linie mit *Commedia* und *Trionfi* gestellt werden können, da diese in gleicher Weise hochgradig allegorisch verfahren. Wichtige Texte in dieser Tradi-

12 Vgl. Dolce 1550, 110r–111r.

13 Vgl. Ruscelli 1558, CXIIII. Ruscelli benutzt an dieser Stelle gleichzeitig auch das Synonym „Terze Rime".

14 Dies führt Trissino in seiner ersten Abhandlung über die Poetik von 1529 an (vgl. Trissino 1970a, 153–154). Diese Abhandlung erscheint jedoch „rivolto più verso il Medio Evo che verso il Rinascimento" (Weinberg 1970, 590). Bemerkenswerterweise ändert sich das Vokabular Trissinos in den späteren Abteilungen seiner *Poetica*, die 1550 erschienen. Dort spricht er in Bezug auf Dantes Reimschema von „terze rime" (Trissino 1970b, 47). Trotzdem war auch nach 1550 der Begriff *serventese* noch nicht obsolet, wie sich in Minturnos *L'arte poetica* zeigt, in welcher Minturno über Dantes Reimschema im Zusammenhang mit den Begriffen „Seruenteſe" und „terzetti" spricht (Minturno 1563, 263).

15 Dies ist umso mehr nötig, wenn man die Begriffe *capitolo*, *capitolo ternario* oder schlicht *ternario* noch mit in den Blick nimmt, die nicht mehr das Reimschema allein bezeichnen, sondern eine Gattung meist kurzer Texte in *terza rima*.

tionslinie sind im Trecento zweifelsohne *Dittamondo* von Fazio degli Uberti und *Quadriregio* von Federico Frezzi, im Quattrocento *Città di vita* von Matteo Palmieri sowie in der ersten Hälfte des Cinquecento schließlich das 100 Canti starke Lehrgedicht *Il Fedele* von Giovanni Filoteo Achillini.[16] Als eine wichtige Ausnahme unter diesen allegorischen Dichtungen erweist sich indes das Lehrgedicht *L'Acerba* von Cecco d'Ascoli im Trecento: Cecco stellt sich gegen das Modell Dantes und unterminiert dazu u. a. das Reimverfahren der *terza rima*, indem er zwei Terzinen zu sechs Versen zusammenfasst, die dem Muster ABACBC bzw. DEDFEF folgen. Auf diese Weise überlagert bei Cecco die paarweise Kombination das Ordnungssystem der Drei der *terza rima* Dantes und „[i]n tal maniera, il numero cardine del sistema diviene il due, più che il tre: le rime alternate sono due più due più due, il numero dei versi è multiplo del due (oltre che del tre) [...]".[17] Allgemein zeigt sich, dass die allegorische Dichtung häufig auch in den Bereich der Lehrdichtung fällt. Hierdurch verstärkt sich der Bezug zu Dante im konkreten Fall nochmals, da v. a. die *Commedia* als ein Beispiel für lehrhafte bzw. enzyklopädische Dichtung galt und gilt.[18]

Ein weiteres wichtiges Anwendungsgebiet der *terza rima* neben allegorischen und lehrhaften Dichtungen war das Feld des Narrativ-Historiographischen. Eine der einflussreichsten historiographischen Terzarima-Dichtungen dürfte der *Centiloquio* Antonio Puccis aus dem späten Trecento sein, welcher die *Nuova Cronica* Giovanni Villanis in Versform überführte, wobei das Werk am Ende unvollendet geblieben ist.[19] Auch wenn diese Art von Terzarima-Dichtung eine Verbindung zu *Commedia* und *Trionfi* aufweist, weil diese immer wieder historische Elemente integrieren und verarbeiten, liegt bei historiographischen Texten bereits eine größere Distanz zu den Modelltexten Dantes und Petrarcas bzw. eine gewisse Ver-

16 Weitere überwiegend allegorische Terzarima-Texte, die an dieser Stelle kurz erwähnt seien, sind Giovanni Nesis *Poema* und Tommaso Sardis *Anima peregrina*.

17 Baldelli 1984, 592. Für eine aktuelle Studie zum Stellenwert der Zwei in *L'Acerba* vgl. Ferrilli 2016.

18 Müller-Bochat spricht in Bezug auf Homer, Vergil und Dantes *Commedia* von einer „Universalität der Wissensdarbietung", sodass die *Commedia* als Modell *par excellence* für lehrhafte Dichtung angesehen werden kann (Müller-Bochat 1966, 61). Gleichzeitig ist es wichtig, zu vermerken, dass Dante nicht immer einziges Modell für die Lehrdichtung war: „Dante war es ja auch, den sämtliche dieser [Lehr-]Gedichte, im Detail mehr oder minder eng, in der Form wie in der Sprachgestalt jedoch fraglos direkt nachzubilden suchten (wenn er auch nicht immer das einzige Muster war)" (Roellenbleck 1975, 175). Stattdessen postuliert Roellenbleck für die Lehrdichtung überzeugend eine „Dante-, Virgil- und Lukreztradition" (Roellenbleck 1975, 9). Für die Lehrdichtung nach Dante im Trecento vgl. v. a. die Beiträge in Mehltretter (Hg.) 2014 sowie zur Lehrdichtung im Verhältnis zur Poetik vgl. Fabian 1968.

19 Von den 13 Büchern Villanis bearbeitete Pucci die ersten elf sowie den Anfang des zwölften Buches bis zu dessen Kapitel 51 (vgl. Cella 2006, 86–87).

selbständigung vor. Während die historischen Elemente in den als Ganzes überwiegend allegorischen Gesamttext von *Commedia* und *Trionfi* eingewoben sind, stellt das Historisch-Narrative in Texten wie dem *Centiloquio* die klar dominierende Inhaltsebene dar.

Eine der wichtigsten Traditionslinien der *terza rima* ist unterdessen die Dichtung sogenannter *Capitoli*, also alleinstehender, meist kürzerer bis mittellanger Gedichte in *terza rima*.[20] Einen ersten Höhepunkt in seiner Anwendung fand die Textform in der ersten Hälfte des Quattrocento, bezeichnend hierfür ist die starke Präsenz der *terza rima* bei den Beiträgen zum *Certame coronario* Leon Battista Albertis.[21] Die Verbreitung und Beliebtheit des Capitolo dürfte dabei stark durch seine thematische Offenheit bedingt gewesen sein. Im Laufe der Zeit wurden immer neue Themenbereiche in Capitolo-Form bearbeitet, zu den wichtigsten zählten bis zur Mitte des Quattrocento folgende Formen des Capitolo:[22]

- amoroso
- lode di un personaggio illustre
- ostilità
- ammaestramento
- capitolo di ‚impossibili'
- religioso
- lamento in morte
- esposizione della *Commedia*

Durch diese Fülle an möglichen Themen, die jeweils in einem Capitolo behandelt werden konnten, zeigt sich eine Abkopplung vom Modell der *Commedia*. So ist

20 Der Begriff *Capitolo* wird in der Forschung nicht einheitlich genutzt. So sieht z. B. Spongano eine Unterscheidung zwischen *capitolo* und *terza rima* skeptisch, denn für ihn bezeichnen beide Termini „una rigorosa catena di terzine" (Spongano 1966, 42). Demgegenüber stehen Interpretationen, die dem Capitolo eine eigenständige Bedeutung zusprechen, so z. B. Elwert: „Der Ausdruck *capitolo* bezeichnete ursprünglich nur so viel wie ‹Abschnitt› in einer Serie von Terzinen, der mit einem den Mittelreim der letzten Terzine aufnehmenden Einzelvers abschließt [...] ein Beispiel solch lose zusammengefügter Gedichte lieferten die *Trionfi* Petrarcas. Bald wurde für jedes Gedicht aus Terzinen mit Schlußvers die Bezeichnung *capitolo* üblich" (Elwert 1984, 126, Form. i. Orig.). Dieser Sichtweise folgt die vorliegende Studie.

21 Vgl. Peirone 1990, 50–51.

22 Vgl. Peirone 1990, passim, v. a. 68–73 und 83–89 für eine noch ausführlichere und differenziertere Darstellung der unterschiedlichen Thematiken, die in Capitolo-Form bearbeitet wurden. Peirone geht auch auf folgende drei Themenbereiche ein: *elegia*, *egloga*, *satira*. Diese drei Anwendungsbereiche existierten in frühen Formen bereits zur Mitte des Quattrocento. Hier wird jedoch erst später im Kontext von Übersetzungen antiker Texte auf diese drei Bereiche eingegangen, da sie durch die *volgarizzamenti* einen beachtlichen Aufschwung erhielten und vermehrt Anwendung fanden.

das Capitolo herausgelöst aus dem Zusammenhang eines längeren, strukturierten *poema* im Sinne der *Commedia* oder aber auch der *Trionfi*, die häufig als Ausgangspunkt der Capitolo-Tradition angesehen werden.[23] Vielmehr spielt eine wichtige Rolle, dass unabhängig von möglichen Kontakten zu illustren Modell-Autoren das Capitolo in *terza rima* auf ein breites Publikum abzielt und kulturelle Tendenzen spiegelt:

> Ed è interessante notare come l'uso del capitolo ternario, oltre a essere caratterizzato [...] da una vasta destinazione pubblica, avvenga [...] come forma di rispecchiamento di un complesso [...] di idee e di tendenze culturali omogenee.[24]

Zeigt sich anhand dieser Auswahl bereits die thematische Breite und Vielfalt des Capitolo bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts, so kam es im weiteren Verlauf des Quattrocento zu einer noch stärkeren Ausdehnung des Capitolo und somit des Anwendungsgebiets der *terza rima*. Ein wichtiger Aspekt ist hierbei die Übertragung antiker Texte ins Italienische, also ein *volgarizzamento* antiker Originale. In einigen Fällen wurde bei solchen Übertragungen die *terza rima* als korrespondierendes Reimschema im *volgare* gewählt. Eine der frühesten Formen von *volgarizzamento*, die noch auf die späte erste Hälfte des Quattrocento zu datieren ist, ist die Übertragung in *terza rima* der letzten fünf Bücher der ovidianischen *Metamorphosen* durch Lorenzo Spirito Gualtieri. In der zweiten Hälfte des Quattrocento kamen schließlich vermehrt *volgarizzamenti* auf, so übertrug Bernardo Pulci die *Bucolica* Vergils ins *volgare* und nutzte dafür ebenfalls die Form der *terza rima*. Weitere Beispiele sind die Translation der *Georgica* Vergils durch Bastiano Foresi unter dem neuen Titel *Ambitione*, diejenige der Komödie *Menaechmi* des Plautus durch Battista Guarini sowie die Übertragungen Giorgio Sommarivas, zum einen der pseudo-homerischen *Batracomiomachia* sowie der *Satiren* Juvenals. Diese Form der *volgarizzamenti* sorgte nicht nur für ein erneutes ‚Aufleben' der antiken Vorlagen in neuzeitlicher Sprache und dafür, dass das Reimschema Dantes zum neuzeitlichen Pendant des antiken elegischen Distichons wurde.[25] Vielmehr entwickelten, verstärkten und etablierten sich auf diese Weise weitere thematische Anwendungsformen für die Dichtung in *terza rima*. So blieb es nicht bei der Übertragung der *Bucolica* Vergils ins *volgare*, sondern es entstanden in der Folge weitere

23 Vgl. Kromann 1975, 374, auch wenn es Stimmen gibt, die eine Verbindung zwischen den Canti Dantes und dem Capitolo herstellen, so u. a. Beltrami 1993, 273–274.

24 Peirone 1990, 90.

25 Vgl. Beltrami 1993, 274. Für detaillierte Darstellungen zum (auch theoretischen) Themenkomplex des Elegischen in *terza rima* vgl. Huss/Mehltretter/Regn 2012, 238–248 sowie vgl. De Maldé 1996.

bukolische Terzarima-Dichtungen, darunter *Corinto* und *Apollo e Pan* von Lorenzo de' Medici sowie der *Pastorale* von Pietro Iacopo de Jennaro.[26]

Ein noch produktiveres und sogar langfristig wirkmächtiges Betätigungsfeld entstand wiederum befördert durch die Übersetzung der juvenalischen *Satiren* durch Sommariva. In der Folge avancierte die *terza rima* zum führenden Reimschema des Satirischen, was sich in klingenden Namen wie Antonio Vinciguerra, Lorenzo de' Medici, Lodovico Ariosto und Luigi Alamanni widerspiegelt.[27] Gleichzeitig besteht bei der Satire in *terza rima* eine leicht vergrößerte Kontaktfläche zum ‚dantesken' Ursprung, denn auch in der *Commedia* findet sich durchaus ein satirischer Einschlag.[28] In eine ähnliche Richtung wie die satirischen gehen weiterhin die burlesken Terzarima-Produktionen, als deren wichtigster Vertreter zweifelsohne Francesco Berni zu nennen ist, durch den die Traditionslinie der *poesia bernesca* entstand.[29]

Sicher stellen die bisherigen Ausführungen lediglich einen kurzen Abriss der verschiedenen Anwendungsbereiche der *terza rima* vom Trecento bis zum Cinquecento dar. Dennoch werden so bereits die zentralen Tendenzen erkennbar. Ausgehend von Dantes *Commedia* im Trecento fand die *terza rima* immer stärkere Verbreitung, immer neue Textsorten und thematische Felder öffneten sich für dieses Reimschema. Ein Höhepunkt der Terzarima-Dichtung dürfte dabei gegen Ende des Quattrocento und Anfang des Cinquecento liegen: In dieser Zeit überlagerten sich vereinzelte allegorische Dichtungen, *volgarizzamenti* antiker Texte, bukolische und elegische Dichtungen, thematisch breit gestreute Capitoli sowie satirische Terzarima-Dichtung. Mit dieser Fülle an Anwendungsgebieten zeigt sich einerseits die

26 Dass Iacopo de Jennaro Neapolitaner war, führt zu einem weiteren Aspekt, der für eine ausführliche Geschichte der *terza rima* unentbehrlich scheint: derjenige der geographischen Besonderheiten. Dieser Aspekt wird an dieser Stelle, an der es schwerpunktmäßig um die Verbindung des Gebrauchs der *terza rima* und dem Kontakt zu Dante geht, jedoch nicht weiter verfolgt.

27 Auch vor der zweiten Hälfte des Quattrocento gab es satirische Dichtungen in Terzarima-Form, so die Texte von Tommasi Finiguerra (detto Za) oder von Niccolò Povero jeweils im Trecento. Der entscheidende Durchbruch der satirischen Dichtung in *terza rima* erfolgte jedoch erst später am Ende des Quattrocento mit Sommariva und Vinciguerra. Zur Satire und deren Theorie im Quattro- und Cinquecento in Italien vgl. Stella Galbiati 1987.

28 Vgl. hierzu und für weiterführende Hinweise zu diesem Themenbereich rezent die Beiträge in Alfie/Applauso (Hgg.) 2020. Die Nähe der *Commedia* zur Satire im Sinne eines Tadels („reprehensoria") wurde bereits bei Da Imola diagnostiziert: „Unde si quis velit subtiliter investigare, hic est tragœdia, satyra, et comœdia [...] Satyra, idest reprehensoria; reprehendit enim mirabiliter et audacter omnia genera viciorum, nec parcit dignitati, potestati, vel nobilitati alicujus. Ideo convenientius posset intitulari satyra, quam tragœdia, vel comœdia" (Da Imola 1887b, 19). Vgl. außerdem Tavoni 2015, 335–369, der argumentiert, dass der Titel *Commedia*, der zweimal im *Inferno* wörtlich vorkommt (vgl. *If.*, XVI, 128 und *If.*, XXI, 2), auf das Satirische des *poema sacro* bezogen ist.

29 Weiterführend zu Berni und v. a. seinem Antipetrarkismus vgl. Schulz-Buschhaus 1993.

Beliebtheit und die Flexibilität des Reimschemas. Andererseits verwässert durch diesen intensiven und breit gefächerten Einsatz der *terza rima* der direkte Kontakt zu den Modelltexten der *tre corone*, darunter der *Commedia* Dantes. Die ausgeprägteste Nähe zum *poema sacro* dürften generell die allegorischen Dichtungen aufweisen, doch war es bezeichnenderweise gerade nicht diese Form, die sich im Cinquecento durchsetzen konnte. Überhaupt musste die *terza rima* im Laufe des 16. Jahrhunderts mit anderen Reimschemata konkurrieren, *ottava rima* und *endecasillabo sciolto* machten der Reimform Dantes zunehmend den Rang streitig.[30] Als langlebigste Domäne der *terza rima* erwies sich die Satire. Die satirische Terzarima-Produktion überdauerte nicht nur das Cinquecento, sondern blieb bis ins Ottocento hinein aktiv, was u. a. an Texten Alfieris und Leopardis sichtbar wird.[31]

Für den schätzungsweisen Höhepunkt der Anwendung der *terza rima* Ende des Quattrocento und noch zu Beginn des Cinquecento stellt sich unweigerlich die weiterführende Frage, warum gerade dieses Reimschema eine so starke Anziehungskraft ausüben konnte. Zwar dürfte die Strahlkraft der Modelltexte, allen voran der *Commedia* eine Rolle gespielt haben, sodass ein Dichter durch die *terza rima* in gewissem Sinne ‚sulla scia di Dante' schreiben konnte. Doch war dies gewiss nicht der einzige und vielleicht noch nicht einmal der wichtigste Punkt. So führt Peirone mit Schwerpunkt auf dem Florenz des Quattrocento die These an, dass die *terza rima* auch den mittleren und bildungsferneren Schichten die Möglichkeit eröffnete, zu dichten. Immerhin ist die *terza rima* im Vergleich zu anderen Reim- und Strophenformen wie z. B. dem Sonett oder der Sestina einfach umzusetzen.[32] Auch wenn die perfekte Beherrschung der *terza rima* sehr wohl dichteres Können abverlangt, dürften die Einstiegshürden bei der *terza rima* im Vergleich zu anderen Reimformen in der Tat geringer sein. Ein wichtiges Argument, dass für die These spricht, dass das Reimschema Dantes gerade für mittlere Schichten eine gangbare Lösung darstellte, ist die Form der Texte, die, wie zuvor angesprochen, am *Certame coronario* Leon Battista Albertis teilnahmen. Nach Peirone waren sechs der neun Teilnehmer „‚borghesi'" und von diesen lieferten vier ein Terzarima-Capitolo. Selbst einer der übrigen Teilnehmer aus höheren gesellschaftlichen Schichten nahm mit einem Capitolo in *terza rima* teil.[33] Für Peirone stellt das Terzarima-Capitolo im

30 Zur *terza rima* und dem *endecasillabo sciolto* vgl. Bausi/Martelli 1993, 150. Zur *terza rima* und der *ottava rima* vgl. Beltrami 1993, 92.

31 Vgl. Elwert 1984, 126. Elwert verweist an dieser Stelle außerdem auf Pascoli, der sich intensiv der *terza rima* bediente und diese sogar leicht modifizierte, indem er die Silbenzahl der Verse variierte.

32 Vgl. Peirone 1990, 23.

33 Vgl. Peirone 1990, 50–51, direktes Zitat 50. Peirone nennt dabei unter den „‚borghesi'" Antonio Agli, Francesco d'Altobianco Alberti, Mariotto Davanzati und Francesco Malecarni sowie unter

Quattrocento letztlich eine „metà strada“ zwischen höhenkammartiger Literatur und derber Populärliteratur dar:

> Da un lato perciò ritroviamo il colloquio elitario e raffinato degli autori di canzoni, di sestine, di sonetti amorosi di stampo petrarchesco; dall'altro la produzione vivacissima di sonetti, ballate e sirventesi popolareggianti, comici, criptici: a ‚metà strada', caratterizzata da una destinazione ampia (mai circoscritta a pochi solidali), ritroviamo invece la produzione di capitoli [in terza rima] sui più svariati spunti tematici.[34]

Einen weiteren wichtigen Aspekt hinsichtlich der Wahl, in *terza rima* zu dichten, bringt Dionisotti ins Spiel. In Bezug auf Niccolò Machiavelli, dessen Terzarima im Mittelpunkt der vorliegenden Studie steht, führt er die These an, dass der *terza rima* eine historisch-traditionelle Bedeutungsebene innewohnte. Angesichts einer Enttäuschung durch die Politik der Gegenwart stellte sie einen Rückgriff auf die verklärten Zeiten des alten Florenz dar:

> La preferenza di Machiavelli per la terza rima nei suoi esperimenti poetici piú impegnativi, e per contro lo scarto che egli fece della lirica di stampo petrarchesco [...] rappresentano un attaccamento al passato piú proprio della vecchia Firenze, e una diffidenza per il nuovo indirizzo, proprio della Firenze ultima, laurenziana, e dell'Italia cortigiana: è insomma un atteggiamento municipale, difensivo, tipico non di lui solo, Machiavelli, ma della cultura fiorentina tutta negli anni critici seguiti alla cacciata dei Medici [...] Tolta di mezzo la letteratura dell'età medicea, era impensabile che a fronteggiare le condizioni nuove e gravi del presente bastasse il recupero di una letteratura radicata nella tradizione municipale, prevalentemente popolaresca e comica, della vecchia Firenze del primo e medio Quattrocento. Bisognava risalire piú indietro, a Dante [...][35]

Somit erweist sich die Entscheidung, in *terza rima* zu dichten, nicht ausschließlich als eine poetische, es schwingt vielmehr im Florentiner Bereich auch eine historisch-politische Ebene mit, die auf eine Rückbesinnung auf vergangene Zeiten ver-

---

den restlichen Teilnehmern Benedetto Accolti d'Arezzo, die alle ein „capitolo ternario“ ablieferten. Zuvor ging schon Gorni auf den *Certame coronario* und die *terza rima* ein, wobei er insgesamt nur vier Beiträge in *terza rima* nennt, Francesco Malecarni wird von ihm nicht erwähnt (vgl. Gorni 1993, 99–100).

34 Peirone 1990, 90. Demgegenüber argumentiert Gorni: „Malgrado la sua ampia escursione tematica, il capitolo ternario restò pur sempre un genere metrico aristocratico“ (Gorni 1993, 100). Gorni stützt seine Annahme auf die Beobachtung, dass sich die *terza rima* für eine „poesia di pensiero“ eignet (Gorni 1993, 100). Daneben hebt er auf Epistel-Capitoli, *Capitoli in sdruccioli* und die *poesia bernesca* ab, die allesamt von stilistischem Können zeugen (vgl. Gorni 1993, 100–101). Die Wahrheit dürfte zwischen diesen beiden Positionen liegen: Die *terza rima* ermöglicht auch weniger gebildeten Autoren einen leichten Einstieg, ist aber gleichzeitig dazu geeignet, dichterische Meisterwerke hervorzubringen – ein entsprechendes Können des jeweiligen Autors vorausgesetzt.

35 Dionisotti 1980d, 251–252.

weist. Insbesondere bei den historiographischen Terzarima-Chroniken ist dies zu konstatieren. Die historiographischen Terzarima-Texte verweisen darüber hinaus auf einen ausgeprägten Patriotismus und Stolz für die Stadt Florenz bzw. die Toskana, denn gerade bei dieser Traditionslinie handelt es sich um eine „tradizione tutta fiorentina e toscana".[36] Ein solcher Patriotismus verweist zwar auch auf Dante, Matucci macht zurecht darauf aufmerksam, dass „glorificare Dante e glorificare la città [di Firenze] rappresentano due aspetti inscindibili dello scrivere versi che sono, contemporaneamente, versi danteschi e versi di storia cittadina".[37] Doch gilt es hier zu differenzieren, denn auch wenn sich Florenz um Dante nach dessen Tod bemühte, so darf das mehr als angespannte Verhältnis zwischen Dante und Florenz zu dessen Lebzeiten nicht außer Acht gelassen werden. Zu einschneidend war das Exil für Dante, zu polemisch die wiederholten Seitenhiebe des *poeta* auf seine Heimatstadt.[38] Somit wäre es voreilig, pauschal eine direkte Gleichstellung von Patriotismus und Dante-Annäherung vorzunehmen.

Letztlich zeigt sich sowohl anhand der These Peirones zur Attraktivität der *terza rima* für mittlere soziale Schichten als auch anhand der Argumentation Dionisottis hinsichtlich einer historisch-politischen Hinwendung zur Vergangenheit, dass die *terza rima* in der dichterischen Praxis nicht ausschließlich und vordergründig eine Annäherung an Dante und die *Commedia* darstellen muss. Auch praktisch-funktionale bzw. ideologische Aspekte können im konkreten Fall eine wichtige Rolle bei der Wahl des Reimschemas gespielt haben und sind bei der Beurteilung dieser Entscheidung zu berücksichtigen.

Neben diesen praktischen Aspekten spielte v. a. in der Mitte des Cinquecento zusätzlich die theoretische Beurteilung und Diskussion der *terza rima* eine wichtige Rolle. Ein zentrales Diskussionsfeld eröffnete dabei die Frage, welches Reimschema für epische bzw. heroische Dichtungen am geeignetsten erscheine. Unter dem Begriff „Serventese" geht u. a. Antonio Sebastiano Minturno kurz auf die *terza rima* ein und spricht dieser eine Eignung für die Behandlung epischer Inhalte zu:

> Tre maniere di compoſitione hà queſta poeſia [epica]. La prima e di Seruenteſi; la ſeconda di Romanzi; la terza di rime Sciolte. Seruenteſe è uoce Provenzale, e contiene un dir lungo, come ad Epico poema ſi richiede: le parti del quale Canti nominô Dante, e Capitoli il Petrarca.[39]

36 Matucci 1982, 101.

37 Matucci 1982, 101.

38 Gleichzeitig ist eine grundlegende Reverenz Dantes für seine Heimatstadt Florenz mitzudenken: „quasi D[ante] volesse esemplare nell'amor patrio il vero rimedio a tante sciagure" (Ragni 1984, 921–922). Vgl. allgemein Ragni 1984 für einen Überblick über die verschiedenen, oben z. T. angesprochenen Aspekte des Verhältnisses zwischen Dante und Florenz.

39 Minturno 1563, 263.

Noch viel deutlicher für die *terza rima* im Bereich des Epischen hatte sich bereits vorher Giambattista Giraldi Cinzio ausgesprochen, der für heroische Dichtungen die beiden Optionen *terza rima* und *ottava rima* sieht, jedoch klar für das Reimschema Dantes als erste Wahl optiert. Gleichzeitig schränkt Giraldi Cinzio ein, dass es ebenso darauf ankomme, dass die *terza rima* im konkreten Fall „bene usata" sei, dichterisches Können und Feingefühl spielten somit auch eine Rolle:

> ET mi pare, che queſti [versi] poſſono eſſere di due ſorti (in fin tanto, che apparera ingegno, che miglior forma ci moſtri) l'una, che è detta Terzetto ouer Catena, l'altra, che ſi chiama Ottaua rima, ouer Stanza. Et ſe a me ſi deße hora l'arbitrio di fare ſcielta di queſte due ſpetie di uerſi, io mi appiglierei al terzetto. Perche mi pare, ce queſta ſorte di rima bene uſata, et oue ſi conuiene, ſia la piu graue et la piu grande, c'habbia inſino ad hora la noſtra lingua, per hauere a trattare materia lunga, et Heroica, come ſe n'ha l'eſſempio da Dante, che forſe ne fu l'inuentore, et dal Petrarca, che da lui la tolſe, et piu leggiadra et ſoaue la fe, come fe tutte le altre coſe, che tolſe da gli antichi.[40]

Eine unvoreingenommene und offene Position bezog indes Benedetto Varchi. In seinen *Lezioni* an der *Accademia Fiorentina* geht es in der *Lezione Terza* um den „Verso Eroico Toscano".[41] Dabei behandelt Varchi auch die drei wichtigsten Reimschemata, die zu seiner Zeit hinsichtlich ihrer Eignung für das Heroische diskutiert wurden: *terza rima*, *ottava rima* und *endecasillabo sciolto*. In Bezug auf die *terza rima* verweist Varchi auf Autoren, die seiner Meinung nach sehr wohl heroisch in diesem Reimschema dichten konnten, so Dante, Petrarca, Berlinghieri, Palmieri oder auch Machiavelli in seinen *Decennali*.[42] Es kommt laut Varchi am Ende jedoch weniger auf das konkrete Reimschema an, sondern vielmehr auf „il soggetto e le sentenze",[43] die eine Dichtung heroisch werden lassen. Daneben geht Varchi auch auf die verbreitete Position ein, die *terza rima* sei defektiv, wenn die „sentenza" nicht innerhalb einer Terzine abgeschlossen werde. Varchi kontert, dass dies nicht stichhaltig sei, es sei nicht nötig, dass innerhalb einer Einheit die „sentenza" vollendet werde. Auch in anderen Reimschemata sei dies nicht immer der Fall, als Autori-

40 Giraldi Cinzio 1554, 95.

41 Varchi 1859, 709. In der zitierten Ausgabe erfolgt die Schreibung des Zitats vollständig in Majuskeln, worauf hier aus Gründen der besseren Eingliederung in den Textfluss verzichtet wird.

42 Vgl. Varchi 1859, 717.

43 Varchi 1859, 717. Die Editionsgeschichte der *Lezioni* birgt Potential für Diskussionen. Die erste umfangreiche Sammlung der *Lezioni* Varchis erschien erst 1590 in Venedig, herausgegeben von Filippo Giunti. Die hier angeführte *Lezione Terza* wird dort auf das Jahr 1553 datiert. Weitere bis heute zitierte Ausgaben stammen aus den Jahren 1834 und 1859, eine aktuellere komplette und kritische Edition der *Lezioni* liegt bisher nicht vor (vgl. Andreoni 2019, 36). Andreoni geht auch auf die hier angeführte *Lezione Terza* und die Frage nach dem heroischen Reimschema ein, dabei auch auf den Aspekt der *terza rima* (vgl. Andreoni 2019, 42).

tät führt Varchi Pindar an, in dessen Hymnen häufig eine „sentenza“ nicht in einer Reimeinheit abgeschlossen sei.[44]

Wie Varchis *Lezione* bereits erahnen lässt, gab es durchaus auch Stimmen, die sich der *terza rima* in der heroischen Dichtung vehement versperrten. Bereits Gian Giorgio Trissino spricht Dante zwar zu, dass er mit der *terza rima* ein Reimschema gebraucht habe, das dem Heroischen ähneln könne. Dennoch positioniert er sich gegen Dantes Reimform und verwirft ebenso die *ottava rima* für die heroische Dichtung, da beide Reimschemata dem Dichter ein zu enges Korsett auferlegten:

> Io poscia, volendo scrivere in questa lingua la nostra *Italia liberata da' Gotti*, la quale è materia d'arme, ho voluto lasciare le terze rime che trovò Dante e parimente le ottave trovate dal Boccaccio. Perciò che non mi pareno atte a materia continuata, sì per lo accordare spesso le desinenzie dalle quali nasce una certa uniformità di figure, sì eziandio perché in esse si convien sempre avere relazione da dui versi a dui versi, o ver da tre a tre, o da quattro a quattro, o da otto a otto, e simili; la qual cosa è totalmente contraria alla continuazione della materia e concatenazione dei sensi e delle construzioni.[45]

Stattdessen präferiert Trissino für sein Vorhaben, *L'Italia liberata dai Goti* abzufassen, den *endecasillabo sciolto*.[46] Nicht nur Trissino, auch Francesco Patrizi zeigte sich skeptisch gegenüber der *terza rima* im Bereich des Heroischen. Er ist zwar bereit, Dante zuzugestehen, dass dieser in der Tat für eine „materia graue“ genau dieses Reimschema benutzt hat. Doch generell hält er die *terza rima* weniger für das Heroische denn für das Elegische geeignet:

> [...] Dante per materia graue ritrouò il terzetto. Et il Bocca[ccio] ritrouò per materia Heroica l'ottaua; et un'altro ritrouò la ſeſta. Ma nel uero (il quale è confeſſato da molti huomini, et giudicioſi, et dotti) il terzetto per la neceßità del uicino, e preſcritto ripoſo, piu ſerue per Elegia che per Heroico: coſi l'è egli anco uicino nel numero delle ſillabe.[47]

In ähnlicher Weise hegte Torquato Tasso Vorbehalte gegenüber der *terza rima*. Im Libro Sesto seiner *Discorsi del poema eroico* hält er Dantes Reimschema für zu eng und streng, als dass es für das Heroische geeignet wäre. Außerdem empfindet er die durchgehende Verkettung der einzelnen Terzinen als nicht angemessen für das heroische Sujet:

---

44 Vgl. Varchi 1859, 717, von dort auch die direkten Zitierungen von „sentenza“.

45 Trissino 1970b, 47–48, Form. i. Orig.

46 Vgl. Trissino 1970b, 48.

47 Patrizi 1557, o. S. Die zitierte Stelle befindet sich in der Ausgabe aus dem Jahr 1557 auf der vierten Seite der *Sostentamenti*. Die zitierte Stelle wurde später auch von Giosuè Carducci veröffentlicht (vgl. Patrizi 1881, 443). Carducci hat dabei nicht den gesamten Text der *Sostentamenti* veröffentlicht, sondern nur Teile desselben.

> Il terzetto ha troppo stretto seno per rinchiudere le sentenze dell'eroico, il quale ha bisogno di maggior spazio per spiegare i concetti, e oltre a ciò non ricerca una catena perpetua, né i riposi così lontani, come sono nel capitolo, ma, spiegando i suoi concetti in più largo e più ampio giro, spesso desidera dove acquetarsi.[48]

Noch direkter formuliert seine Position in diesem Punkt Girolamo Ruscelli, der die *terza rima* für jegliches Sujet geeignet hält, außer für das Heroische.[49] Auch Ruscelli argumentiert, dass die *terza rima* vielmehr für das Elegische geeignet sei, er führt an, dass sie im *volgare* das Pendant des antiken elegischen Distichon sei: „le noſtre terze rime ſono puriſsimamente imitatrici, et rappreſentatrici de' uerſi elegi, che uanno à i Latini di due in due, cioè uno Eſſametro, et uno Pétametro".[50] Für Ruscelli ist völlig klar, dass die *terza rima* für das Heroische ungeeignet ist, da auch er die Meinung vertritt, dass sie einem zu engen Schema folgt:

> [...] i Terzetti nostri ſieno per ſeruire in niun modo conueneuolmente à ſoggetto Eroico, et grave, eſſendo la natura loro obligatißima, et difforme dalla maeſtà Eroica, et non atta à riceuer' altezza di ſtile, ma ſolo da Elegie, ò Epiſtole, ò altre sì fatte coſe, che poſſano riceuer ò fine, ò altiſsimo poſamento col numero di non molti uerſi, onde degnamente gli hāno chiamati Capitoli.[51]

Selbst die Schlagkraft des Arguments, Dante habe in *terza rima* gedichtet, folglich müsse sie für das Heroische geradezu prädestiniert sein, bezweifelt Ruscelli, denn er stellt grundsätzlich infrage, dass man die *Divina Commedia* als „Poema Eroico" bezeichnen kann:

> Ma dirò ſolamente, che eßi, che lo [Dante] allegano in questo propoſito, hanno ben ueramente del faceto. Poi che quel libro diuiſo in Capitoletti, ò in Cantiche, che egli ſteſſo ha battezato Comedia, et oue egli steſſo è ſoggetto di tutto il libro, et egli steſſo dal principio al fine è il Comico, et l'Iſtrione, s'habbia da chiamar Poema Eroico, et per l'autorità ò eſſempio ſuo uoler che una ſorte di uerſi nostri, limitatißima, et legatißima di tre in tre, s'habbia da raſſomigliare alla liberißima, et nobilißima teſtura de' uerſi Eſſametri.[52]

Somit wird bei Ruscelli nicht nur die *terza rima* kritisch beleuchtet, auch die Autorität Dantes oder genauer der *Commedia* wird sichtlich untergraben.

Bereits nach diesem beispielhaften Ausschnitt aus der Debatte rund um das Heroische im Cinquecento werden die grundlegenden Aspekte der Diskussionen

48 Tasso 1964, 252.
49 Vgl. Ruscelli 1558, CXV–CXVI. Dieser Abschnitt findet sich im Kapitel zu den „terze rime".
50 Ruscelli 1558, LXXXXV–XCVI. Dieser Abschnitt findet sich im Kapitel zu den *versi sciolti*, wobei Ruscelli einen längeren Exkurs zur *terza rima* vornimmt.
51 Ruscelli 1558, XCVII–LXXXXVIII.
52 Ruscelli 1558, LXXXXVIII.

zur Dichtung in *terza rima* sichtbar. Es zeigt sich insbesondere vor dem Hintergrund der bereits dargestellten praktischen Anwendung der *terza rima*, dass diese im Laufe der Zeit an Wirkmacht eingebüßt hatte und sich mit der Zeit von den kanonischen Modelltexten des Trecento ablöste. Die Eignung für das Heroische wurde ihr in den Diskussionen des Cinquecento zunehmend abgesprochen, auch wenn einige Theoretiker wie Giambattista Giraldi Cinzio das Reimschema Dantes verteidigten. Interessant hinsichtlich der Annäherung an Dante und die *Commedia* ist, dass dessen Autorität nicht mehr von allen als Argument akzeptiert wurde, um das heroische Dichten in *terza rima* zu rechtfertigen. Stattdessen wurde dem Reimschema verstärkt eine besondere Eignung für das elegische Dichten zugesprochen.[53]

Der Aspekt der verminderten Autorität Dantes hinsichtlich einer heroischen *terza rima* führt zurück zu der allgemeinen, eingangs gestellten Frage nach der Verbindung von Terzarima-Dichtung und einer Annäherung an das Modell der *Commedia*. Unbestreitbar ist, dass die *terza rima* stets eine grundlegende Nähe zu Dante aufweist, denn der Florentiner galt und gilt als ‚Erfinder' dieser Reimform. Hinzu kommt, dass die *Commedia* eine enorme Rezeption und Verbreitung erfuhr,[54] was zur assoziativen Verbindung von *poema sacro* und *terza rima* sicher beitrug. Mit Blick auf die einzelnen Dichtungszweige, die sich zeitweise der *terza rima* bedienten, dürfte die allegorische und lehrhafte Terzarima-Dichtung per se eine große Nähe zur *Commedia* aufweisen. Hierbei ist jedoch zu beachten, dass im Laufe der Zeit weitere hochkarätige Parallel-Modelle hinzukamen, allen voran die *Trionfi* Petrarcas, aber auch Boccaccios *Amorosa visione* und Dichtungen wie *Dittamondo* von Fazio degli Uberti oder *Quadriregio* von Federico Frezzi. Somit nähert sich selbst ein allegorischer und lehrhafter Terzarima-Text durch das Reimschema allein nicht zwangsläufig und immer direkt der *Commedia* an, auch der Einfluss anderer Modelltexte kommt infrage. Gleichwohl bleibt es bei der vergleichsweise starken Assoziierbarkeit von allegorischer und lehrhafter Terzarima-Dichtung mit der *Commedia*.

Insbesondere während des Quattrocento avancierte die *terza rima* schließlich zu einem der wichtigsten Reimschemata. Es entstanden neben allegorischen Dichtungen auch historiographische Dichtungen, bukolische Eklogen, *volgarizzamenti* antiker Texte und die Satirendichtung, die sich bis hin zur bernesken Poesie im

53 Für diesen wichtigen Aspekt poetologischer Diskussionen rund um die *terza rima*, der hier nicht mehr im Detail ausgeführt werden kann, sei erneut auf die Unterabschnitte *„Elegie und Bukolik"* sowie *„Elegie und weitere Formen: Capitolo, Sonett, Madrigal, Satire"* bei Huss/Mehltretter/Regn 2012, 238–248, Form. i. Orig. verwiesen.

54 Zur Verbreitung der *Commedia* im Quattro- und Cinquecento vgl. u. a. die Liste der *Commedia*-Editionen bei Parker 1993, 132–134. Vgl. weiterhin Kap. 3.1.

Cinquecento fortentwickelte. Außerdem entstand die thematisch äußerst breit aufgestellte Tradition des Dichtens kürzerer Capitoli. Diese breite Aufstellung war sicher förderlich für die Popularität des Reimschemas selbst. Gleichzeitig indiziert eine solche Ausdehnung jedoch die Verwässerung des Modells der *Commedia*. Nicht immer dürfte bei der Wahl der *terza rima* das Modell des *poema sacro* an erster Stelle gestanden haben. Oftmals dürfte auch die Tradition der Terzarima-Dichtung bei einzelnen Textsorten ein entscheidender Faktor gewesen sein, wodurch der Dichter fast zwangsläufig in Richtung *terza rima* gedrängt wurde. Außerdem spielten weitere praktische Überlegungen eine Rolle, so u. a. die leichte Erlernbarkeit und Anwendbarkeit dieser Reimform. Selbst Argumentationen, die der *terza rima* mit Blick auf Florenz einen nostalgischen Rückgriff auf vergangene Zeiten zuschreiben, wie dies Dionisotti im Falle Machiavellis tut, lassen Dante als Modell-Autor aus dem Vordergrund einen Schritt zurücktreten. Stattdessen rückt in dieser Sichtweise die historisch-politische Ebene verstärkt in den Fokus, sodass der *terza rima* ein eher funktionaler und ideologischer Charakter zukommt. Auch die zuvor nachgezeichneten theoretischen Diskussionen rund um die *terza rima* im Cinquecento zeigen, dass das Modell der *Commedia* nicht mehr alleinig entscheidend war: Die *terza rima* wurde kritisch diskutiert und hinterfragt. Dabei wurde ihr die Tauglichkeit für heroische Dichtungen von vielen Theoretikern abgesprochen, während sie vielmehr für das elegische Dichten geeignet sei. Zwar wurde Dante von einigen noch als Beispiel dafür angeführt, dass es möglich sei, heroische Terzarima-Texte zu schreiben. Doch erscheint diese Art der Argumentation sogar kontraproduktiv. Dante erscheint als einer der wenigen Meisterdichter, denen das Kunststück gelungen ist, Heroisches und *terza rima* zu vereinen. In den meisten Fällen aber erweist sich das Reimschema als wenig heroisch und muss gegenüber anderen Reimformen zurückstecken. Letztlich wird so auch auf theoretischer Ebene eine Distanz zwischen Dante und den zeitgenössischen Texten hergestellt, denn die *Commedia* wird zur Ausnahme, der kaum ein anderer Text entsprechen kann.

Somit lässt sich am Ende konstatieren, dass die *terza rima* auch im Fall des frühen Cinquecento in den allermeisten Fällen zumindest eine indirekte Nähe zu Dante und der *Commedia* ermöglicht. Doch die formale Erscheinung eines Textes in *terza rima* stellt für sich genommen bei Weitem noch kein hinreichendes Argument dar, um von einer konkreten Annäherung an das *poema sacro* zu sprechen. Dafür hatte sich die *terza rima* v. a. ab Mitte des Quattrocento zu sehr vom Modell der *Commedia* entfernt und verselbständigt. Stattdessen ist die Form der *terza rima* als ein erster ‚Baustein' zu sehen, der je nach konkretem Textprofil eine mehr oder weniger deutliche, initiale *Commedia*-Nähe suggeriert. Um jedoch ein differenziertes Bild der *Dantizität* eines Textes zu zeichnen, müssen in zusätzlichen Schritten weitere Aspekte wie Verbalparallelen oder stilistische Ähnlichkeiten in den Blick

genommen werden.[55] Wie sich dieser grundlegende ‚Baustein' der Terzarima-Form auf die initiale Positionierung der Terzarima Machiavellis auswirkt, wird im Folgenden erörtert. Hierzu werden die einzelnen Texte in die eben nachgezeichnete Tradition des Schreibens in *terza rima* eingeordnet und hinsichtlich ihrer grundlegenden *Commedia*-Nähe diskutiert.

7.2 Machiavellis Terzarima innerhalb der Terzarima-Tradition

Bei der Einordnung der Terzarima Machiavellis in die eben nachgezeichnete Tradition der Terzarima-Dichtung wird deutlich,[56] dass die Annäherung an die *Commedia* in ihrer konkreten Ausprägung und Intensität von Text zu Text unterschiedlich ausfällt. Insgesamt lässt sich dennoch konstatieren, dass dem *poema sacro* aus dieser Perspektive ein wichtiger Stellenwert zukommt, wenngleich kein exklusiver. Darüber hinaus zeigt die so entstehende textuelle Annäherung der Terzarima Machiavellis an die *Commedia* auch patriotische Einschläge, deren Mittelpunkt v. a. die munizipale Fiorentinität zu sein scheint. Gleichzeitig lässt sich eine sehr eigenständige Position der machiavellianischen Texte innerhalb der Terzarima-Tradition beobachten, die sich nicht in der bloßen Einschreibung in eine einzelne Traditionsline erschöpft.

Decennali

Die *Decennali* Machiavellis erscheinen hinsichtlich der Terzarima-Tradition zunächst als klarer Fall. Richtig ist, dass sich beide *Decennali* zunächst in die Linie der historiographischen Dichtung einordnen lassen. Neben dieser allgemeinen Zuordnung erscheint es aber wichtig, noch genauer zu differenzieren, auch um die Relevanz der *Commedia* in diesem Zusammenhang besser abschätzen zu können. Zunächst ist zweifelsohne Antonio Pucci zu nennen, der durch seinen *Centiloquio* maßgeblich zur Formierung des historiographischen Schreibens in *terza rima* beigetragen hat, auch wenn er nicht der einzige Vertreter der historiographischen

55 Vgl. hierzu Kap. 8 und Kap. 9 dieser Studie.

56 Wie in den folgenden Ausführungen deutlich wird, sind im Falle der Terzarima Machiavellis gattungspoetologische Fragen nicht eindeutig zu beantworten. Aus diesem Grund ist es sinnvoller, anstelle von gattungstheoretischen Betrachtungen eine Situierung der Texte in Texttradition bzw. Textfiliationen vorzunehmen.

Terzarima-Dichtung war.[57] Genau wie bei Pucci geht es in den *Decennali* nicht darum, eine historisch detaillierte und differenzierte Darstellung zu präsentieren. Stattdessen steht v. a. die Eingängigkeit des Erzählten und damit verbunden die Adressierung eines möglichst breiten Publikums im Vordergrund, man könnte auch von einer „facile divulgazione" des Werks und des Inhalts sprechen.[58] Hierfür eignete sich die *terza rima* in besonderem Maße, weil sie, wie im vorigen Abschnitt beschrieben, einen Mittelweg zwischen elitärer Höhenkammdichtung und allzu derber Populärdichtung darstellt, sie bleibt eher im Bereich mittlerer Bildungsschichten. Somit können bei Machiavelli, wie schon bei Pucci und anderen Chronikern des Tre- und Quattrocento, die Inhalte durch die *terza rima* in einem kunstvollen Gewand auftreten, ohne dass es zu übermäßigen Stilisierungen käme, die nur noch einer gebildeten Elite zugänglich wären. Eng verbunden mit dieser breiten Adressierung ist ein pädagogisches Element, das in den *Decennali* mitschwingt. Zwar handelt es sich nicht um genuin didaktisierende Dichtung, doch ist zwischen den Zeilen oft ein unterrichtendes Element erkennbar,[59] das rhetorisch motiviert und auf Überzeugung ausgelegt scheint.[60]

Ebenso wichtig dürfte für die *Decennali* eine patriotische Bedeutungsebene sein, die in den meisten Terzarima-Chroniken zu erkennen ist. Gerade für Machiavelli spielte die *patria* Florenz eine herausragende Rolle. Sogar Gefängnis und Folter ertrug er, ohne sich von seiner Heimatstadt abzuwenden.[61] In diesem Zusammenhang ist auch die zuvor zitierte Anmerkung Dionisottis, dass die Form der *terza rima* v. a. bei Machiavelli einen nostalgisch gefärbten Rückgriff auf die Zeiten des alten Florenz darstellt, von besonderer Bedeutung.[62]

---

57 So verweist Matucci auf weitere Vorläufer, die für die Interpretation der *Decennali* relevant sein können (vgl. Matucci 1978a, 309–314), ebenso wie Inglese (vgl. Inglese 1981c, 31–32). Cabrini weist darauf hin, dass eine zu starke Fokussierung auf das ‚Modell' Puccis den *Decennali* nicht gerecht würde. So führt sie an, dass Machiavellis Text stilistisch entwickelter sei als derjenige Puccis (vgl. Cabrini 1993, 72). Sicher sollte man Pucci nicht zum absoluten Vorbild der *Decennali* erheben, doch gleichzeitig darf der Einfluss der Umformung der Chronik Villanis in *terza rima* durch Pucci nicht unterschätzt werden, v. a. mit Blick auf eine ambitionierte ‚Überbietung', durch die auch eine stilistisch höhere Elaboriertheit als beim ‚Konkurrenztext' plausibel wird.

58 Matucci 1982, 101.

59 Vgl. Cabrini 1993, 73. Vgl. hierzu auch die Ergebnisse in Kap. 8 und Kap. 9 der vorliegenden Studie, die für die *Decennali* u. a. eine Tendenz zur Stilisierung von Kritik herausarbeiten. Diese Kritik ist letztlich auch mit einem implizit didaktischen Element verbunden, denn Kritik weist auf Fehler hin und kann so im Idealfall zu Einsicht und Verbesserung beitragen.

60 So geht Matucci davon aus, dass der *Decennale Primo* das außertextuelle Ziel der Werbung für den Aufbau eines *esercito cittadino* verfolgt (vgl. Matucci 1978a, 302).

61 Vgl. Kap. 2.2 zum biographischen Kontext.

62 Vgl. hierzu Fn 35 bzw. vgl. Dionisotti 1980d, 251–252.

Damit dürfte klar sein, dass im Falle der *Decennali* Dante und die *Commedia* nicht der alleinige Orientierungspunkt sind, auch wenn in der *Commedia* selbst zahlreiche ‚historiographische' Sequenzen zu finden sind, so die berühmte ‚Geschichte' Roms im *Paradiso*, ‚erzählt' durch Giustiniano (vgl. *Pd.*, VI, 1–96). Vielmehr spielt ebenso die Einschreibung in die Tradition der florentinisch-toskanischen Terzarima-Chroniken eine Rolle. Dies stellt insofern eine markante Beziehung dar, als die Blütezeit dieser Textform auf das späte Trecento und die Anfänge des Quattrocento zu datieren ist. In der Folgezeit wurde Historisches vermehrt in der thematisch breiter aufgestellten Textform der kurzformatigen Capitoli abgehandelt, wobei sich der Schwerpunkt allmählich von chronologischen Darstellungen hin zur Behandlung ausgewählter Einzelereignisse verschob.[63] Aufgrund der zeitlichen Distanz und der Exklusivität – kaum ein anderer Autor widmete sich um 1500 in gleicher Weise der historiographischen Terzarima-Chronik[64] – erhält die Wiederaufnahme der historiographischen Dichtung in *terza rima* eine besondere Bedeutung und Relevanz, die *Decennali* avancieren so zur bemerkenswerten Ausnahme.

Dass die Dichtung der *Decennali* jedoch über diese geradezu affirmative und teilweise patriotisch-nostalgische Einordnung in die florentinische Terzarima-Tradition hinausgeht, soll anhand eines subtileren Details erläutert werden, das überdies die literarischen Ansprüche und Ambitionen des Textes veranschaulicht.[65] Es handelt sich um den ersten Vers des *Decennale Primo* „I' canterò l'italiche fatiche" (*DP*, 1), der durch „I[o]" als erstes Wort des Textes bereits einen selbstbewussten Gestus implementiert. Weiterhin weist dieser Vers eine signalhafte Nähe zum Auftakt der *Aeneis* Vergils auf, „Arma uirumque cano".[66] Wie bei Vergil steht die Thematisierung des Singens zu Beginn der Erzählung („cano" und „canterò"), wobei das Besungene in den Bereich der kriegerischen Auseinandersetzungen fällt („Arma" und „fatiche" im Sinne eines euphemistischen Ausdrucks). Auch die syntaktische Struktur ist identisch, denn das Verb des Singens wird transitiv gebraucht. Eine weitere subtile Nähe ergibt sich daraus, dass bei Machiavelli – wie schon bei Vergil – Italien in den Anfangsversen genannt wird, obwohl der Ausgangspunkt geographisch gesehen selbstredend jeweils ein anderer ist. Bei Vergil heißt es im

63 Vgl. Matucci 1982, 108–109 sowie die Ausführungen im vorigen Kap. 7.1.

64 Dionisotti verweist – wohl als einer der ersten – auf den *Specchio circa le occorrentie d'Italia* des Florentiners Pier Andrea da Verrazzano, der die historischen Ereignisse ab 1466 in Terzarima-Form erzählt, wobei er auch auf die Zeit des *Decennale Primo* eingeht (vgl. Dionisotti 1980d, 228–230). Weitere Anmerkungen zu dieser Terzarima-Chronik finden sich u. a. bei Inglese (vgl. Inglese 1981c, 28–29, Fn 27).

65 Zum literarischen Selbstverständnis Machiavellis als Autor vgl. Kap. 2.2.

66 *Verg. Aen.*, 1 [= I, 1]. Auf diese Parallele zwischen dem ersten Vers des *Decennale Primo* und dem Auftakt der *Aeneis* verweist bereits Hoeges (vgl. Hoeges 2006, 167).

zweiten Vers „Italiam fato profugus Lauinaque uenit“,[67] während der Ursprung der Handlung in Troja zu verorten ist. Und auch Machiavelli besingt die „italiche fatiche“, wo es doch in seinen *Decennali* primär um Florenz bzw. die Toskana geht. Wenn man nun von einer Annäherung an die *Aeneis* am Anfang des *Decennale Primo* ausgeht, lässt sich hieraus ableiten, dass der *Decennale Primo* einen dezidiert epischen Anspruch erhebt und sich gleichsam in die textuelle Tradition des Epos einreiht, was mit dem narrativen Duktus der Terzarima-Chroniken grundsätzlich vereinbar scheint.[68] In Bezug auf Dante bedeutet diese Einreihung in die epische Dichtung zunächst eine Annäherung. Gleichzeitig impliziert die gleichzeitige Annäherung an Vergil eine äußerst selbstbewusste Geste vonseiten des *Decennale* sowie eine agonal anmutende Bewegung. In letzter Konsequenz scheint der Text des *Decennale Primo* hierdurch zu versuchen, zumindest teilweise mit Dante aufzuschließen. War Vergil doch eines der wichtigsten, wenn nicht gar das wichtigste Vorbild für Dante, so zeigt die Annäherung an die *Aeneis*, dass der *Decennale Primo* sich in der textuellen Tradition nicht allzu weit hinter Dante und seiner *Commedia* (eventuell z. T. gar auf Augenhöhe mit diesem) verortet. Es wird zur Schau gestellt, dass ebenso wie beim *poema sacro* ein unvermittelter Kontakt zur *Aeneis* möglich ist.

Die Grundkonfiguration bleibt im *Decennale Secondo* die gleiche, wenngleich sie abgedimmt erscheint. Auch im zweiten Teil[69] der Terzarima-Chronik Machiavellis findet sich zu Beginn eine dezente Annäherung an den *Aeneis*-Auftakt:

> Gl’alt’accidenti e fatti furïosi
> [...]
> successe pur per l’italico sito,
> [...]
> canterò io; e di cantare ardito
> sarò fra molto pianto [...]
>
> (*DS*, 1–8)

Auffällig ist die Doppelung des Singens durch „canterò“ und „cantare“ in einem Vers, wodurch eine Steigerung im Vergleich zum ersten Teil suggeriert wird. Im Gegensatz zum ersten Teil ist dagegen das „io“ deutlich weniger prominent gesetzt, was aber durch die szenische Integration der Sprecherinstanz wenige Verse zuvor

67 *Verg. Aen.*, 1 [= I, 2].

68 Dass diese Verbindung zur *Aeneis* und v. a. zum Epischen plausibel ist, zeigt sich bereits an der Einschätzung Varchis, Machiavelli sei es mit seinen *Decennali* gelungen, *terza rima* und Heroisches miteinander zu verbinden: „[...] che [...] in terza rima eroicamente poetarono, come fece ancora Nicolò Machiavelli in amendue i suoi *Decennali*“ (Varchi 1859, 717, Form. i. Orig.). Zwar war die Eignung der *terza rima* für das Epische – wie im vorigen Kap. 7.1 erläutert – umstritten, doch gab es auch Stimmen wie diejenige Varchis, die dem offen gegenüberstanden.

69 Vgl. Matucci 1982, 170 für die Beziehung zwischen *Decennale Primo* und *Decennale Secondo*.

(„poi che, tacendo, la penna ripósi“, *DS*, 3) kompensiert werden kann.[70] Erneut findet sich eine Integration des Kriegerischen („alt'accidenti e fatti furïosi“) ebenso wie eine Erwähnung Italiens („l'italico sito“). Zwar erscheint die episch anmutende Komponente hier etwas ‚gedehnter', da sie über acht Verse ausgebreitet wird. Im Vergleich zum kompakten Auftakt des *Decennale Primo* nimmt sich der episch-sublime Anteil so weniger konzentriert aus und wirkt abgeschwächt. Dennoch ist die Annäherung an die Tradition des Epos auch hier erkennbar, mit ähnlichen Auswirkungen wie für den *Decennale Primo* beschrieben.[71]

Man kann für die *Decennali* somit festhalten, dass Dantes *Commedia* hinsichtlich der textuellen Tradition durchaus einen Orientierungspunkt darstellt. Gleichzeitig dürfte die Tradition der Terzarima-Chroniken aus dem späten Trecento und frühen Quattrocento die dominante Bezugsgröße sein. Mit Blick auf Dante wiederum deutet der Auftakt beider *Decennali* darauf hin, dass man mindestens von einer sich in die Texttradition der *Commedia* einreihenden, möglicherweise punktuell sogar agonal anmutenden Positionierung ausgehen kann. Diese hebt die *Decennali* einerseits von möglichen Konkurrenztexten der historiographischen Terzarima-Dichtung ab. Gleichzeitig erlaubt sie aber auch eine selbstbewusste Positionierung der Texte gegenüber der *Commedia*.[72]

Capitoli

Auch bei den drei ‚großen' *Capitoli*[73] Machiavellis kann man den schon für die *Decennali* konstatierten patriotischen Ansatz erkennen. Immerhin befinden sich diese Texte ebenfalls innerhalb einer überwiegend florentinisch-toskanischen

70 Matucci gesteht dem *Decennale Secondo* zu, dass der Sprecher insgesamt betrachtet in diesem Text stärker hervortritt als im *Decennale Primo* (vgl. Matucci 1978b, 298).

71 An dieser Stelle wird nicht weiter auf das ‚Scheitern' des *Decennale Secondo* bzw. auf den Abbruch des Textes eingegangen. Zu erwähnen ist hierzu Matucci, der davon ausgeht, dass der *Decennale Secondo* inhaltlich nicht mehr zeitgemäß war: Der *municipalismo* des *Decennale Primo* konnte angesichts der Rückkehr der Medici ab dem Jahr 1512/13 nicht mehr bedient werden, was – nach Matucci – textuelle Konsequenzen und das Scheitern des Projekts des *Decennale Secondo* nach sich zog (vgl. Matucci 1978b, 301). Auf die stilistische Schlichtheit des Textes im Vergleich zum *Decennale Primo* verwies u. a. schon Blasucci (vgl. Blasucci 1970, 184–185).

72 Diese Diagnose eines selbstbewussten Zugs wird sich im Verlauf von Kap. 8 und Kap. 9 weiter erhärten.

73 Nur kurz erwähnt sei an dieser Stelle der Umstand, dass es sich bei den *Capitoli* Machiavellis um Korrespondenzlyrik handelt (vgl. Matucci 1982, 150–151), was jedoch auf die *Commedia*-Nähe im Sinne der *Dantizität* kaum bzw. nur geringfügig Einfluss haben dürfte.

Traditionslinie des Tre- und Quattrocento.[74] Ein wichtiges Beispiel hierfür ist der bereits angesprochene *Certame coronario* Leon Battista Albertis. Weiterhin spielt, wie schon beim Capitolo als Textform allgemein angemerkt, der Einfluss der *Trionfi* Petrarcas für diese Art Dichtung eine besondere Rolle,[75] was auch bei Machiavellis drei ‚großen' *Capitoli* zu berücksichtigt ist.[76] Handelt es sich doch bei den *Capitoli di Fortuna*, *dell'Ingratitudine* und *dell'Ambizione* um hochgradig allegorische Capitoli, die sich darüber hinaus der Personifikation bedienen, auch dies ein Phänomen, das sich prominent in den *Trionfi* Petrarcas findet.

Wichtig ist bei den ‚großen' *Capitoli* Machiavellis überdies, dass sie eine herausragende Stellung innerhalb der grundlegenden Capitolo-Traditionslinie einnehmen. Im Laufe des Quattrocento traten zu den ‚klassischen' Bereichen des Moralisch-Didaktisierenden und der allegorischen Dichtung in Capitolo-Form verstärkt ‚leichtere' Themen, zu nennen sind z. B. Lob-Dichtungen oder auch die Behandlung von Liebesthematiken.[77] Die Form des moralischen und allegorischen Capitolo verweist dadurch stärker auf die Wurzeln der Traditionslinie, u. a. auf die bereits erwähnten *Trionfi*. Aber auch Texte wie Fazio degli Ubertis *Dittamondo* oder Federico Frezzis *Quadriregio*[78] spielen thematisch eine wichtige Rolle, genauso wie die *Commedia* selbst als religiös-moralisierendes Lehrgedicht.[79] Wenn Machiavelli die Form des Capitolo aufgreift, dann tut er dies nicht nur, indem er sich an das Ende der Traditionslinie einreiht, sondern indem er überdies eine Rückführung auf die Ursprünge der Textfiliation der Capitoli-Dichtung vornimmt. Stellen die ‚großen' *Capitoli* Machiavellis so bereits innerhalb der Traditionslinie etwas Besonderes dar, kommt hinzu, dass die drei Texte in ihrer konkreten Ausformung und Struktur etwas Einzigartiges darstellen, da sie sich durch drei Inhaltsstränge auszeichnen. Es handelt sich um die Vorstellung und dazugehörend die weitere genaue Beschreibung des Themas an sich, die allegorische Ausarbeitung des Themas sowie histori-

74 Vgl. Matucci 1982, 151.

75 Zur Bedeutung der *Trionfi* Petrarcas für die Capitoli-Dichtung vgl. Fn 20 und vgl. Kromann 1975, 374–375. Kromann geht auch darauf ein, dass ein Teil der Capitoli-Dichtung zwar dem Modell der *Trionfi* folgte, aber Personen darstellte, die zu tadeln oder zu verlachen sind. Kromann spricht hierbei sogar von „petrarchismo negativo o reazione al dilagante petrarchismo" (Kromann 1975, 375).

76 Dies auch wenn Matucci in Bezug auf die Ausarbeitung der *exempla* in den *Capitoli* konstatiert, dass Machiavelli hierbei noch näher an Dante als an Petrarca sei (vgl. Matucci 1982, 114).

77 Vgl. genauer das vorangegangene Kap. 7.1.

78 Auf Frezzi geht auch Matucci genauer ein und stellt heraus, dass die Veranschaulichung abstrakter Konzepte durch historische *exempla* ein Berührungspunkt zwischen Frezzis *Quadriregio* und Machiavellis drei ‚großen' *Capitoli* darstellt (vgl. Matucci 1982, 115–116).

79 Darauf, dass die drei ‚großen' *Capitoli* Machiavellis einen didaktisierenden Anteil besitzen, weist, wenngleich relativierend, Figurelli hin (vgl. Figurelli 1970, 196). Ähnlich äußert sich Martelli (vgl. Martelli 2009, 213).

sche *exempla*.[80] Zur korrigierend anmutenden Rückführung auf die Ursprünge der Capitoli-Dichtung kommt somit eine selbstbewusste Drift, welche die Möglichkeiten der Capitolo-Form auszutesten scheint.

In Bezug auf Dante bedeutet dies zweierlei. Einerseits gerät die *Commedia* wie bei der Capitolo-Dichtung allgemein leicht in den Hintergrund, da sich deren Tradition v. a. im Quattrocento recht bald verselbständigte und insgesamt betrachtet nur noch abgeschwächt direkten Kontakt zur *Commedia* herstellte. Andererseits ist es gerade die Annäherung an frühe Autoren wie Petrarca oder Frezzi, die wiederum eine verstärkte Nähe zu Dante ermöglicht. Diese ergibt sich dabei nicht nur aus der zeitlich-historischen Nachbarschaft der Trecento-Autoren zum Verfasser der *Commedia*, sondern auch in der Art des allegorischen und didaktisierenden Dichtens, da auf dieser Stufe noch nicht die bereits beschriebene ‚Verwässerung' des *Commedia*-Kontakts eingetreten ist.

Dass dieser Rückgriff plausibel ist und in das restliche Gedankengebäude der Texte Machiavellis passt, zeigt sich an einer anderen Stelle im Werk Machiavellis: Bezeichnend ist das erste Kapitel des dritten Buches der *Discorsi*, in dem Machiavelli für eine regelmäßige Rückbesinnung auf ursprüngliche Werte plädiert.[81] Zwar kann man die Aussagen in den *Discorsi* ob ihres konkret politisch-historischen Geltungsbereiches nicht ohne Weiteres direkt auf den Bereich der dichterischen Praxis übertragen. Doch scheint diese politisch-historische Positionierung als Indiz brauchbar, das für die Plausibilität der Besinnung auf ursprüngliche Werte auch im Bereich poetischer Tätigkeit spricht – zumal die Dichtung der *Capitoli* auch eine patriotische, sprich politische Ebene aufweist,[82] sodass im Falle des *Segretario* eine Kopplung an politische Reflexionen möglich erscheint.

Ein oftmals vernachlässigter Text ist in diesem Zusammenhang das *Capitolo Pastorale*, das bei einer umfassenden Betrachtung der Terzarima-Texte Machiavellis mit zu berücksichtigen ist. Anders als die restlichen *Capitoli* Machiavellis rekurriert das *Capitolo Pastorale*, wie dessen gängige Bezeichnung bereits andeutet,

80 Vgl. Matucci 1982, 110–111. Matucci verweist in diesem Zusammenhang auch auf Dionisotti (vgl. Dionisotti 1980a, 97), der jedoch mehr auf die satirische Tradition abhebt und dabei Ariost mit in den Blick nimmt. Auf die strukturelle Nähe der drei ‚großen' *Capitoli* Machiavellis untereinander verweist u. a. Figurelli (vgl. Figurelli 1970, 194).

81 Vgl. *Discorsi*, 523–535 [= III, I].

82 Durchgängig stark real-politisch orientiert liest die drei ‚großen' *Capitoli* v. a. Inglese (vgl. Inglese 1981c). Rezenter findet sich diese Perspektive beispielsweise in der Einleitung zu den *Capitoli* in der *EN* der Werke Machiavellis (vgl. Marcelli 2012c, v. a. 69–71). Eine solch starke, fast ausschließliche Fokussierung auf das Patriotische ist jedoch nicht unproblematisch. Sicher ist die Heimatliebe ein zentraler Aspekt nicht nur der Capitoli-Dichtung Machiavellis, sondern seines Denkens schlechthin (vgl. v. a. Kap. 2.2). Dennoch gilt es, neben dem Patriotismus auch andere Aspekte gleichberechtigt in den Blick zu nehmen.

nicht auf die moralisch-didaktisierende und weniger auf die allegorische, sondern verstärkt auf die bukolische Dichtung. Damit einher geht für dieses *Capitolo* aus Sicht der textuellen Traditionslinien eine größere Distanz zur *Commedia*, als dies bei den drei ‚großen' *Capitoli* der Fall ist. Vielmehr knüpft dieser Text recht direkt an die erstarkte bukolische Terzarima-Dichtung vom Ende des Quattrocento an. Verbunden mit dieser ist eine durch die Medici induzierte (kultur-)politische und patriotische Dimension.[83] Außerdem ist mit der bukolischen Dichtung des 15. Jahrhunderts mittelbar auch der Rekurs auf die antike Pastoraldichtung mit ihrem Paradeautor Vergil und dessen *Bucolica* verbunden. Es handelt sich dabei aber gerade nicht um den Vergil, der als ‚prominente' Figur in *Inferno* I initial auftritt und mit der *Aeneis* verknüpft ist. Hieraus ergibt sich wiederum eine indirekte, leichte Distanzierung von der *Commedia*.[84] Die Antike wird dagegen inhaltlich aufgeblendet, was sich augenfällig in der häufigen Erwähnung antik-mythologischer Elemente im *Capitolo Pastorale* zeigt.

Ein weiterer Terzarima-Kurztext Machiavellis ist das *Capitolo dell'Occasione*, welches aber ebenfalls aus der Reihe der restlichen *Capitoli* herausfällt.[85] Dies ist bereits auf den ersten Blick erkennbar, ist es doch beträchtlich kürzer als die anderen *Capitoli*, sogar als das *Capitolo Pastorale*. Letztlich handelt es sich hierbei gar nicht um ein ‚echtes' Capitolo im eigentlichen Sinne, sondern vielmehr um die Übertragung eines lateinischen Epigramms in die vernakuläre Sprache, genauer

83 Inglese spricht sogar davon, dass die *terza rima* des *Capitolo Pastorale* mehr auf Lorenzo de' Medici verwiese, denn auf Dante (vgl. Inglese 1981c, 24–25) – ein Urteil, dem man in seiner Stärke wohl mit Vorsicht begegnen sollte. Die grundsätzliche Nähe zur laurenzianischen Kulturhegemonie (die nicht unbedingt stärker als die ‚danteske' Assoziation sein muss) ist jedoch plausibel, wenn man von der mittlerweile erhärteten Annahme ausgeht, dass das *Capitolo Pastorale* auf die Zeit *post res perditas* zu datieren ist. Dann wäre der Text wohl an Lorenzo di Piero de' Medici gerichtet, mit dem Ziel, in dessen Zirkel aufgenommen zu werden. Zur Datierung des *Capitolo Pastorale* vgl. Corsaro/Marcelli 2012b, 207–212 sowie vgl. Kap. 2.2 und Kap. 5.2.1, Fn 21.

84 Zwar findet sich in der *Commedia* für ‚Vergil' auch die Bezeichnung „canto de' buccolici carmi" (*Pg*., XXII, 57). Gleichwohl erscheint diese Beschreibung weniger prominent als diejenige ‚Vergils' als Autor der *Aeneis* (vgl. v. a. *If*., I, 73–75). Hierfür spricht zum einen das markierte Auftreten im ersten Canto der *Commedia* überhaupt. Zum anderen handelt es sich in *If*., I um eine Beschreibung, die in wörtlicher Rede durch ‚Vergil' selbst erfolgt und ‚Dante' dazu bringt, ‚Vergil' als solchen zu erkennen. Der Autor der *Aeneis* ist laut der Reaktion ‚Dantes' „quella fonte / che spandi di parlar sì largo fiume [...] Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore" (*If*., I, 79–85). Somit scheint die *Aeneis* mit Blick auf die *Commedia* eine gewichtigere Rolle als die bukolische Dichtung Vergils zu spielen, auch wenn letztere dadurch selbstredend nicht irrelevant wird.

85 Dies ist der Fall, auch wenn die drei ‚großen' *Capitoli* und das *Capitolo dell'Occasione* aus Sicht der Überlieferung eine Einheit bilden, wie Inglese gezeigt hat: „In un secondo tempo, i Capitoli vennero riuniti e – aggiuntovi [ai tre Capitoli maggiori] l'epigramma sull'Occasione – messi in circolazione come operetta « unitaria »" (Inglese 1981d, 170).

des Epigramms *In Simulacrum Occasionis et Paenitentiae* des Ausonius.[86] Damit besteht beim *Capitolo dell'Occasione* trotz des moralisch-didaktisierenden und allegorischen Inhalts, die eine Annäherung an das *poema sacro* indizieren, im Bereich der textuellen Traditionslinie eine beträchtliche Distanz zu Dantes *Commedia*, da der Bezugspunkt des Textes zuvörderst antiker Natur ist und zusätzlich die Praxis der *volgarizzamenti* ab dem Ende des Quattrocento als distanzierendes Element hinzutritt.[87]

Somit ist bei allen fünf *Capitoli* – solche sind sie dem gängigen, überlieferten Titel nach – hinsichtlich der Terzarima-Tradition eine Distanz zur *Commedia* sichtbar, die besonders beim *Capitolo Pastorale* und beim *Capitolo dell'Occasione* ausgeprägt ist. Gleichzeitig lässt sich bei den drei ‚großen' *Capitoli* eine im Vergleich zur übrigen Capitoli-Tradition verstärkte Hinwendung zum *poema sacro* sowie zu anderen großen Modelltexten des Trecento erkennen, sodass man von einem Korrektiv und einer ‚Rückbesinnung' auf die Ursprünge der Textfiliation sprechen kann. Dabei bewahren die drei ‚großen' *Capitoli* Machiavellis jedoch ihre Selbstständigkeit und ihre eigene, selbstbewusste[88] Interpretation des Textformats.

Asino

Derjenige Terzarima-Text Machiavellis, der besonders kontrovers diskutiert wurde bzw. wird und dem am häufigsten eine ‚Imitation' Dantes zugeschrieben wird, ist zweifelsohne der *Asino*. Die Kontroverse rund um diesen Text dürfte u. a. auch der Komplexität der verschiedenen möglichen Bezugstexte und textuellen Traditionslinien geschuldet sein. So kann man dem *Asino* auf einer ersten Ebene eine augenfällige Annäherung an die *Commedia* zusprechen, was sich bereits am Aufbau in einzelnen ‚Canti' bzw. Capitoli zeigt, welche in etwa auch die Länge der *Commedia*-Canti einhalten. Der stark allegorische Duktus suggeriert zusätzlich Nähe zum Hauptwerk Dantes, weiterhin spielen didaktisierende Elemente eine wichtige Rolle, was sich exemplarisch am Capitolo V des *Asino* oder an der Schlussszene mit

86 Vgl. *Auson. Epigr. XXXIII* sowie zum einfacheren Abgleich eine Reproduktion des Textes im Anhang, Abs. D. Caruso postuliert sogar, dass auch das *Capitolo dell'Occasione* – ähnlich wie der Text des Ausonius – ekphrastisch sein könnte und somit potentiell auf die Beschreibung eines Kunstwerks abziele (vgl. Caruso 2008, 146). Wenn man dieser These stattgibt, würde dies eine weitere Entfernung von der *Commedia* bedeuten.

87 Vgl. Dionisotti 1980a, 68.

88 Zum literarischen Anspruch der *Capitoli* Machiavellis mit konkretem Blick auf das *Capitolo di Fortuna* vgl. Martelli 2005, 147–150, auch wenn teilweise der literarische Wert der Capitoli-Dichtung Machiavellis infrage gestellt wird (vgl. u. a. Blasucci 1970, 188).

dem *porcelotto* zeigt.[89] Zudem tritt immer wieder ein episch-sublimer Anklang im *Asino* hervor, auch wenn dieser inhaltlich z. T. explizit, aber oft nur vordergründig, infrage gestellt wird – wie zu Beginn des Textes im Capitolo I –[90] und neben eine komische Stoßrichtung tritt. Anhand dieser ersten Befunde könnte man versucht sein, geradewegs von einer mehr oder weniger getreuen *ré-écriture* der *Commedia* zu sprechen oder aber von einer stark epigonal anmutenden Nähe. Doch lohnt es sich, weitere Kontaktebenen in den Blick zu nehmen, um die Intensität der *Commedia*-Nähe genauer zu perspektivieren.

Augenfällig – und vielfach besprochen[91] – ist zunächst die Nähe zu Apuleius und dessen *Metamorphosen*, die auch unter dem Namen *Goldener Esel* bekannt sind. Diese Annäherung schlägt sich v. a. motivisch nieder, thematisiert doch der *Asino* wie der Text des Apuleius die Verwandlung eines Menschen in einen Esel,[92] auch wenn diese im überlieferten Textfragment des *Asino* noch nicht vollzogen wird. Auch die Figur der *scorta*, die zum einen eine große Nähe zu den Figuren von

89 Vgl. *A8*, v. a. 25–151 für den Monolog des *porcelotto*. Harvey geht u. a. davon aus, dass die letzten drei Capitoli des *Asino* einen besonders intensiven didaktisierenden Einschlag haben (vgl. Harvey 2000, 122).

90 Vgl. Di Legami 1996, 60, wobei Di Legami für eine starke Infragestellung des epischen Anteils optiert.

91 Vgl. u. a. Fazion 1984, 59–60, der postuliert, dass die Ausgabe Filippo Beroaldos der *Metamorphosen* dem *Asino* zugrunde gelegen haben könnte (vgl. Apuleius Platonicus Madaurensis 1500). Zu dieser Edition und weiterführender Literatur vgl. Gaisser 2008, 197–242. Allgemein zur ‚Eselsliteratur' im Cinquecento vgl. u. a. Ordine 2017, v. a. 207–244, auch mit einer Besprechung des *Asino* Machiavellis (vgl. Ordine 2017, 220–231).

92 Hier ist allgemein die Rede von einem *Menschen*, denn die mögliche ‚autobiographische' Ebene des *Asino* wird an dieser Stelle bewusst nicht weiter vertieft. Mehrere Studien gehen zwar von einer teilweise autobiographischen Ausrichtung des *Asino* aus (vgl. u. a. Richardson 1978, 137 oder zugespitzt Di Legami 1996, 34–35, welche die These aufstellt, der *Asino* ebne den Weg zur ‚modernen' Reflexivität des Subjekts). Doch bleibt es dabei, dass das Autobiographische mit Blick auf die Frühe Neuzeit eine nicht unproblematische Kategorie darstellt (ähnlich äußert sich Fazion, der trotz seiner grundsätzlichen Offenheit für eine autobiographische Lektüre auf die Risiken und Grenzen einer solchen Deutung hinweist, vgl. Fazion 1984, 81). Wenn man dennoch von einer zumindest partiellen Identifikation des Protagonisten des *Asino* mit dem realen Autor ausgehen möchte, so würde sich hiermit ein weiterer Kontaktpunkt zur *Commedia* ergeben, die durch eine Nähe zwischen Dante-*autore* und Dante-*personaggio* geprägt ist. Vgl. hierzu u. a. Ascoli 2008, 301–405, der für die *Commedia* die „disappearance of the formal and even grammatical divisions that fragment him [Dante] into multiple Dantes" konstatiert (Ascoli 2008, 304). Vgl. auch Kuhn, die zwar nicht direkt auf das Autobiographische abhebt, in der „Verdoppelung des Ich in erzähltes und in erzählendes Ich" (vgl. Kuhn 2003, 363) aber dennoch eine Parallele zwischen *Asino* und *Commedia* erkennt. Allgemein zum Autobiographischen in der Frühen Neuzeit vgl. Oster 2023a, 235–248 und die dortigen Literaturhinweise sowie einschlägig zur Autobiographie vgl. Lejeune 1975.

‚Vergil' und Beatrice der *Commedia* aufweist,[93] offenbart zum anderen Ähnlichkeiten mit der Figur der Fotis der *Metamorphosen*. Bei Apuleius gibt sich der Protagonist Lucius einer sexuellen Beziehung mit Fotis hin,[94] so wie dies auch im Capitolo IV des *Asino* zwischen dem Protagonisten und der *scorta* der Fall ist.[95] Da Apuleius allein schon für das grundlegende ‚Setting' des *Asino* eine so entscheidende Rolle spielt, kann man bereits hier konstatieren, dass man es mit einer Überlagerung der Nähe zu Dante und zu Apuleius zu tun hat,[96] wodurch die unmittelbare Annäherung an die *Commedia* konsequenterweise abgedimmt bzw. verwässert wird. Mit Apuleius direkt assoziiert ist außerdem die Betonung des Komischen, das in dessen *Metamorphosen* ein zentrales Merkmal darstellt und auch für den *Asino* maßgebend ist.[97]

Eng verbunden mit dem Komischen, aber selbstredend nicht deckungsgleich, ist der Umstand, dass sich der *Asino* deutlich in die Tradition der satirischen Dichtung stellt (vgl. u. a. *A1*, 91–121). Damit einher geht einerseits eine Annäherung an antike Modelle wie Juvenal. Andererseits schreibt sich der *Asino* durch das Satirische auch in die Tradition der Satirendichtung in *terza rima* ein, die v. a. ab dem späten Quattrocento einen starken Aufschwung erlebt hatte. Hierbei spielten, wie in Kap. 7.1 dargestellt, *volgarizzamenti* der antiken Texte eine wichtige Rolle. Ebenso wenig ist aber die *Commedia* in diesem Zusammenhang zu vernachlässigen, finden sich in ihr doch auch satirische Elemente. Neben dieser temporal rückwärtsgewandten Perspektive ist zudem die zeitgenössische Positionierung gegenüber Ariost nicht außer Acht zu lassen. Auch wenn er seine *Satiren* erst ab 1517

93 Vgl. Kap. 8.2.3.

94 Vgl. *Apul. Met.*, 37–39 [= II, 16–17].

95 Vgl. u. a. Marietti 2011, 89. Dass im Capitolo IV auch ein Rekurs auf den (Anti-)Petrarkismus stattfindet, wird in den folgenden Kapiteln noch deutlicher zu sehen sein. Vgl. hierzu auch Martelli 1978, 248, der für die Beschreibung der *scorta* im Capitolo IV ebenfalls den Petrarkismus ins Spiel bringt.

96 Fazion führt in diesem Zusammenhang einen „dialogo" an, welcher Elemente der *Commedia* und der Apuleischen *Metamorphosen* in Kontakt bringt (Fazion 1984, 77). Bei der Beurteilung als ‚Dialog' ist jedoch Vorsicht geboten, da nicht alle Elemente des *Asino* dialogischer Natur sind, zumindest der Definition des Dialogischen in Kap. 4.2 und Kap. 4.3 folgend. Dass gleichwohl einige, aber nicht alle Annäherungen an die *Commedia* dialogisch im Sinne der Definition aus Kap. 4.2 und Kap. 4.3 ausfallen, wird sich auch anhand der Ergebnisse dieser Studie zeigen.

97 Dass diese Komik nicht primär gegen einen der Modelltexte, vorrangig die *Commedia*, gerichtet ist, sondern als eine Reaktion auf die widrige *Fortuna* zu verstehen ist, unterstreicht u. a. Ferroni (vgl. Ferroni 1975, 314–315). In den folgenden Kapiteln wird deutlich werden, dass eine Verlachung der *Commedia* nicht die primäre Stoßrichtung des *Asino* darstellen dürfte.

verfasste,[98] so lässt sich in den Werken Ariosts, die vor den *Satiren* geschrieben wurden, ebenfalls ein Anklang an satirisches Schreiben identifizieren.[99]

Ariost ist es auch, der eine besondere Bedeutung für die selbstbewussten Ambitionen des *Asino* hatte. Einen klaren Hinweis hierfür liefert der bereits im Bereich des biographischen Kontextes erwähnte und vielzitierte Brief Machiavellis an Lodovico Alamanni vom 17. Dezember 1517:

> Io ho letto a questi dí *Orlando furioso* dello Ariosto, e veramente el poema è bello tutto, et in di molti luoghi è mirabile. Se si truova costí, raccomandatemi a lui, e ditegli che io mi dolgo solo che, avendo ricordato tanti poeti, che m'abbi lasciato indreto come un cazo, e ch'egli ha fatto a me quello in sul suo *Orlando*, che io non farò a lui in sul mio *Asino*[.][100]

An dieser Stelle besonders relevant ist der letzte Teil des Zitats, wenn es heißt „ch'egli ha fatto a me quello in sul suo *Orlando*, che io non farò a lui in sul mio *Asino*". Diese Anmerkung liest sich durchaus wie eine Herausforderung des Ferraresers. Der *Asino* Machiavellis wird in Verbindung mit dem *Orlando* gesetzt und kann letztlich auch als Konkurrenztext zu diesem gesehen werden. Dafür, dass der *Asino* in ein agonal anmutendes Verhältnis zum *Orlando* tritt, finden sich zahlreiche Indizien auf den unterschiedlichen textuellen Ebenen, die im weiteren Verlauf der vorliegenden Studie genauer beleuchtet werden. An dieser Stelle sei bereits der (ironisch-)komische und stellenweise groteske Duktus beider Dichtungen genannt. Auch der Rekurs auf den Wahnsinnstopos und die gleichzeitige Verankerung in der epischen Tradition sind Indizien dafür,[101] dass Ariost mit seinem *Orlando* einen literarischen Konkurrenten darstellt, den es zu übertrumpfen gilt. Hier schließt sich der Kreis und man gelangt wieder zu Apuleius und eben Dante: Die Annäherung an die Antike und an die *Commedia* gewinnt in dieser gegenüber dem *Orlando* agonal orientierten Lesart eine besondere Bedeutung. Es geht nicht mehr ausschließlich – und wahrscheinlich gar nicht primär – darum, die Texte des

98 Vgl. u. a. Russo 2019, 35, der für die Entstehung der einzelnen *Satiren* die Zeit zwischen 1517 und 1525 ansetzt. Folglich dürften die *Satiren* Ariosts für den *Asino* kaum eine Rolle gespielt haben.
99 Vgl. für einen rezenten Versuch hierfür Campeggiani 2018, die sich mit dem Proömium des Canto XXXV des *Orlando furioso* der Ausgabe aus dem Jahr 1516 beschäftigt.
100 *Lett. 17.12.1517*, 357, Form. i. Orig. Vgl. außerdem Kap. 2.2 der vorliegenden Studie, dort auch mit einem Hinweis auf die Zweifel Dionisottis hinsichtlich eines agonal anmutenden Verhältnisses zum *Orlando* (vgl. Dionisotti 1980d, 250–251, vgl. auch Dionisotti 1980d, 253–255, weiterhin vgl. Kap. 2.2 dieser Arbeit, Fn 57). Die zahlreichen Indizien der vorliegenden Studie weisen indes in eine andere Richtung.
101 Für den Wahnsinnstopos vgl. u. a. die Episode rund um den laufenden Jüngling im Capitolo I des *Asino* (vgl. *A1*, 31–87 sowie vgl. Ferroni 1975, 321–322). Auf die epischen Tendenzen des *Asino* wird im weiteren Verlauf der Analyse an entsprechenden Textstellen immer wieder einzugehen sein. Für den Wahnsinnstopos allgemein vgl. rezent Oster 2023b.

Apuleius und Dantes direkt in den Fokus zu rücken, egal ob mit verlachender bzw. in Sassos Sinne ‚antidantesker' Absicht oder nicht.[102] Vielmehr scheint im Vordergrund zu stehen, durch die gleichzeitige Annäherung an unterschiedliche Prätexte und textuelle Traditionslinien einen Text zu erschaffen, der mit der schon zu seinen Lebzeiten einflussreichen Dichtung Ariosts nicht nur aufschließen, sondern diese potentiell auch überflügeln kann. Sicher dürfte an dieser Stelle neben persönlichen literarischen Ambitionen und dem Selbstbewusstsein Machiavellis gleichfalls dessen Patriotismus eine wichtige Rolle spielen.[103] Immerhin geht es auch darum, dass der Ferrareser Ariost einen gebührenden Opponenten aus Florenz findet.[104] In diesem Zusammenhang bleibt es nicht bei der Annäherung an Apuleius und die *Commedia*, sondern eine Vielzahl von Prätexten formieren ein hochdimensionales Netz aus textuellen Verflechtungen. Als weitere Autoren und Texte von Bedeutung, die zumeist punktuell im *Asino* aufscheinen, sind u. a. zu nennen: die *Aeneis*, die Tradition der *Odyssee*, Ovid, Petrarca, Plinius, Plutarch und Pulci, ebenso wie der bereits erwähnte *Orlando* Ariosts.[105]

Warum der *Asino* trotz seiner hohen Ambitionen unvollendet blieb, kann mithilfe der aktuell zur Verfügung stehenden Quellen nur spekulativ beantwortet werden.[106] Denkbar wäre, dass Machiavelli anderen Projekten den Vorzug gab, z. B. gezwungenermaßen dem Auftragswerk der *Istorie fiorentine*. Auch wäre es möglich, dass das textuelle Vorhaben unter der Last der übersteigerten Zielsetzungen kollabierte. Doch dies bleibt reine Spekulation. Dessen ungeachtet ist mehr als deutlich, dass der *Asino* derjenige Terzarima-Text Machiavellis ist, der die höchsten literarischen Ambitionen vorführt, was sich repräsentativ in der Vielzahl textueller Kontaktpunkte innerhalb und außerhalb der Terzarima-Tradition widerspiegelt. Vor diesem Hintergrund ist auch die frappierende texttraditionelle Nähe zur *Commedia* zu sehen, die sich als ein wichtiger Stützpfeiler des textuellen Projektes erweist.

Zwischenfazit

Es wird deutlich, dass sämtliche Terzarima-Texte Machiavellis aus Sicht der textuellen Tradition eine zumindest indirekte Nähe zur *Commedia* aufbauen, wobei

102 Zu Sasso und seiner These des ‚antidantesken' *Asino* vgl. Sasso 1997c sowie vgl. Kap. 3.2.
103 Vgl. erneut die biographischen Ausführungen in Kap. 2.2.
104 Vgl. hierzu Kap. 2.1 zum allgemeinen gesellschaftlich-historischen Kontext.
105 Vgl. Mehltretter/Resch 2023, 187.
106 Eine kursorische Übersicht zu den wichtigsten vertretenen Meinungen liefert Corsaro (vgl. Corsaro 2012e, 137–138). Vgl. weiterhin Mehltretter/Resch 2023, 184.

Art und Stärke jeweils unterschiedlich ausgeprägt sind. Am weitesten entfernt vom *poema sacro* sind mit Blick auf die Terzarima-Tradition das *Capitolo Pastorale* sowie das *Capitolo dell'Occasione*. Ersteres ist primär an die bukolische Traditionslinie gekoppelt, die nur noch eine schwache Verbindung zum *poema sacro* aufweist. Letzteres stellt wiederum in erster Linie ein *volgarizzamento* des Ausonius-Epigramms *In Simulacrum Occasionis et Paenitentiae* dar. Die drei ‚großen' *Capitoli* nähern sich dagegen stärker der *Commedia* an, da sie zum einen die moralisch-didaktisierende und allegorische Dichtungstradition aufgreifen. Zum anderen ist bei ihnen zusätzlich ein Kontakt zu Texten wie den *Trionfi* erkennbar, deren eigene Nähe zur *Commedia* eine mittelbare Annäherung an diese erlaubt.

Auch die *Decennali* vollziehen texttraditionell einen Rückgriff auf frühere Zeiten, genauer handelt es sich um die historiographische Terzarima-Dichtung des späten Tre- und frühen Quattrocento. An die *Commedia* nähern sich die *Decennali* unterdessen leicht durch die historische Thematik an, da auch im Hauptwerk Dantes regelmäßig historische Exkurse auftauchen. Hinzu kommen ein stellenweise leicht belehrend anklingender Tonfall sowie ein Duktus, der z. T. an die epische Tradition erinnert. Letzterer offenbart sich anschaulich im Auftakt des *Decennale Primo*, der eine Nähe zur *Aeneis* suggeriert, wodurch eine Tendenz zur Einreihung hinter der *Commedia* – wenn nicht gar eine agonal anmutende Positionierung dieser gegenüber – abzulesen ist.

Die größte Nähe zum *poema sacro* kann man hinsichtlich der textuellen Tradition dem *Asino* attestieren. Allein durch seinen Aufbau erinnert er bereits unmittelbar an die *Commedia*, hinzu treten ein allegorischer Duktus, didaktisierende und episch-sublime Elemente sowie die satirische Ausrichtung des Textes.[107] Dennoch wäre es kurzsichtig, von einer Transposition oder gar ‚Kopie' der *Commedia* zu sprechen, viel zu facettenreich sind die Annäherungen an andere, z. T. gewichtige Texte und parallele Traditionslinien.

Über so gut wie alle Terzarima-Texte Machiavellis hinweg ist weiterhin erkennbar, dass die textuelle Annäherung an die *Commedia* auch eine patriotische Ebene aufweist. Es scheint sogar so, als falle die Dichtung in *terza rima* in den meisten Fällen zumindest teilweise mit einer Demonstration munizipaler Fiorentinität zusammen. Bei den *Decennali* und den drei ‚großen' *Capitoli* zeigt sich dies u. a. durch den Rekurs auf die Texttraditionen des prälaurenzianischen Florenz, beim *Capitolo Pastorale* ist wiederum der Bezug zum mediceischen Mäzenatentum sehr

107 Mit den Worten Figurellis ausgedrückt: Der *Asino* verfügt über einen „impianto epico-didattico-allegorico [...] fini satirici" (Figurelli 1970, 194).

wahrscheinlich.[108] Und auch dem *Asino* wohnt ein patriotisches Element inne, wenn man den Text als Florentiner Antwort auf den *Orlando furioso* Ariosts begreift.

Darüber hinaus besitzt die Terzarima des *Segretario* trotz der erkennbaren texttraditionellen Annäherung an die *Commedia* ein hohes Maß an Selbständigkeit, u. a. bedingt durch literarische Ambitionen, die z. T. erneut eine patriotische Drift aufweisen können. Aus diesem Grund erscheint es sinnvoll, die Terzarima Machiavellis als eigenständige Konvergenzpunkte unterschiedlicher Texte – darunter prominent des *poema sacro* – und Traditionslinien aufzufassen. Dies hat zur Folge, dass die Nähe der Texte des *Segretario* zur *Commedia* durch die Form der *terza rima* lediglich die Grundlage für eine intensivere Annäherung darstellt. Diese manifestiert sich in den einzelnen Texten in je unterschiedlicher Ausprägung durch Inhalts- und Verbalparallelen sowie durch stilistische Ähnlichkeiten, welche jeweils den Schwerpunkt der Analysen der folgenden beiden Großkapitel bilden.

108 Man könnte biographisch betrachtet Machiavelli in diesem Falle Opportunismus vorwerfen, um erneut politische Verantwortungen übernehmen zu können. Dies tut jedoch in Bezug auf den Patriotismus wenig zur Sache. Auch wenn persönliche Vorteile eine Rolle gespielt haben sollten, bleibt die patriotische Ebene des Textes hiervon so gut wie unberührt. Immerhin würde der Opportunismus Machiavellis darauf abzielen, wieder in den Dienst der *patria* treten zu können.

8 Dantes *Commedia* in Machiavellis Terzarima

8.1 Die Problematik des Zitat-Begriffs im Kontext von *Dantes Commedia in Machiavellis Terzarima*

Der Schwerpunkt dieses Großkapitels liegt auf der Annäherung der Terzarima Machiavellis an die *Divina Commedia* auf inhaltlicher sowie verbaler bzw. formulierungstechnischer Ebene, gewissermaßen ‚der *Commedia* in Machiavellis Terzarima'. Man könnte versucht sein, sich zur Beschreibung entsprechender Strukturphänomene auf den Begriff des *Zitats* zu stützen. Im heutigen Sprachgebrauch ist sehr häufig von Zitaten die Rede, v. a. im akademischen bzw. wissenschaftlichen Bereich, in dem das Zitat für eine „[w]örtliche Übernahme und Einfügung aus fremden Texten, meist mit Markierung und Nachweis der Quelle" steht.[1] Auch im journalistisch-publizistischen Bereich sind exakte und mit Quelle versehene Zitate von zentraler Bedeutung.[2] Quer hierzu verläuft eine juristische Ebene, die durch den Aspekt des Urheberrechts inakzeptables Zitieren sanktioniert, gleichzeitig aber die sogenannte Zitatfreiheit sicherstellt.[3] Selbst wenn im Alltag zuweilen auch der nicht so streng und offiziell reglementierte Bezug auf berühmte Sentenzen als Zitat verstanden wird,[4] ist mit dem heutigen Zitat-Begriff dennoch intuitiv ein hohes Maß an Genauigkeit und der Ausweis des Urhebers verknüpft.

Wenn man von diesen durch die heutige Arbeits- und Alltagswelt geprägten Vorstellungen zu den Eigenschaften des Zitats ausgeht, ergeben sich Probleme bei der Verwendung des Begriffs zur Untersuchung von Texten der Frühen Neuzeit. Die Zitierpraxis ist einem historischen Wandel unterworfen und es gab zu verschiedenen Zeitpunkten in der Geschichte ein unterschiedliches Verständnis vom akzeptablen Umgang mit Elementen aus fremden Texten. So zeichnet sich die Antike durch eine Zitierpraxis aus, die eng an die *elocutio* der Rhetorik gebunden war. Zwar wurden Zitate[5] – häufig stammten sie u. a. aus den Werken Homers und

1 Helmstetter 2007, 896.

2 Zur Genauigkeit beim journalistischen Zitieren hält Mast fest: „Wer zitiert, muss sich an Wortwahl und Gedankenführung des Zitierten halten" (Mast (Hg.) 2018, 335). Im Kontext der Textsorte des journalistischen Berichts fordert La Roche wiederum die Nennung der Quelle beim journalistischen Zitat ein: „Lassen Sie keine Unklarheit darüber aufkommen, von wem das Zitat stammt" (La Roche 2013, 152).

3 Vgl. zu den Details des Urheberrechts und der Zitatfreiheit u. a. Götting 2021.

4 Vgl. hierzu Brendel/Meibauer/Steinbach 2007, 7, die ein Zitat neben anderem definieren als „[...] in populärer Hinsicht [...] Ausspruch berühmter Dichter und Denker oder als geflügeltes Wort".

5 In der römischen Antike existierte zwar das lateinische Wort *citare*, doch wurde es hauptsächlich im juristischen Bereich verwendet. Stattdessen wurden für das *Zitieren* im heutigen Sinne u. a.

Open Access. © 2025 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111396989-008

Vergils – durchaus mittels einleitender Formeln angekündigt, doch fehlte in der Regel eine genaue Quellenangabe. Auch die Genauigkeit der Zitate war nicht von primärem Belang, da in der Regel *ex memoria* zitiert wurde.[6] Im Mittelalter avancierte dagegen das Zitieren der Bibel und der frühen Kirchenväter zum obersten Prinzip, wobei die Zitation anderer heidnischer Autoren nicht unmöglich war, doch merklich in den Hintergrund trat.[7] Generell ist für das Mittelalter eine verstärkte Tendenz zur Paraphrase zu konstatieren, also zur Umarbeitung der ursprünglichen Aussage in eigenen Worten.[8] Ein Umdenken erfolgte mit dem Humanismus der Frühen Neuzeit, für den symbolhaft die Person Petrarcas steht, kann er doch als Repräsentant eines bedeutenden Umbruchs im Bewusstsein für die Philologie als solche, aber auch für geschichtliche Prozesse gesehen werden.[9] Im Zuge des Humanismus und dem Bestreben, sich auf die Originalquellen zurückzubesinnen, wuchs das Bemühen, eine möglichst getreue Nähe zu den Originalen herzustellen.[10] Das Zitat wurde in diesem Kontext auch zu einem persönlichen Aushängeschild in Bezug auf Bildung und Eloquenz, es avancierte zum „Kommunikationsmedium".[11]

Neben diesen allgemeinen, diachron-historischen Aspekten ist es weiterhin hilfreich, ja sogar notwendig, auch die poetische *imitatio*-Praxis in den Blick zu nehmen.[12] Kann für den Humanismus generell eine verstärkte Sensibilität für die Originale konstatiert werden, so verkompliziert sich die Situation in der Dichtung. Diese ist trotz des humanistischen Bewusstseins für die Quellen einer exakten

---

die Wörter *sequi* oder *afferre* benutzt (vgl. Simon 1984, 1049). Vgl. hierzu auch Compagnon 1979, 95–96. Compagnon versucht überdies, eine breit angelegte „préhistoire de la citation" (Compagnon 1979, 93) nachzuzeichnen, und geht dabei auch intensiv auf die Mimesis-Problematik bei Platon und Aristoteles ein (vgl. Compagnon 1979, 93–154).

6 Vgl. Simon 1984, 1059–1060.

7 Bereits Hagendahl hat darauf hingewiesen, dass im lateinischen Mittelalter pagane Autoren durchaus referiert wurden, jedoch ohne Nennung ihrer Namen oder durch sehr allgemeine Floskeln flankiert (vgl. Hagendahl 1947, 115–116).

8 Hierbei ist es wichtig, anzumerken, dass es eine Differenzierung in der Genauigkeit gab. Die Heilige Schrift genoss dabei die präziseste Wiedergabe, gefolgt von den Kirchenvätern (vgl. Benninghoff-Lühl 2009, 1543).

9 Vgl. hierzu einschlägig Keßler 2004.

10 Vgl. hierzu Keßler 2004, 72. Keßler weist auch darauf hin, dass die Genauigkeit bzw. der Bezug auf Originalquellen nicht immer den Tatsachen entsprach. Trotz seines Bewusstseins für die Bedeutung der Originale „hat er [Petrarca] nicht gezögert, antike Zitate aus verlorenen oder ihm nicht zur Verfügung stehenden Werken zu übernehmen und vorzugeben, er zitiere unmittelbar aus den originalen Texten" (Keßler 2004, 72).

11 Benninghoff-Lühl 2009, 1544. Zur genaueren Besprechung der geschichtlichen Entwicklung der Zitierpraxis vgl. u. a. van den Berg 2000.

12 Zur *imitatio*-Praxis vgl. v. a. Kap. 4.2 sowie zu Ansätzen, diese in der Forschung zu untersuchen, vgl. Kap. 4.3.

Reproduktionspflicht entbunden, im Gegenteil wurde das unreflektierte Kopieren gar als gescheiterte *imitatio* betrachtet – an dieser Stelle ist u. a. an das Bienengleichnis zu erinnern, das in Kap. 4.2.1 genauer besprochen wurde.[13] Methodisch wäre es denkbar, die Praxis der *imitatio* von (elokutionären) Zitaten zu trennen.[14] In diese Richtung geht Metschies in seiner Studie der Zitate bei Michel de Montaigne, die auch intensiver auf Petrarca eingeht, wobei er „‚imitierende'" sowie „verweisende Zitate" unterscheidet.[15] Obwohl diese Herangehensweise die Möglichkeit bietet, *imitatio*-Praktiken und „verweisende" sprich verstärkt rhetorisch-elokutionär orientierte Zitate, zu differenzieren, ist eine solche Trennung von Rhetorik und Poetik für die Frühe Neuzeit nicht unproblematisch.[16] Doch auch einer partiellen Integration der Zitation in das *imitatio*-Konzept ist mit Skepsis zu begegnen. U. a. schlägt Greene diese Richtung ein, wenn er zwischen vier Arten der Imitation ausgeht und dabei eine „imitative strategy [which] might be called *reproductive* or *sacramental*" anführt.[17] Diese beruht in einer besonders genauen Reproduktion eines Abschnittes eines Vorlagentextes und erinnert so in der Tat an den heutigen Zitat-Begriff. Auch wenn die Typologie Greenes auf den ersten Blick konzis erscheint, ergeben sich praktische Probleme, denn wie getreu muss eine ‚sakramentale' *imitatio* ausfallen, um als solche zu gelten? Das illustrierende Beispiel, das Greene anführt, stiftet in diesem Zusammenhang mehr Verwirrung, als es erhellt, denn es handelt sich um die Umarbeitung des Traums Scipios im Epos *Africa* durch Petrarca.[18] Das Problem besteht darin, dass es sich hierbei um eine Transformation des Originaltextes in Ciceros *De re publica*, einem Prosatext, in Versform handelt. Dies stellt wiederum eine verändernde Bearbeitung dar, sodass die Genauigkeit der Reproduktion ausgehöhlt wird.

13 Vgl. Metschies 1966, 32–34, der seine Ausführungen auf Äußerungen in Petrarcas *Familiares* stützt. Zwar ist der Blick so auf Petrarca eingeengt, doch aufgrund dessen zentraler Rolle für die Entwicklung humanistischer Textarbeit, scheint es plausibel, die Äußerungen Petrarcas als allgemeine Ausgangsbasis heranzuziehen.

14 Vgl. hierzu auch Plett 1988, 314, der für eine Differenzierung von *imitatio* und Zitation plädiert, wobei er *imitatio* im Bereich einer „system reference" bzw. „reproduction of rules (langue)" verortet (Plett 1988, 314, im Original ist „langue" unterstrichen).

15 Metschies 1966, 36. Man könnte alternativ wohl auch von einer Differenzierung zwischen poetischen und rhetorisch-elokutionären Zitaten sprechen.

16 Vgl. u. a. Plett 1994, v. a. 9, der darauf hinweist, dass die Poetik der Renaissance bzw. der Frühen Neuzeit u. a. auch stark von der antiken Rhetorik beeinflusst war. Entsprechend wäre eine Trennung von Rhetorik und Poetik – zumindest bis zur ‚Entdeckung' der aristotelischen Poetik Mitte des 16. Jahrhunderts, wohl aber auch noch darüber hinaus – kritisch zu sehen.

17 Greene 1982, 38.

18 Vgl. Greene 1982, 38.

Ebenso problematisch würde es sich jedoch gestalten, würde man versuchen, gewissermaßen ahistorisch die herausfordernde Unterscheidung zwischen Poetik und Rhetorik im Bereich der Zitate mithilfe einer allgemeineren Betrachtungsweise der neueren Literaturwissenschaft zu abstrahieren. So könnte man versuchen, das Phänomen des Zitats mithilfe des Genette'schen Intertextualitätsbegriffs zu umreißen. Zwar lautet die Definition Genettes für seine *Intertextualität* sehr vielversprechend:

> Je le [l'intertextualité] définis pour ma part, d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre.[19]

Doch ergeben sich auch hier Reibungspunkte. Einerseits ist der Begriff *Intertextualität* in weiten Teilen der Forschung gerade nicht im speziellen Verständnis Genettes gebraucht, sodass es bereits an diesem Punkt leicht zu Missverständnissen kommen kann.[20] Weiterhin bietet Genette zwar eine Differenzierung an, wenn er innerhalb dieser Kategorie zwischen Zitaten, Plagiaten und Anspielungen unterscheidet.[21] Doch bleibt bei dieser Terminologie das bereits erläuterte Problem, dass sowohl der Begriff des Zitats als auch derjenige des Plagiats im heutigen Verständnis nicht kompatibel zur textuellen Praxis der Frühen Neuzeit sind. Dies soll nicht bedeuten, dass es damals keine Plagiate oder Plagiatsvorwürfe gab.[22] Doch war das allgemeine Bewusstsein sicher nicht in demselben Maß für solche Phänomene geschärft bzw. wurden als so kritisch eingestuft, wie dies heute der Fall ist. Entsprechend schwierig ist es aus heutiger Perspektive, zu beurteilen, was im Kontext der Frühen Neuzeit überhaupt ein Plagiat darstellt.[23]

---

19 Genette 1982, 8. Bekanntermaßen verwendet Genette *Intertextualität* als einen sehr spezifischen Begriff und nutzt *Transtextualität* als Oberbegriff verschiedener Verfahren textuellen Kontakts.

20 Vgl. zum Intertextualitätsbegriff Kap. 4.1.

21 Vgl. Genette 1982, 8.

22 Vgl. hierzu z. B. die Vorwürfe Bellisario Bulgarinis gegenüber Alessandro Carriero, dieser habe die Meinung Bulgarinis für seine eigene ausgegeben: „Non deuerà dunque alcuno prenderſi marauiglia, ſe, havendo il Sig. Aleſſandro Cariero date in luce, come per ſue, alcune delle mie Opinioni contra la Comedia di Dante, eſpreſſe nelle Conſiderazioni più anni ſono da me fatte ſopra il Diſcorſo di M. Giacopo Mazzoni [...] io all'incontro farò ogni mio potere col mezzo della Stampa, perche mi ſi renda quello, che m'è occupato" (Bulgarini 1583, 6). Auch im dichterischen Bereich wurde das Plagiat mitunter thematisiert, so v. a. in Nicolò Francos *Il Petrarchista* (vgl. hierzu Mehltretter 2006, 153–158). Gleichwohl dürfte die Sensibilität für Plagiate – wie oben erwähnt – nicht mit der heutigen Situation zu vergleichen sein.

23 Zur Schwierigkeit der Beurteilung von Plagiaten der Frühen Neuzeit vgl. u. a. Pedullà 2015.

Selbst wenn man diese historisch-terminologische Problematik damit zu beheben versuchte, etymologisch über das lateinische *citare* eine Definition aufzustellen, die sich vergleichsweise unabhängig von der historischen Epoche anwenden ließe, bliebe ein methodisches Grundproblem bestehen. Ein Zitat impliziert als eine Form von ‚Anrufung' (*citare*) letztlich einen Sprechakt der Art ‚Ich will ... zitieren und möchte, dass das Zitat erkannt wird', was in der Regel mit entsprechenden textuellen Vorkehrungen einhergehen dürfte.[24] Folglich erscheint das Zitat hochgradig kommunikationsrelevant.[25] Hieraus ergibt sich für die vorliegende Arbeit jedoch ein methodisches Problem, denn in Kap. 5.2.2 wurde postuliert, dass die Kommunikationsrelevanz mithilfe der heuristischen Fiktion eines Kontinuums aufgefasst werden soll. Dementsprechend werden die textuellen Befunde in fast allen der folgenden Unterkapitel entlang abfallender Kommunikationsrelevanz präsentiert,[26] wobei die Salienz der Stellen einen zentralen operativen Maßstab für die Einschätzung der Kommunikationsrelevanz darstellen wird.[27] Würde man nun das Zitat gemäß seiner Etymologie als Analysekategorie ansetzen, so würde diese Gliederung *ad absurdum* geführt, da nur diejenigen Strukturphänomene vorgestellt werden könnten, die als hochgradig kommunikationsrelevantes Phänomen am oberen Ende des Kontinuums zu verorten sind. Dies hätte weiterhin zur Folge, dass ein Großteil hier relevanter Ergebnisse nicht präsentiert werden könnte, sodass sich nur ein unvollständiges Bild der *Dantizität* der Terzarima Machiavellis nachzeichnen ließe.

Um die eben beschriebenen Friktionen sowohl im Bereich der Terminologie als auch der Methodik rund um den Zitat-Begriff aufzulösen, wird an dieser Stelle ein auf den ersten Blick radikaler Weg eingeschlagen, denn es wird in der nachfolgenden Analyse auf den Begriff des Zitats verzichtet. Stattdessen soll ausgehend von der weiten Basis-Definition der *Dantizität* im Folgenden allgemein von *Parallelen*

24 Vgl. für den etymologischen Ursprung des Wortes *zitieren* im lateinischen *citare*, das *rufen* bzw. *anrufen* bedeutet, Simon 1984, 1049. Zur Pragmatik von Zitaten unabhängig von der Etymologie des Begriffs und zur Intentionalität von Zitaten auf Senderseite vgl. ausführlich u. a. Plett 1988, 322–330.

25 Gleiches dürfte für das Plagiat gelten, mit dem Unterschied, dass der Sprechakt darin besteht, dass das Plagiat gerade nicht erkannt werden soll. In der Verschleierung dürfte somit auch ein entsprechender Effekt liegen.

26 Genauer: einer anzunehmenden bzw. plausibel erscheinenden Kommunikationsrelevanz, da eine zweifelsfreie Beurteilung allein aufgrund der zeitlichen Distanz kaum zu leisten ist.

27 Für den praxisorientierten Vorschlag einer heuristischen Operationalisierung der Kommunikationsrelevanz vgl. Kap. 5.2.2.

die Rede sein.[28] An denjenigen Stellen, an denen eine hohe Kommunikationsrelevanz vorliegt, die mit hoher Wahrscheinlichkeit auf eine intentionelle Setzung der Parallele schließen lässt, wird ferner das Wort *Übernahme* benutzt. Zwar wäre in diesen Fällen auch die Applikation des Zitat-Begriffs denkbar. Doch können durch den Terminus *Übernahme* die zuvor beschriebenen historischen Diskrepanzen, die mit dem Zitat-Begriff verbunden wären, abgemildert werden. Auf diese Weise kann die Analyse einerseits der textuellen Praxis der Frühen Neuzeit so gerecht als möglich werden, gleichzeitig aber ein Mindestmaß an Differenziertheit in der Beschreibung der textuellen Phänomene vornehmen.

Um die Untersuchung außerdem möglichst strukturiert zu gestalten und um verschiedene Textebenen gleichwertig in den Blick zu nehmen, wird bei der Analyse zwischen einer textuellen Makroebene, Mesoebene und Mikroebene unterschieden. Konkret wird es in den folgenden Kapiteln um folgende Phänomene gehen:[29]

– inhaltliche und strukturelle Parallelen (textuelle Makroebene)
– Verbalparallelen (textuelle Mesoebene)
– lexikalische Parallelen in Form von *Dantismen* (textuelle Mikroebene)

Wie bereits in Kap. 5 allgemein vorausgeschickt und diskutiert, sei hier nochmals in Erinnerung gerufen, dass zum einen jeweils die Strukturphänomene für sich genommen von Interesse sind, wobei entsprechend der Definition der *Dantizität* die Annäherung an die *Commedia* das entscheidende Kriterium darstellt. Zum anderen wird aber stets versucht, einen möglichen Effekt der einzelnen Strukturphänomene im jeweiligen Kontext des entsprechenden Terzarima-Textes zu erschließen. Zwar ist die Identifizierung eines Effektes – wie ebenfalls in Kap. 5 beschrieben – kaum abschließend möglich. Dennoch eröffnet die konsequente Berücksichtigung eines plausiblen Effekts oder denkbarer Effektrichtungen die Chance, allgemeine Tendenzen in der Präsenz ‚dantesker' Inhalts- und Ausdrucksähnlichkeiten in Machiavellis Terzarima herauszuarbeiten.

28 Vgl. Kap. 5.1 für die Definition der *Dantizität*. Neben dem zentralen Begriff der *Parallele* sollen auch quasi-synonyme Umschreibungen gestattet sein, so der Begriff der *textmateriellen* bzw. *formulierungstechnischen Ähnlichkeit*.

29 Genauere definitorische Bemerkungen finden sich aus Gründen der Lesbarkeit und entsprechend dem in Kap. 5.2.2 beschriebenen Studienaufbau direkt vor den jeweiligen Analysen in den Kap. 8.2.1, 8.3.1 und 8.4.1.

8.2 Inhaltlich-Strukturelle Parallelen zur *Divina Commedia* in Machiavellis Terzarima

8.2.1 Begriffsbestimmung und Auswahl der zu untersuchenden inhaltlich-strukturellen Aspekte

Bevor im Folgenden genauer auf *inhaltliche* und *strukturelle Parallelen* zwischen *Divina Commedia* und der Terzarima Machiavellis, hauptsächlich dem *Asino*, eingegangen werden kann, sind einige spezielle Vorüberlegungen vorzuschalten. Zunächst gilt es, die Begrifflichkeiten für die folgenden Unterabschnitte weiter zu schärfen. Wie bereits im vorigen Abschnitt angesprochen, setzen inhaltliche und strukturelle Parallelen auf der Ebene der textuellen Makrostruktur an.[30] Es handelt sich genauer um großräumige Ähnlichkeiten im Aufbau bzw. in inhaltlichen Strukturen der Texte. Großräumig soll hierbei in Abgrenzung zu einer rein punktuellen Ähnlichkeit oder Parallele verstanden sein, welche auf einen klar umrissenen und deutlich begrenzten Textabschnitt in beiden Texten limitiert ist, z. B. auf einen Vers oder eine Terzine. Weiterhin ist zu präzisieren, dass v. a. die Makrostruktur des Quelltextes, hier der *Commedia*, von Bedeutung ist. Immerhin kann sich ein Terzarima-Text wie der *Asino* an eine charakteristische, großflächige Struktur der *Commedia* entweder nur in begrenztem Umfang oder aber ebenfalls großflächig annähern.[31] In beiden Fällen soll von *inhaltlichen* oder *strukturellen Parallelen* die Rede sein, weil es sich in beiden Fällen um die Makrostruktur des Quelltextes *Commedia* handelt.

Neben dem Begrifflichen ist es auch wichtig, vorab zu klären, welche Inhaltsaspekte konkret zu untersuchen sind. Voraussetzung ist hierbei, dass der entsprechende inhaltliche oder strukturelle Aspekt für sich genommen eine erkennbare Annäherung an die *Commedia* ermöglicht. Hiervon ausgehend lassen sich folgende drei exemplarische Bereiche ausmachen, wobei die ersten beiden die markanteste Annäherung an das *poema sacro* zur Folge haben dürften:

30 Selbstredend entsteht die Makrostruktur auch durch konkrete textuelle Elemente auf einer kleinräumigeren Ebene, sodass die Makrostruktur nicht völlig losgelöst von diesen zu betrachten ist.
31 *A prima vista* könnte dies eine Nähe zur Terminologie Penzenstadlers im Sinne von *mention* und *use* bzw. *Erwähnung* und *Aktualisierung* suggerieren (vgl. Penzenstadler 1993, 81–82). Dies ist jedoch nicht immer und zwingend gegeben, da eine großflächige Annäherung nicht zwangsläufig in einer Aktualisierung münden muss. So könnte es zu Durchbrechungen in Form einzelner Störelemente kommen, sodass die Verfasstheit des Vorlagentextes eher erwähnt oder sogar reflektiert würde. Aus diesem Grund soll die Terminologie Penzenstadlers hier nicht maßgebend sein.

- Jenseitsreise
- Präsenz einer *guida-* bzw. *scorta*-Figur
- Gesprächsführung, wie sie in der *Commedia* häufig auftritt, wenn die Seelen der Verstorbenen angesprochen werden

Zwar sind diese Themenbereiche auch in anderen Texten in der Zeit zwischen 1300 und 1500 zu finden.[32] Doch wird hier ausgehend von der Wirkmacht und Prominenz der *Commedia* um 1500 davon ausgegangen,[33] dass diese Inhaltsaspekte vordergründig eine Nähe zu Dantes *Commedia* aufbauen. Parallel dazu verlaufende, schwächere Einzeltextreferenzen werden hier nicht bzw. nur am Rande betrachtet.

Die vorgenommene Themenauswahl bedingt, dass nicht alle Terzarima-Texte Machiavellis berücksichtigt werden können. In den *Decennali* und *Capitoli* sind nur sehr subtile und kaum relevante inhaltliche und strukturelle Parallelen erkennbar, die gleichwohl bei der Untersuchung nicht ignoriert werden sollen, sondern an passender Stelle in Fußnoten Erwähnung finden. Den Schwerpunkt der folgenden Ausführungen bildet dagegen der *Asino,* welcher bereits im Bereich der Einordnung in die Terzarima-Tradition in Kap. 7 eine beträchtliche Nähe zur *Divina Commedia* aufwies.

8.2.2 Jenseitsreise im *Asino*

Die Jenseitsreise stellt im uns überlieferten *Asino* einen augenfälligen, aber eben auch zentralen inhaltlichen Aspekt dar, der maßgeblich zum allgemeinen Profil des Textes und dessen ambitionierter Positionierung beiträgt. Das erste Capitolo des *Asino* weist zwar noch keinen deutlichen Bezug zur Jenseitsreise auf, stellt damit jedoch die Ausnahme dar, denn es fungiert gewissermaßen als Proömium für den restlichen Text.[34] Der eigentliche Inhalt des Poems beginnt mit dem folgenden Capitolo II, das sich bereits im Anfangsbereich inhaltlich stark an die Jenseitsreise der *Commedia*, genauer die Höllenwanderung, annähert. Diese Nähe zum *Inferno* bleibt im weiteren Verlauf des Textes, wenngleich in unterschiedlich starker Ausprägung, erhalten und erkennbar. Dabei lassen sich sowohl Indizien für

32 Als Beispiele für die Jenseitsreise seien neben der *Commedia* Fazio degli Ubertis *Dittamondo* und Federico Frezzis *Quadriregio* genannt. Für weitere Beispiele vgl. Kap. 7.1.

33 Vgl. hierzu Kap. 3.1.

34 V. a. die ‚Novelle' des umherrennenden Jünglings im Capitolo I des *Asino* wurde bereits kontrovers diskutiert. So sieht Martelli darin ein *exemplum* für die entwickelte ‚Programmatik' des Poems (vgl. Martelli 1990, 25–26). Als autobiographisches Element liest sie dagegen Sasso (vgl. u. a. Sasso 2015, 215–216).

eine Einreihung in die Texttradition der *Commedia* als auch aemulative Tendenzen ausmachen. Ebenso finden sich komische Wendungen, die jedoch weniger einen aggressiven ‚Verriss' der *Commedia* darzustellen scheinen, sondern vielmehr um der Komik willen billigend in Kauf nehmen, dass das *poema sacro* zum Ausgangspunkt eines ‚augenzwinkernden' Lachens wird.

Capitoli II und III

Ähnlich wie in Dantes Hauptwerk befindet sich der Protagonist des *Asino* zu Beginn seiner Reise an einem „luogo aspro" (*A2*, 21), der deutlich an die danteske „selva oscura" erinnert (*If.*, I, 2).[35] Auch im Verlauf der weiteren Verse bleibt die inhaltliche Nähe bestehen: Die Beschreibung des verängstigten Gemütszustandes des Protagonisten (vgl. *A2*, 22–33) mündet in schiere Todesangst („E' mi parea veder intorno Morte / con la sua falce", *A2*, 31–32). Bereits hier zeigt sich neben der Parallele zum *Inferno* ein aemulativer Zug auf inhaltlicher Ebene, denn auch wenn in der *Commedia* ‚Dante'[36] von großer Furcht gequält auf die drei *fiere* trifft und angsterfüllt „*Miserere* di me" ausruft (*If.*, I, 65, Form. i. Orig.), wird die Todesangst nicht explizit erwähnt. In diesem Punkt scheint der *Asino* über die *Commedia* hinauszugehen: Die Furcht wird in ihrer äußersten Form als Ahnung der „Morte con la sua falce" geschildert.[37]

In diesem „luogo aspro" findet schließlich, wie bereits in der *Divina Commedia*, die Begegnung zwischen dem Protagonisten und der Figur der *scorta*[38] statt. Ebenso wie in der *Commedia* folgt zunächst ein längeres erstes Gespräch zwischen der *scorta* und dem Protagonisten, welches darin mündet, dass sich beide auf den Weg in eine transzendent anmutende Welt machen (vgl. *A2*, 146–149). Hierbei ist neben der inhaltlichen Parallele und somit der Einreihung in die Tradition der

35 Sasso deutet den „luogo aspro" ‚antidantesk': Während der *selva oscura* der *Commedia* ein christlich-moralisches Sündenverständnis zugrunde liege, sei der Aufenthalt des Protagonisten im „luogo aspro" des *Asino* rein durch den Zufall bestimmt (vgl. Sasso 1997c, 50–52). Der Identifikation dieses fundamentalen Unterschieds ist unumwunden zuzustimmen, dennoch ist fraglich, inwiefern diese Divergenz gegen die *Commedia* gerichtet ist (vgl. Kap. 3.2 für Anmerkungen zum Begriff *antidantesk* v. a. nach Sasso). Zumindest als Verlachung dürfte sie kaum zu werten sein. Eine sexuell orientierte Lesart des „luogo aspro", wie sie Harvey vornimmt, erscheint dagegen wenig überzeugend (vgl. Harvey 2000, 123).

36 Mit der Schreibung ‚Dante' wird unterstrichen, dass nicht die real-historische Person Dantes, sondern die Figur Dante-*personaggio* der *Commedia* gemeint ist. Vgl. hierfür auch Kap. 6.2.3, Fn 126.

37 Fazion sieht in der Figur des Todes eine humoristische Bezugnahme auf die *Commedia*, da er den Tod als Karnevalsfigur deutet (vgl. Fazion 1984, 63). Selbst wenn man dieser komischen Lesart folgt, bleibt die explizite und intensivierte Darstellung des Todes im Vergleich zum Canto I des *Inferno* davon unberührt.

38 Zur Entscheidung, die Figur durchgängig als *scorta* zu bezeichnen, vgl. Fn 59.

Commedia sowie der Literatur der jenseitigen Reisen eine Amalgamierung mit dem Circe-Mythos hervorzuheben (vgl. *A2*, 98–139), der in letzter Konsequenz auf die homerisch und vergilianisch epische Tradition verweist.[39] Diese zusätzliche Inhaltsebene sowie die daraus abgeleitete Aufrufung einer zusätzlichen textuellen Traditionslinie sorgt auf formaler Ebene zunächst für eine Erhöhung des *Asino* und somit für ein weiteres inhaltlich gesehen aemulatives Moment gegenüber der *Commedia*. Gleichzeitig findet eine Überblendung mit den apuleianischen *Metamorphosen* statt: Die bevorstehende Verwandlung des Protagonisten in einen Esel lässt an deren Hauptfigur Lucius denken. Neben der Aufwertung des *Asino* durch den Kontakt zu den antiken Texten bzw. textuellen Traditionslinien ist so parallel auch ein komisches Element erkennbar, das sich v. a. aus dem Kontakt zu den komischen *Metamorphosen* des Apuleius speist und gegenüber der *Commedia* auch eine parodistische Positionierung erlaubt.

Man könnte diese komisch-humoristische Ausrichtung als direkten Angriff und als eine Verlachung der *Commedia* verstehen. Doch wie bereits in Kap. 7 zur Terzarima-Tradition herausgearbeitet, erscheint eine weitere Möglichkeit ebenso plausibel, wenn nicht gar wahrscheinlicher. Es handelt sich um die Konkurrenz zu Ariosts *Orlando furioso*, der ebenfalls auf eine Mischung aus Episch-Sublimem und prononcierter Komik setzt.[40] Auch die generell humoristische und satirische Tendenz in Machiavellis literarischem Schaffen spricht dafür,[41] dass das humoristische Element nicht primär mit einer Verlachung Dantes oder der *Commedia* in Verbindung zu bringen ist, sondern als agonal anmutender Gestus gegenüber Ariost gedeutet werden kann: Das (bissig) Komische ist eine Eigenart des machiavellianischen Schreibens und steht als solches prominent für den Agon mit Ariost zur Verfügung.[42] Die agonale Lesart wird zusätzlich dadurch legitimiert, dass nicht durch

39 Ferroni sieht sogar in der *scorta* selbst Elemente der Circe (vgl. Ferroni 1975, 332–333). Zum Circe-Motiv im Cinquecento vgl. u. a. Pini 2023, 10–26 sowie vgl. Kuhn 2003, dort auch mit einem dezidierten Kapitel zum *Asino* (vgl. Kuhn 2003, 354–419), wobei Kuhn v. a. auf die Themen der *Fortuna*, des Matriarchats und der Melancholie eingeht und die *scorta* als eigentliche ‚Heldin' des Asino ansetzt (vgl. Kuhn 2003, 418–419).

40 Vgl. zur Kopräsenz von Epischem und Komischem im *Orlando furioso* u. a. Broich 1968, 27–32, wobei die Einordnung des *Orlando furioso* als Stellvertreter des *komischen Ritterepos* unter dem Oberbegriff des *komischen Epos*, der in diachroner Perspektive für Broich auch die *epische Travestie*, den *hudibrastischen Epos*, das *komische Heldengedicht* und den *komischen Roman* umfasst, hier nicht weiter besprochen werden soll (vgl. für diese Kategorisierung v. a. Broich 1968, 21).

41 So bezeichnete sich Machiavelli selbst als „istorico, comico e tragico" (*Lett. post 21.10.1525*, 411). Vgl. hierzu auch die Einschätzung Tarantinos: „Una vena satirica percorre l'intera opera di Machiavelli" (Tarantino 1996, 131).

42 Vgl. zur agonal anmutenden Positionierung des *Asino* gegenüber dem *Orlando furioso* den bereits in vorigen Kapiteln erwähnten Brief Machiavellis an Lodovico Alamanni (vgl. *Lett. 17.12.1517*, 357).

eine beliebige inhaltliche Ausgestaltung Komik erzeugt wird, sondern dass hierfür eine Annäherung an die Antike maßgeblich ist, genauer an Apuleius, einem auch zu damaligen Zeiten bekannten, komischen Autor.[43] Wenn in diesem Zusammenhang eine Verlachung der *Divina Commedia* rezipierbar wird, dürfte es unwahrscheinlich sein, dass dies die primäre oder gar einzige Bedeutungsebene des Textes darstellt. Vielmehr erscheint es sinnvoll, davon auszugehen, dass die Erzeugung von Komik generell eine zentrale Ebene des *Asino* ausmacht.[44] Die stellenweise humoristische Perspektivierung der *Divina Commedia* ermöglicht in dieser Optik eine zusätzliche Steigerung der Komik und unterstützt so die ambitionierte Positionierung des *Asino* gegenüber Konkurrenztexten.

Gegen Ende des Capitolo II wird eine solche humoristische Perspektivierung des *Commedia*-Settings besonders deutlich, als sich der Protagonist in die Reihe der Tiere gesellt, welche die *scorta* begleiten, und sich „carpendo“ (*A2*, 150), also auf allen Vieren, auf den Weg macht. Hervorzuheben ist an dieser Stelle ein bisher wenig beachteter Punkt in der *Commedia*-Nähe des *Asino*. Wenn sich der Protagonist ab hier und im weiteren Verlauf des Textes als Mensch unter den Tieren bewegt, so eröffnet dies eine bemerkenswerte Parallele zum Grundsetting der *Commedia*. Dort reist ‚Dante‘ als lebender Mensch aus Fleisch und Blut durch das jenseitige Reich inmitten von Seelen Verstorbener. Im *Asino* werden die Situation der materiellen Distanz zwischen dem Reisenden und den restlichen Akteuren und das apuleianische Grundsetting enggeführt. Das Ergebnis ist keineswegs eine aggressive Parodie des *poema sacro*. Vielmehr werden der episch-sublime Anteil der *Commedia* und die Komik des Apuleius amalgamiert, sodass der *Asino* ambitioniert und ‚doppelt‘ aufgestellt erscheint.

Im Verlauf der Reise bleibt es zunächst bei der inhaltlichen Nähe zur *Commedia*. Der weitere Weg erinnert motivisch an den Beginn des *Inferno* („un fossato tra duo gran valloni“, *A3*, 12), eine Stimme, die „fischiava / col rumor d’una porta che si aperse“ (*A3*, 16–17) ließe sich als Anspielung auf Pluto im vierten Höllenkreis lesen (vgl. *If*., VII, 1–2). Auch kurz darauf bleibt es bei der ‚dantesk-infernalen‘ Motivik, denn der Protagonist muss ein Gewässer überqueren („passar l’aqua a guazzo“, *A3*, 24), welches trotz der komischen Note durch „guazzo“ eine weitere Station der dantesken Höllenreise assoziativ aufruft, einen der Höllenflüsse zu Beginn des *Infer-*

43 Zur Rezeption der *Metamorphosen* des Apuleius vgl. u. a. Carver 2007, dort v. a. das Kapitel „The Inky Ass: Apuleius in the Age of Print (1469–1500)“, in dem Carver auch auf den für Machiavelli relevanten Beroaldo-Kommentar eingeht (vgl. Carver 2007, 161–182). Zu Letzterem vgl. auch Gaisser 2008, 197–242.

44 Vgl. hierzu die ‚Programmatik‘ des *Asino*, die in dessen Capitolo I vorgestellt wird.

no.[45] Infrage kämen hier sowohl der Acheronte (vgl. *If*., III) als auch der Styx (vgl. *If*., VII und VIII) ebenso wie der Flegetonte, der sogar mit dem Wort „guazzo" direkt in Verbindung steht (*If*., XII, 139). Wenn man jedoch von einer chronologischen Parallele ausgeht und die vorige Pluto-Assoziation ansetzt, so wäre eine Nähe zum Styx zu favorisieren. Dies erscheint auch deswegen plausibel, da die Querung des Styx strukturell mehr Raum in der *Commedia* einnimmt und durch die Argenti-Szene (vgl. *If*., VIII, 31–63) prominent besetzt ist, sodass dem Styx eine höhere Assoziativkraft zuzuschreiben ist.

Nach dieser lang durchgehaltenen Nähe zur *Commedia* beginnt die Handlung des *Asino*, sich von der Jenseitsreise im Werk Dantes zu distanzieren.[46] Zwar findet sich zunächst noch, in gewisser Ähnlichkeit zur Stadt *Dite* in der *Commedia* (vgl. *If*., IX–XI), eine erste größere Zwischenstation auf der Reise: Die Tiere rund um den Protagonisten und die *scorta* gelangen durch eine „alta porta, / pien d'affanno e d'angoscia" (*A3*, 28–29) zu einem „ampio cortile" (*A3*, 38). Doch nach dieser Szene begibt sich die Figur der *scorta* mit dem Protagonisten „in una sua camera" (*A3*, 44)[47] und es folgt ein längeres Gespräch zwischen den beiden, welches in einer überdeutlichen Profanierung in Form eines gemeinsamen Abendessens und einer erotischen Liaison zwischen den beiden im Capitolo IV mündet.

Capitoli IV, V und VI

Während Erotik und Obszönität im Verlaufe des Capitolo IV zunehmen, tritt die inhaltliche Nähe zur *Commedia* hinsichtlich der Jenseitsreise weitgehend in den Hintergrund. Dies ändert sich auch im Capitolo V kaum, da dieses zum Großteil aus politisch-philosophischen Reflexionen des Protagonisten besteht, wenngleich eine

45 Zugleich könnte der „gran palazzo" (*A3*, 20) mit seinem Wassergraben („un fossato", *A3*, 12) auch an den Ritterroman bzw. an den *Orlando furioso* erinnern. Das Motiv des *palazzo* kommt in Letzterem häufig vor. Eine der Stellen, die derjenigen im *Asino* am nächsten kommen dürfte, ist diejenige in XLII, 73 nach der Ausgabe aus dem Jahr 1532 bzw. XXXVIII, 73 nach der Ausgabe aus dem Jahr 1521 bzw. XXXVIII, 70 nach der Ausgabe aus dem Jahr 1516: „e inanzi un gran palazzo si trovaro" (*Ariost Orl.*, 1446 [= XLII, 73, 2]). Ebenfalls ist eine Verbindung zum *palazzo* des Atlante im *Orlando* denkbar (Canto XII nach der Ausgabe 1532, Canto IX nach den Ausgaben 1516/21, vgl. v. a. für den „palazzo" *Ariost Orl.*, 324 [= XII, 8, 2]; vgl. außerdem wenngleich mehr mit Blick auf das Capitolo VII des *Asino* Di Legami 1996, 119–122). Dies würde den Kontakt des *Asino* zum *Orlando furioso* verstärken und kann im Sinne der hier postulierten Konkurrenzsituation gelesen werden.

46 Diese Varianz im Kontakt zur *Commedia* beobachtet auch Sasso, der jedoch konkret postuliert, dass bereits im Laufe des Capitolo II eine Verschiebung von der *Commedia* als primärem Bezugspunkt hin zu den *Metamorphosen* des Apuleius stattfindet (vgl. Sasso 1997c, 71).

47 Dies könnte man wiederum als einen Hinweis auf die Beziehung zwischen Lucius und Fotis in den *Metamorphosen* des Apuleius deuten. Ihren ersten Auftritt hat Fotis im ersten Buch, als ihr Herr Milo sie ruft, um das Gepäck des Lucius ins Gästezimmer zu bringen (vgl. *Apul. Met.*, 21 [= I, 23]).

gewisse Ähnlichkeit zu den reflektierenden Abschnitten der *Commedia* denkbar ist.[48] Hinzu kommt, dass der Protagonist im Capitolo V von der *scorta* zeitweise allein gelassen wird, was an die Gerione-Sequenz im *Inferno* erinnern kann (vgl. *If*., XVII, 37–41).

Eine klare Annäherung an den Inhalt der jenseitigen Reise findet sich dagegen im Capitolo VI, als der Protagonist und die *scorta* erneut aufbrechen (vgl. *A6*, 34). Es folgt eine deutliche Parallele zum *Inferno* und dessen klar strukturiertem Aufbau, denn in einem „dormitoro" (*A6*, 41) erkennt der Protagonist zahlreiche Türen, hinter denen sich, wie die *scorta*-Figur erläutert, jeweils Tiere befinden. Wichtig ist in diesem Fall die strukturelle Parallele zur *Commedia*, denn es heißt:

> E perché varïata era la sorte,
> eran varie le loro abitazioni,
> e ciaschedun si sta col suo consorte.
> (*A6*, 49–51)

Später heißt es zudem „intender debbi che sotto ogni tetto / di queste stanze sta d'una ragione / d'animai brutti [...]" (*A6*, 88–90). Dies liest sich erstaunlich ähnlich zum Aufbau des dantesken Infernos und dem dort geltenden *contrappasso*,[49] wonach jeweils Sünderseelen innerhalb eines Bereichs der Hölle entsprechend ihrer begangenen Sünde zusammengruppiert sind. Die Nähe wird verstärkt durch die Aufzählung der Behausungen der Tiere, denn die Figur der *scorta* spricht von „stanza seconda" (*A6*, 63), „la terza [stanza]" (*A6*, 64), „quarto loco" (*A6*, 67) sowie von „quinta schiera" (*A6*, 72). Diese Auflistung wird unterstrichen durch die Zuordnung der Tiere zu den jeweiligen Bereichen. So findet sich im zweiten Raum unter den Bären jeder, der „di troppa furia e rabbia abonda" (*A6*, 61), wogegen z. B. im

48 Ein Beispiel wäre die Florenz-Invektive in *If*., XXVI, 1–12 als Reaktion darauf, dass fünf Florentiner als Diebe in der siebten *bolgia* des achten Höllenkreises bestraft werden (vgl. *If*., XXV, 79–151). Als weiteres Beispiel ließe sich die kurze Sequenz zu Beginn des dritten Canto des *Purgatorio* nennen, als u. a. über den „amaro morso" (*Pg*., III, 9) reflektiert wird, der die Figur Vergils befällt, nachdem die beiden Jenseitswanderer von der Figur des Catone ob ihres langsamen Vorwärtsschreitens getadelt wurden (vgl. *Pg*., II, 120–123). Als letztes Beispiel sei der Auftakt des elften Canto des *Paradiso* genannt, in dem ‚Dante' über das irdische Leben und Schaffen der Menschen reflektiert (vgl. *Pd*., XI, 1–12). Im Detail ergeben sich freilich Unterschiede zwischen den *Commedia*-Stellen und den Reflexionen im Capitolo V. Gleichwohl bleibt es bei der allgemeinen, assoziativen Nähe der Reflexionen des Capitolo V zu ebenso reflektierenden Sequenzen in der *Commedia*, die über das äußere Geschehen hinausgehen.

49 Um Missverständnissen vorzubeugen, soll an dieser Stelle auf den Einwand Figurellis hingewiesen werden, der im folgenden Capitolo VII keine Form von ‚*contrappasso*' erkennt (vgl. Figurelli 1970, 211). Dem ist zuzustimmen, dennoch gilt es zwischen Capitolo VI und Capitolo VII zu unterscheiden. Während im Capitolo VII kaum von einem durchgängigen ‚*contrappasso*' die Rede sein kann, wird dieser im Capitolo VI in einem ersten Schritt angekündigt.

fünften Bereich sich jeder in Form eines Bocks befindet, der „si diletta di far buona ciera, / e dorme quando veglia intorno al fuoco“ (*A6*, 70–71).

Sicher findet sich in dieser Nähe zur *Commedia* auch ein verlachendes Moment. Bereits die Darstellung von Tieren anstelle gemarterter Sünderseelen lässt sich als Profanierung der *Commedia* einstufen. Weiterhin werden in nahezu oberflächlicher Schnelligkeit die einzelnen Bereiche aufgezählt, nach dem fünften Bereich bricht die *scorta*-Figur die Erklärung sogar ab, mit den Worten: „Io non ti vo' discorrere ogni loco“ (*A6*, 73). Dies steht in einem ironisch anmutenden Kontrast zur ausführlichen und schrittweise vorgehenden Beschreibung der einzelnen Höllenkreise im *Inferno* Dantes. In eine ähnliche Richtung geht, dass wenig später die Unterminierung der hierarchischen Bereichsaufteilung, wie sie im Capitolo VII stattfinden wird, proleptisch vorbereitet wird (vgl. *A6*, 91–99).[50] Doch wie bereits zuvor, beim Beginn der Reise, stellt diese Form der Profanierung der *Commedia* nicht die einzige Inhaltsebene dar. Schließlich rekurriert der *Asino* durch die Verwandlung der Menschen in Tiere deutlich auf mehrere Vorbilder. Neben der erneuten expliziten Erwähnung des Circe-Mythos (vgl. *A6*, 56), welche auf die Tradition um Homer und Vergil verweist, spielt das Motiv der Verwandlung selbst eine zentrale Rolle (vgl. „Chiunque [...] in quella fera si converte“, *A6*, 55–56). Hierdurch wird eine weitreichende textuelle Tradition aufgerufen, in die sich der *Asino* einzureihen scheint. Konkret sind hier u. a. erneut die *Metamorphosen* des Apuleius zu nennen, aber auch die *Metamorphosen* Ovids und die darauf aufbauende Kanzone 23 des *Canzoniere* Petrarcas dürfen nicht vernachlässigt werden. Somit gilt es, neben einer Profanierung und komischen Darstellung ‚dantesken' Inhalts auch in den Blick zu nehmen, dass erneut auf der konkreten Inhaltsebene eine ambitionierte Bewegung im Sinne einer mehrdimensionalen Einreihung in unterschiedliche Textfiliationen erkennbar ist. Diese ambitionierte Mehrdimensionalität kann in letzter Konsequenz wiederum eine agonal anmutende Drift erhalten, die gegenüber Konkurrenztexten, darunter der *Orlando* Ariosts, von Bedeutung sein dürfte. Immerhin kann durch die Einbeziehung vielfältiger Prätexte und unterschiedlicher Textfiliationen dichterisches Vermögen zur Schau gestellt werden.

Capitoli VII und VIII

Auch in den letzten beiden Capitoli des *Asino* ist eine inhaltliche Annäherung an die *Commedia* hinsichtlich einer Reise durch eine transzendente Welt zu erkennen, wenngleich sich die Nähe merklich abschwächt. Im Capitolo VII findet zunächst eine Schau der verschiedenen Tiere statt, die als Ganzes gesehen an eine profanierte ‚danteske' Seelenschau erinnern kann. Profaniert ist sie deshalb, weil hier

50 Zur Mallevato-*similitudo* in diesem Abschnitt vgl. Kap. 9.2.2.

das strukturierte Element des Capitolo VI *ad absurdum* geführt wird. Wurden dort die einzelnen Tiere zunächst entsprechend dem ‚dantesken' Grundschema in gesonderten Bereichen positioniert angekündigt, folgt im Capitolo VII eine Schau verschiedener Tiere ohne explizite Ordnung innerhalb eines einzigen großen Saales. Hierdurch erfährt die ‚dantesk' angekündigte Struktur eine performative Umstülpung, denn der grundlegende ‚*contrappasso*'-Gedanke des Capitolo VI wird für dieses eine ‚Zimmer', welches der Protagonist zu Gesicht bekommt, suspendiert.[51] Weiterhin tritt an die Stelle einer reinen *Commedia*-Parallele eine deutlich wahrnehmbare Nähe zu den *Trionfi* Petrarcas.[52] Wenn man zudem wie Ferroni von einer Anspielung auf den Wahnsinns-Topos im Capitolo VII ausgeht,[53] vervollständigt sich das Bild einer erneut ambitionierten Inhaltstendenz, die man auch als agonal gegenüber dem *Orlando furioso* lesen kann.

Gegen Ende des Capitolo VII folgt schließlich die weithin bekannte Einführung des *porcelotto*. Das gewaltige Schwein kann wiederum als ein (vorläufiger) Höhepunkt des *Asino* gesehen werden, das gewisser Parallelen zu Luzifer im *Inferno* Dantes nicht entbehrt. So befindet sich das Schwein „in un luogo basso" (*A7*, 115), außerdem ist es „tra 'l fango involto" (*A7*, 117), was auf die Position Luzifers im untersten Bereich des Infernos hindeuten könnte, wo Luzifer bekanntermaßen im Eis gefangen ist (vgl. *If.*, XXXIV, 28–29), welches an dieser Stelle durch den „fango" substituiert ist.[54] Auch die beachtlichen Ausmaße des *porcelotto* („saria trecento o piue / libbre", *A7*, 119–120) sowie die Schnauze des Schweins, das verschmiert mit Schlamm und Dreck beim Protagonisten Ekel hervorruft (vgl. *A8*, 1–3) und mit seinen „denti" (*A8*, 5) beschrieben wird, ermöglichen eine assoziative Nähe zu Luzifer.[55] Schließlich folgt die Beschreibung, dass sich das Schwein nur mit der Schnauze bewegt, „stando col resto fermo e senza moto" (*A8*, 6), was ebenfalls auf Luzifer, starr im ewigen Eis gefangen (vgl. *If.*, XXXIV, 28–29), hindeuten könnte. Auch wenn diese Parallelen insgesamt schwach ausgeprägt sowie spekulativ bleiben und sich

51 Hierauf verweist u. a. Fazion (vgl. Fazion 1984, 90). Corsaro bezeichnet die Tierschau indes als „pseudo-dantesco" (Corsaro 2012e, 137). Auf eine mögliche Verbindung zwischen dem *Asino* und dem Karneval und somit einen potentiellen Kontakt zum Karnevalskonzept Bachtins macht u. a. Ferroni aufmerksam (vgl. Ferroni 1975, 315–316, Fn 3).

52 Auch hierauf verweist u. a. Fazion, der zusätzlich noch die *Amorosa visione* Boccaccios als weiteren textuellen Kontakt für das Capitolo VII in Anschlag bringt (vgl. Fazion 1984, 93).

53 Vgl. Ferroni 1975, 340.

54 Der „fango" kann darüber hinaus auch auf die Figur Ciaccos in *Inferno* VI hindeuten.

55 Die Hässlichkeit Luzifers findet sich u. a. bei „S'el fu sì bel com' elli è ora brutto" (*If.*, XXXIV, 34); die Zähne Luzifers werden ebenfalls direkt angesprochen: „Da ogne bocca dirompea co' denti / un peccatore" (*If.*, XXXIV, 55–56).

mit anderen Deutungen überlagern,[56] bleibt zumindest eine teilweise Annäherung des *porcelotto* an die Luzifer-Figur im Bereich des Möglichen. Wie bereits bis zu diesem Punkt deutlich wurde, zeigt sich der *Asino* durch vielzählige textuelle Amalgamierungen geprägt, sodass auch hier eine solche Überlagerung denkbar ist und verschiedene Deutungen der Schweine-Figur nebeneinander existieren können. Wenn man der Luzifer-Hypothese als einer solchen möglichen Deutung stattgibt, zeigt sich erneut ein profanierender und komischer Charakter der Beschreibung, die durch die elaborierten Ausführungen des *porcelotto* im Folgenden konterkariert und in ein geradezu dissonantes Spannungsverhältnis gesetzt wird.[57] Auch inhaltlich ergeben sich Friktionen, da Luzifer das Schlechte an sich repräsentiert, während das *porcelotto* im Kontrast zu den Menschen und für ein zu bevorzugendes, ‚gutes' Leben steht. Inwiefern diese Dissonanzen für sich stehen oder in eine weiterführende Auflösung münden sollten, ist indes nicht zu entscheiden, da der *Asino* mit dem Capitolo VIII und den Ausführungen des *porcelotto* abbricht.[58] Somit bleiben jegliche Mutmaßungen über eine Fortsetzung des Geschehens rein spekulativ, z. B. hätte eine Fortsetzung im Sinne des *Purgatorio* eine Lesart des *porcelotto* als Pendant zu Luzifer erhärtet und die Annäherung an die Jenseitsreise der *Commedia* weiter gesteigert.

Zwischenfazit

Angesichts der eben vorgestellten Befunde lässt sich festhalten, dass die Reise durch das *Inferno* Dantes inhaltlich-strukturell auf breiter Ebene eine maßgebliche Stütze für die entsprechende Reise des *Asino* darstellt. Neben die affirmative Nähe treten parallel deutlich profanierende und komische Züge, welche ein Potential zur Verlachung der *Commedia* eröffnen. Daneben finden sich Indizien, die darauf hindeuten, dass die auf der Inhaltsebene entstehende Komik zusätzlich durch

56 So lässt sich das *porcelotto* auch als eine mögliche Repräsentation Francesco Vettoris deuten (vgl. Fazion 1984, 112–113). Eine andere Hypothese geht – wohl eher spekulativ – von Fra' Mariano Fetti aus (vgl. Richardson 1978, 140). Brown erkennt wiederum im *porcelotto* eine beispielhafte Vorführung des lukrezianischen Prinzips des freien Willens, der allen Geschöpfen, nicht nur den Menschen innewohne (vgl. Brown 2010, 84 sowie vgl. Brown 2015, 82). Ausgehend von Lukrez und dem Epikureismus könnte man assoziativ auch Horaz anführen, der sich in der Epistel an Albius als „Epicuri de grege porcum" bezeichnet (*Hor. Epist.*, 260 [= I, 4, 16]). Des Weiteren ist die augenfällige Nähe zum *gryllos* des Plutarch nicht zu unterschlagen, um nur die wichtigsten Deutungsoptionen anzuführen. Vgl. zum *gryllos* u. a. Martelli 1990, 13–14 sowie ausführlicher vgl. Sasso 1997b.

57 Diese Profanation würde auch dann greifen, wenn man eine andere prominente textuelle Vorlage veranschlagt, z. B. das *gryllos* Plutarchs. Zur stilistischen Ausgestaltung der Ausführungen des *porcelotto* vgl. v. a. die Unterkapitel in Kap. 9.

58 Zum Abbruch des *Asino* und den bisher dazu aufgestellten Hypothesen vgl. in kompakter Übersicht v. a. Corsaro 2012e, 137–138.

agonal anmutende Bewegungen – u. a. gegenüber Ariost und dessen *Orlando* – und die generelle komisch-ironisierende bzw. satirische Tendenz machiavellianischen Schreibens perspektiviert werden muss. Hinzu kommt eine Überlagerung mit Inhaltselementen aus mehrheitlich antiken Quellen, vornehmlich Apuleius, Homer, Vergil und z. T. auch Ovid bzw. in dessen Gefolge Petrarca. Diese Überblendung stellt der rein verlachenden Komik ein nicht zu unterschätzendes Potential an literarischer *aemulatio* sowie der Vorführung dichterischen Vermögens zur Seite, wodurch der Text mitsamt seiner Komik eine ambitionierte Drift erhält. Vor diesem Hintergrund erscheint die Verlachung des *poema sacro* weniger als offensives Hauptziel des *Asino*, sondern vielmehr als ‚Nebenprodukt', welches im Zuge eines ambitionierten, an einigen Stellen ins Episch-Sublime tendierenden, daneben aber komischen ‚Programms' des *Asino* entsteht und billigend in Kauf genommen wird.

8.2.3 Die *guida-/scorta*-Figur im *Asino*

Neben der beschriebenen inhaltlichen Nähe zur *Divina Commedia* im *Asino* durch die Schilderung einer jenseitigen Reise stellt auch die augenfällige Präsenz einer *guida-* bzw. *scorta*-Figur eine zentrale Parallele zum Hauptwerk Dantes dar. Wie bereits die Jenseitsreise trägt auch die *scorta*-Figur[59] maßgeblich zum allgemeinen Profil des *Asino*[60] und dessen textuell ambitionierter Ausrichtung bei. Dies

59 Um Verwechslungen mit den Figuren ‚Vergils' und Beatrices auszuschließen, wird hier für die durchgängige Bezeichnung *scorta* optiert.

60 Sehr subtil finden sich Anklänge eines *guida-/scorta*-Konzepts auch im *Capitolo di Fortuna* und im *Capitolo dell'Ambizione* sowie in den *Decennali*. So taucht bereits zu Beginn des *Capitolo di Fortuna* eine dezente Annäherung der Sprecherinstanz an die Vergil-Figur auf: Der *Capitolo*-Sprecher wendet sich an den Adressaten des Textes, Giovan Battista Soderini, und weist ihn darauf hin, dass er sich nicht zu fürchten brauche. („Temer, Giovambatista, tu non puoi / né debbi in alcun modo aver paura", *CF*, 7–8). Dies kann daran erinnern, wie ‚Vergil' versucht, ‚Dante' Mut zuzusprechen (vgl. u. a. *If*., XXI, 133: „Non vo' che tu paventi"), auch wenn selbstredend der *Capitolo*-Sprecher damit nicht zu einem Jenseitsführer aufsteigt. Ein weiterer Punkt, der die Sprecherinstanz des *Capitolo di Fortuna* an ‚Vergil' annähert, sind zeigende Ausdrücke, die den Adressaten des *Capitolo* auf etwas hinweisen. Beispiele hierfür sind: „s'odon" (*CF*, 65), „vedevisi" (*CF*, 76), „vedesi" (*CF*, 86 sowie 190 mit Majuskel), „Veggonsi" (*CF*, 91 sowie 136), „Quivi si vede [...] quivi si mostron [...] Quivi si veggon" (*CF*, 142–148), „Se poi con gli occhi tuoi piú oltre arrivi [...] vedi" (*CF*, 160–162), „dove si vede" (*CF*, 187). Zwar handelt es sich hier nur um leichte Anklänge und auch parallele Kontaktpunkte sind denkbar, z. B. im Sinne der *Trionfi* Petrarcas. Gleichwohl erfährt der Inhalt des *Capitolo di Fortuna* durch die denkbare, subtile Annäherung der Sprecherinstanz an einen *guida* eine Aufwertung, denn wenn ein Sprecher in der Manier ‚Vergils' Profil gewinnt, so kommt ihm implizit Autorität zu. Aus rhetorischer Perspektive gewinnt so in letzter Konsequenz die Argumentation des Textes an Glaubwürdigkeit. Ähnliches findet sich, wenngleich in deutlich abgeschwächtem Maße,

manifestiert sich in Anklängen an die Figuren ‚Vergils'[61] und Beatrices,[62] die z. T. nebeneinander verlaufen, sich mitunter überlagern und teilweise mit anderen inhaltlich-motivischen Elementen amalgamiert erscheinen. Wie beim bereits beschriebenen Aspekt der Jenseitsreise schließen sich nobilitierende und komische Tendenzen dabei nicht aus, im Gegenteil erscheinen sie vielmehr gleichberechtigt

im *Capitolo dell'Ambizione*. Auch dort lenkt die Sprecherinstanz mittels zeigender Ausdrücke die Aufmerksamkeit des Adressaten, Luigi Guicciardini, auf zentrale Punkte der Argumentation: „volta li occhi, Luigi, a questa parte" (*CA*, 125), „Rivolga li occhi in qua chi veder vuole / l'altrui fatiche" (*CA*, 130–131), „Dovunque li occhi tu rivolti, e miri" (*CA*, 157). Darüber hinaus folgt gegen Ende des *Capitolo* eine Aufforderung an den Adressaten, sich nicht zu wundern: „non ne pigliare ammirazione alcuna" (*CA*, 175) – auch dies kann man als einen subtilen Anklang an ‚Vergil' lesen (vgl. u. a. *If*., XIV, 129: „non de' addur maraviglia al tuo volto" oder *Pg*., III, 28–30: „Ora, se innanzi a me nulla s'aombra, / non ti maravigliar più che d'i cieli / che l'uno a l'altro raggio non ingombra"). Das dritte ‚große' *Capitolo*, das *Capitolo dell'Ingratitudine*, bleibt dagegen bis auf die initiale Ansprache des Adressaten, Giovanni Folchi, eher im Modus einer allgemeinen Darstellung, die sich an keinen konkreten Adressaten zu wenden scheint. Erst gegen Ende wechselt die Ausdrucksweise in die zweite Person Singular, die aber aufgrund der politischen Reflexionen in diesem Abschnitt wohl eher ein generelles Publikum adressiert (vgl. u.a „troverrai pochi principi esser grati", *CI*, 167 oder „E vedra' come e mutator di stati [...]", *CI*, 169). Selbst in den beiden *Decennali* finden sich subtile Anklänge an eine *guida*-ähnliche Stilisierung der Sprecherinstanz. Sowohl im *Decennale Primo* als auch im *Decennale Secondo* wendet sich der jeweilige Sprecher an einen allgemein gehaltenen Rezipienten, der in der zweiten Person angesprochen wird, womit einerseits die politische Elite der Stadt Florenz gemeint ist, aber auch die gesamte Florentiner Bevölkerung (zu den Adressaten v. a. des *Decennale Primo* unter Hinzuziehung der beiden unterschiedlichen *Dediche* aus den Jahren 1504 an Salviati und 1506 an das breite Florentiner Publikum vgl. Cabrini 1993, 75–76). Weiterhin finden sich im Laufe der Darstellung der historischen Ereignisse immer wieder Andeutungen einer rückblickenden Kritik an den Entscheidungen der politischen Führung von Florenz. Diese wird zwar kaum direkt geäußert. Doch zeigt sich in der Kritik bzw. im Tadel eine Tendenz der Sprecherinstanz im Gewande eines verkappten Lehrmeisters aufzutreten, so z. B. als der Sprecher konstatiert, dass jeder, der gegen die post-mediceische republikanische Ordnung argumentiert, „esser potrebbe / di questo mondo non buono geomètra" (*DP*, 380–381). Da es sich in den *Capitoli* und den *Decennali* jedoch um sehr subtile Anklänge an das *guida*-Konzept handelt – v. a. im Vergleich zum *Asino* – soll es hier bei diesen kurzen Anmerkungen bleiben.

61 In Anlehnung an die Schreibweise ‚Dante' (vgl. Fn 36) steht auch ‚Vergil' für die Figur Vergils in der *Commedia*, die vom (realen) Autor der *Aeneis* zu unterscheiden ist.

62 Neben der breit akzeptierten ‚Vergil'-/Beatrice-Annäherung werden auch andere Kontaktpunkte postuliert. So sieht Fazion die *scorta*-Figur des *Asino* an die Figur Mateldas im *Purgatorio* angelehnt (vgl. Fazion 1984, 65–66). Ferroni wiederum meint in der *scorta* des *Asino* eine Spiegelung der mythologischen Circe zu erkennen (vgl. Ferroni 1975, 332–333). Marietti tippt sogar einen möglichen Bezug zur „donna riparatrice di affanni notturni" der zweiten Novelle des zweiten Tages im *Decamerone* bzw. zu einer nicht näher spezifizierten Magierin des *Orlando furioso* an (vgl. Marietti 2011, 89). Sinnvoll erscheint es, die *scorta*-Figur des *Asino* nicht im Sinne eines strikten *Entweder-Oder* zu begreifen, sondern als ein Nebeneinander verschiedener Tendenzen, wobei hier der Aspekt der Nähe zu den Figuren ‚Vergils' und Beatrices der *Commedia* im Vordergrund steht.

nebeneinander und können so das ‚doppelte' Profil des *Asino* mit sowohl sublimierenden als auch komischen Tendenzen widerspiegeln. Beide Aspekte werden in gleichem Maße durch die Annäherung an die *Commedia* unterstützt, auch wenn dies bedeutet, dass dadurch eine Komisierung des Hauptwerk Dantes *en passant* in Kauf genommen wird.

Erste Begegnung zwischen dem Protagonisten und der scorta

Bei der Untersuchung der *scorta*-Figur im *Asino* ist zunächst die erste Begegnung zwischen dieser und dem Protagonisten von entscheidender Bedeutung. Ähnlich wie in der *Commedia* befindet sich der Protagonist zunächst an einem dunklen Ort und wird von Angst und Schrecken gequält. In dieser Situation der Verlassenheit und Hoffnungslosigkeit erscheint „una donna piena di beltate" (*A2*, 49).[63] Allein die Formulierung „piena di beltate" lässt auf eine Nähe zur Beatrice der *Commedia* schließen, auch wenn in der *Commedia* die Schönheit Beatrices überwiegend allegorisch zu deuten ist und im *Asino* die sinnlich-körperliche Komponente im Vordergrund steht. Dieser Kontrast wird in direkter Folge durch die Beschreibung der Haarpracht der *scorta* verstärkt. Einerseits trägt sie „treccie bionde" (*A2*, 51), was neben der Nähe zu Beatrice dem gängigen Schönheitskatalog petrarkistischer Prägung der Frühen Neuzeit entspricht. Somit lässt sich zunächst eine Überblendung der noblen Beatrice-Figur durch eine immer noch nobel ausgerichtete amouröse Darstellung überwiegend im Sinne des Petrarkismus postulieren. Gleichzeitig wird diese Überblendung durch ein komisches Element durchbrochen, wenn die Haare als „scapigliate" (*A2*, 51) beschrieben werden. Nun könnte man hierbei direkt auf eine Profanierung und Verlachung Beatrices schließen.[64] Zu beachten ist aber, dass die Beatrice-Annäherung nur eine Ebene der *scorta*-Figur darstellt, auch die petrarkistische Ebene und folglich auch deren inhaltliche Profanierung und Verlachung sind in den Blick zu nehmen. Hierdurch wird die Schärfe, mit der sich der Text gegen die *Commedia* wendet, augenblicklich abgemildert. Das gleichzeitig ‚antipetrarkistische' Moment legt nahe, dass es sich weniger um eine direkte Positionierung gegen die *Commedia* handelt, sondern vielmehr um die Induktion von Komik durch das ‚Spiel' mit den traditionellen literarischen Vorgängern bzw. Topoi. Wenn dabei die *Commedia* verlachend perspektiviert wird, geschieht dies letztlich um der Komik selbst willen und zur Etablierung und Fortführung des sowohl komischen als auch episch-sublimen Duktus des *Asino*.

63 Eine proleptische Vorbereitung hierauf erfolgt bereits in *A2*, 38: „quando una luce subito m'apparve".

64 Auch die spätere Ansprache durch die *scorta* in Form eines schlichten „Buona sera" (*A2*, 72) deutet in eine komische und potentiell verlachende Richtung.

Eine weitere Parallele erscheint unmittelbar nach der initialen Beschreibung der *scorta*, denn es wird erwähnt, wie sie ein großes Licht mit sich führt („un gran lume portava", *A2*, 52). Auch hier zeigt sich einerseits eine Nähe zur *Commedia*, denn sowohl ‚Vergil' als auch Beatrice stehen in Assoziation zum Licht, ‚Vergil' als Licht der *ratio* und Beatrice als Licht der *fede*.[65] Andererseits gesellt sich erneut eine zweite Bedeutungsebene hinzu, welche die Figur der *scorta* von ‚Vergil' und Beatrice wegrückt und für komisches Potential sorgt.[66] Eine weibliche Figur, die ein laternenartiges Licht mit sich führt, findet sich auch in den *Metamorphosen* des Apuleius wieder. In der Binnenerzählung des Aristomenes im ersten Buch wird geschildert, wie die Hexenschwestern Meroe und Panthia den Sokrates ermorden, wobei Panthia eine „lucernam lucidam" trägt.[67] Auch später taucht eine Laterne auf, denn als die Hauptfigur Lucius die Hexe Pamphile dabei beobachtet, wie sie sich in einen Uhu verwandelt, wird berichtet, wie diese vor ihrer Transformation mit ihrer „lucerna" spricht.[68] Die „lucerna" ist somit im Text des Apuleius teilweise mit Hexenmagie verknüpft.[69] Zwar handelt es sich bei den angeführten Stellen um Situationen, die nicht mit der *guida*-Konfiguration übereinstimmen, sodass die Annäherung an die *Metamorphosen* gegenüber derjenigen an die *Commedia* schwach ausfällt. Gleichwohl führt dies dazu, dass der *scorta*-Figur mit Blick auf Apuleius auch das Wesen einer Hexe zufallen kann. Dies wiederum rückt die *scorta* von ‚Vergil' bzw. Beatrice leicht weg und bringt sie dem Bereich der antiken Magie näher, welche in den komisch gefärbten *Metamorphosen* des Apuleius eine Rolle spielt.[70] Die *scorta* verkörpert somit von Beginn an beides, das Sublime ebenso wie das Komische.

Als der Protagonist und die *scorta* schließlich zum ersten Wortwechsel ansetzen, zeigt sich abermals eine Nähe zur *Commedia*. Zum einen schöpft der Protagonist Mut („Io mi rassicurai", *A2*, 76), ähnlich wie ‚Vergil' dafür sorgt, dass ‚Dante' Hoffnung

65 Die Identifizierung ‚Vergils' mit der *ratio* und diejenige Beatrices mit der christlichen *fede* findet sich u. a. schon in der 1872 veröffentlichten Studie Comparettis (vgl. Comparetti 2017, v. a. 189–191).

66 Gleichwohl scheint diese Komik insgesamt eher schwach ausgeprägt zu sein. Dies zeigt sich v. a., wenn man die Kontrastierung des Visuellen, für welches das Licht steht, und des Auditiven hinzuzieht. Dann zeigt sich, dass das Visuelle stärker dem Sublimen zuzuordnen ist. Vgl. hierzu ausführlich Kap. 9.7.2. Nichtsdestoweniger ist eine subtile, aber dennoch erkennbare, parallel verlaufende Komik zu konstatieren.

67 *Apul. Met.*, 11 [= I, 12].

68 *Apul. Met.*, 68 [= III, 21].

69 Die „lucerna" spielt auch in der Episode rund um Amor und Psyche im fünften Buch der *Metamorphosen* eine Rolle, ist dort aber nicht mehr direkt mit Hexenmagie assoziierbar.

70 Sasso sieht im Licht der *scorta* ein ‚antidanteskes' Element. Er bringt das Licht mit der Erscheinung Beatrices im *Purgatorio* in Verbindung und postuliert eine Profanierung der Prozession, die Beatrice einführt, durch die Tierherde rund um die *scorta* (vgl. Sasso 1997c, 66–69).

schöpft.[71] Gleichzeitig wird dieser Zustand aber durch amourös-erotische Andeutungen durchbrochen, die erneut sowohl eine Anbindung an den petrarkistischen Liebesdiskurs als auch die Induktion von Komik ermöglichen, v. a. wenn man die spätere Liaison zwischen der *scorta* und dem Protagonisten in den Blick nimmt. So errötet der Protagonist stark („Le guancie mie [...] diventâr di fuoco", *A2*, 82–83), ebenso verschlägt es ihm die Sprache und er muss feststellen: „non potei formar questo sermone" (*A2*, 88).

Im Anschluss nähert sich das Verhalten der *scorta* wieder stärker der *guida*-Figur der *Commedia* an, was sich v. a. an ihrer Sprechweise zeigt. So beginnt sie ihre weiteren Ausführungen mit „E' non bisogna / tu tema di parlar" (*A2*, 91–92). Dies entspricht deutlich der häufigeren Aufforderung ‚Vergils', aber auch Beatrices an ‚Dante', frei zu sprechen. Wie die beiden *guida*-Figuren der *Commedia* erscheint die *scorta* des *Asino* als mutmachende Instanz, welche dem Protagonisten die Lizenz zum Sprechen erteilt.[72] Auch die folgenden Ausführungen der *scorta*, die den Protagonisten über den Ort aufklären, an dem er sich befindet, offenbaren eine Nähe zu ‚Vergil' bzw. Beatrice.[73] In diese Konfiguration passt, dass die *scorta*, ähnlich wie ‚Vergil' und Beatrice, mögliche Fragen des Protagonisten vorwegnimmt. Dies ist der Fall, als die *scorta* von sich aus erläutert, was es mit den Tieren, die ihr folgen, auf sich hat:

> E se mi domandassi, io ti rispondo:
> sappi che queste bestie che tu vedi,
> uomini come te furon nel mondo.
> (*A2*, 127–129)

Die *scorta* spricht vorausschauend und erahnt, welche Frage der Protagonist noch anführen könnte, um diese vorab zu beantworten. Ein ähnliches Gesprächsverhalten findet sich auch in der *Commedia*, z. B. als ‚Vergil' im Limbus fragt: „Tu non dimandi / che spiriti son questi che tu vedi?" (*If.*, IV, 31–32) oder im Ulisse-Canto, als ‚Vergil' das Schweigen ‚Dantes' durchbricht, indem er ungefragt erklärt: „Dentro dai fuochi son li spirti; / catun si fascia di quel ch'elli è inceso" (*If.*, XXVI, 47–48).

Auch gegen Ende des Capitolo II zeigt sich eine Parallele zwischen ‚Vergil' bzw. Beatrice und der *scorta* des *Asino*, wenn diese den Blick bzw. die Aufmerksamkeit des Protagonisten lenkt. Mit Bezug auf die Tiere ihrer Herde erklärt sie: „E s'a le mie parole tu non credi, / risguarda un po' come intorno ti stanno" (*A2*, 130–131).[74] Die eben beschriebene Art des Sprechens der *scorta*, die sie dem *guida*-Konzept

71 Vgl. hierfür das Ende des ersten Canto des *Inferno*, als ‚Dante' der Aufforderung ‚Vergils' nachkommt, ihm zu folgen: „acciò ch'io fugga questo male e peggio" (*If.*, I, 132).

72 Vgl. hierzu u. a. die Beispiele in Resch 2020, 79–84.

73 Eine solche Erklärung findet sich z. B. sehr früh in der *Commedia*, zu Beginn des Canto III des *Inferno*, als ‚Vergil' ‚Dante' über das Höllentor aufklärt (vgl. *If.*, III, 14–18).

74 Auf Seiten der *Commedia* sind die zahlreichen zeigenden Ausdrücke zu nennen, die ‚Vergil' benutzt, wie u. a. „Ecco" (z. B. *Pg.*, X, 100). Vgl. hierzu die Ausführungen in Resch 2020, 59.

der *Commedia* näherbringt, findet sich auch im weiteren Verlauf des *Asino* wieder, worauf jedoch in einem eigenen Abschnitt gesondert eingegangen wird. Vor dem Hintergrund dieser intensiven Annäherung an die *Commedia* erscheint es geradezu trivial, dass die *scorta* ganz in der Manier der Figur ‚Vergils' am Ende der ersten Begegnung den Protagonisten dazu auffordert, mit ihr zu kommen (vgl. *A2*, 142–144).[75] Dennoch ist der Effekt dieses Abschlusses der ersten Begegnung parallel zum ersten Canto des *Inferno* nicht zu unterschätzen, denn er unterstreicht den sublimierenden Teil, der in der *scorta*-Figur angelegt ist, sodass der komische Teil an dieser Stelle merklich eingehegt erscheint.

Beschreibung des Äußeren der scorta

Auch nach der ersten Begegnung zwischen *scorta* und Protagonisten besteht über weite Teile des *Asino* eine Nähe der *scorta*-Figur zu ‚Vergil' bzw. Beatrice, was sich u. a. in der Beschreibung ihres Äußeren manifestiert. Dabei bleibt es auch unter diesem Aspekt bei der grundlegenden Parallelität von Sublimierendem und Komischem. So findet sich im Capitolo III die Darstellung der *scorta* als „la mia donna bella, alta e gentile" (*A3*, 40). Jedes dieser drei Adjektive eröffnet eine mögliche Assoziation in Richtung Beatrices. Kurze Zeit später folgt zusätzlich die Attribuierung „cortesemente", welche wiederum neben der Annäherung an einen höfischen Stil auch eine subtile Nähe zu ‚Vergil' erlaubt, der zu Beginn der *Commedia* als „anima cortese mantoana" (*If.*, II, 58) oder als „maestro cortese" beschrieben wird (*If.*, III, 121). Diese beiden sublimierenden Annäherungen an Beatrice und ‚Vergil' werden gleichwohl relativiert, da die Szene des Trocknens des durchnässten Protagonisten durch die *scorta* eine alltäglich komische Wendung darstellt (vgl. *A3*, 43–48). Diese vorübergehende Wendung ins Komische wird jedoch schnell eingehegt, denn, als der Protagonist nach dem Trocknen vor dem Feuer die *scorta* anspricht, verwendet er „Madonna" (*A3*, 52), das eine Annäherung an die himmlische Beatrice ermöglicht und dem Bereich des Sublimen den Vorrang einräumt. Zwar steht diese Anrede weiterhin im Kontrast zur vorausgehenden Szene des profanen Trocknens. Doch erfolgt wenig später erneut ein eher sublimierendes Signal in Richtung Beatrices, wenn der Protagonist vom „bel volto" der *scorta* spricht (*A3*, 62). Dieses „bel volto" kann im selben Augenblick wiederum ins Amouröse kippen, wodurch sich eine subtile Anspielung auf die erotische Liaison im Capitolo IV ergibt. Die gesamte Szene des Capitolo III oszilliert somit inhaltlich zwischen der noblen Darstellung der *scorta* im Gefolge Beatrices und teilweise ‚Vergils' sowie einer erotisierenden

75 Hierbei findet sich auch eine deutliche Verbalparallele, die in Kap. 8.3.4 genauer beschrieben wird.

bzw. ironisierenden Komponente, wobei das ironisch Erotische eher unterschwellig bleibt.

Nach dem erotischen Intermezzo des Capitolo IV – das in einem eigenen Abschnitt genauer analysiert wird – bleibt es bei diesem Nebeneinander sublimierender Tendenzen und ironischer Erotik. So wird im Capitolo V das Antlitz der *scorta* als leuchtend beschrieben („lucea piú che tutti gli altri vólti", *A5*, 18), wodurch potentiell Kontakt zu Beatrice aufgebaut wird.[76] Doch auch hier entsteht eine ironisierende Spannung, da im Vers zuvor vom „amoroso aspetto" (*A5*, 17) die Rede ist. Diese Aufrufung petrarkistischer Sprechweise mit deutlicher Anspielung auf eine irdisch-diesseitige Liebe (z. T. sogar erotisierend mit Blick auf die vorausgegangene erotische Liaison), konterkariert die jenseitig-sublime Beatrice-Vorstellung, die als Personifikation der Theologie und der *fede* gerade nicht für ein irdisches Begehren steht. Ähnlich verhält es sich im Capitolo VI. Dort wird die *scorta* als „la donna mia" (*A6*, 9) beschrieben, was eine dezente Annäherung an Beatrice erlaubt. Doch abermals erfährt die Annäherung im wahrsten Sinne des Wortes eine ‚Erdung', da im Anschluss die Versklavung des Protagonisten durch die *scorta* angeführt wird („colei, di cui fui servo fatto", *A6*, 15), was deutlich in irdisch-erotischem Sinne zu verstehen ist. Somit findet auch hier eine Überblendung des Sublimen der Beatrice-Figur mit petrarkistisch anmutendem Sprechen statt, wobei der Liebesdiskurs nicht nur an irdische Liebe gebunden ist, sondern unter der Hand ins Erotische abdriftet und so eine ironische Komik einbindet.

Sprechweise der scorta

Während die Beschreibung des Äußeren der *scorta* überwiegend an Beatrice erinnert und mit dem Nebeneinander von sublimierenden Tendenzen und Erotischem ‚spielt', zeigt sich in der Art des Sprechens der *scorta* auch nach der initialen Begegnung eine erkennbare Nähe zur Vergil-Figur der *Commedia*, die dabei ebenfalls ein Nebeneinander von Nobilitierung und Komik offenbart. Eine besonders eindrückliche Stelle findet sich hierbei gegen Ende des Capitolo III. Dort erläutert die *scorta* dem Protagonisten, was ihn im Verlauf der Reise noch erwarten werde, und äußert in diesem Zusammenhang:

76 Vgl. hierzu u. a. die Beschreibung des Lichts Beatrices durch dieselbe im *Paradiso* (vgl. *Pd.*, V, 1–15).

> Ma prima che si mostrin queste stelle
> liete verso di te, gir ti conviene
> cercando il mondo sotto nuova pelle;
> (*A3*, 115–117)

Hier ist ein deutlicher Anklang daran erkennbar, wie ‚Vergil' darlegt, was ‚Dante' auf seiner Reise bevorstehe, bevor er im Paradies ankommen werde.[77] Gleichzeitig wird das Metamorphosen-Motiv aufgerufen („sotto nuova pelle"), wodurch einerseits eine aemulative Überblendung u. a. durch die antiken Vorlagen des Apuleius und Ovid stattfindet. Andererseits eröffnet die Nähe zu Apuleius auch eine komisierende Profanierung, da die ‚danteske' Jenseitsreise, wie weiter oben bereits erwähnt, mit der Verwandlung in ein Tier, noch dazu in einen Esel, gekreuzt wird. Ähnlich verhält es sich wenig später, als die *scorta* äußert:

> E lo star meco alquanto t'è permesso,
> acciò del luogo esperïenza porti,
> e de gli abitator' che stanno in esso.
> (*A3*, 127–129)

Hier tritt die *scorta* geradezu als Lehrmeisterin auf, die dafür einsteht, dass ihr Schüler „esperïenza port[a]", also Erkenntnis erlangt, was deutlich an ‚Vergil' erinnert. Ebenfalls ähnlich wie ‚Vergil' will sie dem Protagonisten Mut zusprechen und ihm die Angst vor der bevorstehenden Reise nehmen: „fa che tu non ti sconforti [...] ch'ancor ti gioverà d'averlo [questo peso] preso" (*A3*, 130–133). Dieser noble Duktus wird jedoch augenblicklich relativiert, indem die bevorstehende Eselsgestalt des Protagonisten aufs Tableau gebracht wird: „ma prendi francamente questo peso / sopra gli omeri tuoi solidi e forti" (*A3*, 131–132). Die „omeri tuoi solidi e forti" können hierbei als Anspielung darauf verstanden werden, dass der Protagonist nicht als Mensch, sondern in apuleianischer, komischer Manier in Eselsgestalt auf dem Weg sein wird.[78]

Während der temporäre Abschied von der *scorta* im Capitolo V an die Gerione-Szene erinnern kann und – wie ein Großteil des Capitolo – eher dem Ernsthaften verschrieben ist,[79] kehrt das Nebeneinander von Sublimierendem und Komischem im Capitolo VI unvermindert zurück. Dort nähert sich die *scorta* dem Protagonisten

---

77 Vgl. *If*., I, 115–129.

78 Um Missverständnissen vorzubeugen, sei darauf hingewiesen, dass die Verwandlung des Protagonisten in einen Esel im überlieferten *Asino*-Fragment nicht vollzogen wird.

79 Entscheidend ist an dieser Stelle die Äußerung der *scorta*: „Tu ti resterai solo in questa cella" (*A5*, 10). Wie oben erwähnt, schwingt hier prominent die Assoziation der Gerione-Szene mit, in der ‚Vergil' ‚Dante' alleine lässt bzw. wegschickt, um selbst allein mit Gerione zu verhandeln (vgl. *If*., XVII, 37–41). Weiterhin ist jedoch auch eine subtile Nähe zur Malacoda-Szene zu erkennen, in der ‚Vergil' ‚Dante' auffordert, sich vor den Dämonen zu verstecken und kurzzeitig allein zu warten (vgl. *If*., XXI, 58–63 sowie 88–90).

und legt ihm einen Arm um den Hals („il collo mio con un de' bracci avinse", *A6*, 17). Dies kann als motivischer Anklang an die sehr bekannte *Alma sdegnosa*-Szene im *Inferno* gelesen werden, in der ‚Vergil' gleichfalls ‚Dante' umarmt (vgl. *If.*, VIII, 43–45). Doch bleibt es nicht bei dieser simplen Evozierung ‚Vergils' aus dem dantesken *Inferno*. Die erhabene Szene aus der *Commedia* kippt auf der Inhaltsebene allzu leicht in eine derb-obszöne Komik, denn direkt im Anschluss erfährt der Leser: „con l'altro [braccio] mi pigliò la man lontana" (*A6*, 18). Zwar kann man die „man lontana" auch wörtlich deuten, doch erscheint es im Gesamtzusammenhang des *Asino* wahrscheinlich, dass dieser Szene ein obszöner Gedanke innewohnt.[80]

Auffällig ist schließlich die verstärkte Annäherung der *scorta* an die ‚Vergil'-Figur der *Commedia* in der zweiten Hälfte des Capitolo VI.[81] Als die *scorta* den Aufbau

80 Diese Deutung wird erhärtet, wenn man als Konsequenz der Handlungen der *scorta* berücksichtigt, dass „tanta fu la dolcezza che mi vinse" (*A6*, 21). Dies eröffnet eine erstaunliche Nähe zum sexuellen Höhepunkt des Capitolo IV, der als „gustando il fin di tutte le dolcezze" (*A4*, 141) umschrieben wird.

81 In der Zwischenzeit gibt es weitere, jedoch subtilere Anklänge an ‚Vergil'. Eine weitere ‚Vergil'-Szene wird indirekt assoziiert, wenn es heißt „insieme ragionammo molte cose" (*A6*, 23). Dies erinnert an die intensiven intellektuellen Ausführungen zwischen ‚Vergil' und ‚Dante' aus dem *Purgatorio* (vgl. *Pg.*, XVII sowie XVIII). Doch auch hier erfährt die danteske Szene eine Profanierung, denn bereits das saloppe „molte cose" steht im Kontrast zu den erhabenen Themen, über die ‚Vergil' und ‚Dante' sprechen. Eine weitere Profanierung erfährt die Szene durch den folgenden Vers „com'uno amico con l'altro favella" (*A6*, 24). Während es sich in der *Commedia* um ein Lehrer-Schüler-Gespräch *par excellence* handelt, also um eine Belehrung durch ‚Vergil', wird das Gespräch zwischen *scorta* und dem Protagonisten im *Asino* inhaltlich mit einer freundschaftlich ungezwungenen Unterhaltung gleichgesetzt. Dies stellt eine Profanierung, aber auch ein gewisses Korrektiv in der Interpretation des Verhältnisses zwischen *guida*/*scorta* und dem geführten Protagonisten dar. Aus dem hierarchischen Lehrer-Schüler-Verhältnis wird eine hierarchiefreie Begegnung auf Augenhöhe. Dies wird noch deutlicher, wenn man den Verweis Corsaros auf *Pg.*, XXII, 21 hinzunimmt (vgl. Corsaro 2012d, 173), wo ‚Vergil' Stazio dazu auffordert, „come amico omai meco ragiona", was ebenfalls auf eine Reduzierung der Hierarchieverhältnisse hinausläuft (vgl. Chiavacci Leonardi 1994, 643–644). Weiterhin kann man die Szene nennen, in welcher sich die *scorta* an den Protagonisten wendet, um ihm zu erklären, dass hinter den Türen des *dormitorio* jeweils Tiere verborgen seien: „Allor la donna ver' me si volgeva, / e disse come dentro a quelle porte / il grande armento suo meco giaceva" (*A6*, 46–48). Zum einen stellt die Wendung an den Protagonisten („ver' me si volgeva") bereits eine Geste im Sinne ‚Vergils' dar (vgl. u. a. „Poi si rivolse a me con miglior labbia", *If.*, XIV, 67, „A le lor grida il mio dottor s'attese; / volse 'l viso ver' me [...]", *If.*, XVI, 13–14 oder „Volsersi verso me le buone scorte [‚Virgilio' e Stazio]", *Pg.*, XXVII, 19). Zum anderen entspricht die Erklärung, was zu sehen sei bzw. was sich hinter den Türen verberge, dem Sprechen ‚Vergils' als *guida* in der *Commedia*. Ohne dass es zu einer offenen Profanierung kommt, entsteht hier eine gewisse Komik, da das erklärende Element der *scorta* mit der großen Herde der Tiere gekoppelt ist („il grande armento suo"). Diese Komik steht erneut auch in der Tradition der *Metamorphosen* des Apuleius bzw. des Ovid, wodurch die potentielle verlachende Schärfe der Komik in Richtung der *Commedia* abgemildert erscheint – erneut dürfte nicht die *sconsacrazione* der *Commedia* im

des ‚Tierreichs' erläutert, nutzt sie mehrere sprachliche Elemente, die an den ersten *guida* ‚Dantes' erinnern. So nutzt sie z. B. „Bastiti questo" (*A6*, 76), das inhaltlich die Position ‚Vergils' als Lehrmeister evoziert, außerdem „Ma fa ch'un poco al dirimpetto guardi" (*A6*, 79), das v. a. durch das zeigende „guardi" ‚Vergil' assoziiert.[82] Auch die nonverbale Initiierung des Weitergehens durch die *scorta* („E prima ch'io facessi altra risposta / tutta si mosse", *A6*, 82–83) findet bekanntlich eine Parallele bei ‚Vergil' in der *Commedia*.[83] Noch deutlicher wird die Nähe zu ‚Vergil' in der folgenden Erklärung der *scorta*, die Tiere befänden sich in den einzelnen Zimmern aus einem bestimmten Grund („d'una ragione", *A6*, 89). Dies wird weiter unterstrichen, wenn die *scorta* gleichsam einer Lehrerin darauf insistiert, dass der Protagonist aus seinen Erlebnissen Nutzen ziehen werde:

> Ma perché poi che dentro tu sarai
> possa conoscer del loco ogni effetto,
> e me' considerar ciò che vedrai [...]
> (*A6*, 85–87)[84]

Parallel zur ernsthaften, sublimierenden Annäherung an ‚Vergil' gesellt sich jedoch eine nicht von der Hand zu weisende Komik, die sich aus dem allgemeinen Umstand ergibt, dass die Erlebnisse des Protagonisten nicht an eine theologisch grundierte Seelenschau gekoppelt sind, sondern an die Schau verschiedener in Tiere verwandelter Menschen. Es bleibt somit weiterhin bei einem Nebeneinander von Sublimierendem und Komischem.

Dies ändert sich auch am Ende des Capitolo VI nicht. Als sie die Statue des Abate di Gaeta erblicken, erklärt die *scorta* dem Protagonisten, was er sieht, und nutzt hierfür den Ausdruck „come tu vedi" (*A6*, 122), der erneut an ‚Vergil' erinnert. Ebenso lässt der folgende Zeitdruck der *scorta* eine Nähe zum ‚Vergil' der *Commedia* durchscheinen. So äußert die *scorta* des *Asino* sehr direkt, dass es Zeit zum Weiterziehen sei:

Vordergrund stehen, sondern eine Amalgamierung verschiedener Texttraditionen mit z. T. komischem Effekt.

82 Vgl. u. a. „Ecco la fiera con la coda aguzza" bzw. „Ecco colei che tutto 'l mondo appuzza" (*If.*, XVII 1 bzw. 3) oder „Ecco l'angel di Dio" (*Pg.*, II, 28–29).

83 Vgl. prominent *If.*, I, 136, aber auch mit Verbindung zum vorigen „guardi" (*A6*, 79) die Aussage ‚Vergils' nach dem Beschauen Luzifers: „Ma la notte risurge, e oramai / è da partir, ché tutto avem veduto" (*If.*, XXXIV, 68–69), gleichwohl ‚Vergil' das Weitergehen am Ende des *Inferno* verbalisiert, die *scorta* hier nicht.

84 Die Floskel „intender debbi" (*A6*, 88) unterstützt den Anklang eines Lehrmeisters im Sinne ‚Vergils', vgl. das berühmte „Or vo' che sappi" ‚Vergils' (*If.*, IV, 33). Ähnlich zu lesen ist die Ankündigung der *scorta*, der Protagonist werde einige der „bestie", die er zu Gesicht bekommen werde, wiedererkennen: „E se ti parran bestie in apparenza, / ben ne conoscerai qualch'una in parte / a' modi, a' gesti, a gl'occhi, a la presenza" (*A6*, 103–105).

> Ma facciam sí omai ch'io non perdesse
> cotanto tempo a risguardar costui,
> che l'ora del tornar sopragiungesse.
> (*A6*, 127–129)

Dies erinnert einerseits an den letzten Canto des *Inferno*.[85] Andererseits wirkt die Sprechweise der *scorta* deutlich ungeschminkter, geradezu roh („ch'io non perdesse cotanto tempo a risguardar costui"), sodass hier die sublimierenden Tendenzen der ‚Vergil'-Nähe erneut um eine komische Drift ergänzt werden.[86]

Im Capitolo VII bleibt diese Grundkonfiguration der *scorta*-Figur erhalten. Deutlich wird dies u. a. am Ende des Capitolo. Dort denkt der Protagonist darüber nach, mit einigen Tieren zu sprechen, als es schließlich heißt: „Ma la mia donna, ch'ebbe conosciuto / questa mia voglia e questo mio appetito, / disse [...]" (*A7*, 109–111). Hierbei klingt erneut eine Eigenschaft an, die auch beim dantesken ‚Vergil' zu finden ist, denn genauso wie die *scorta* ist ‚Vergil' in der Lage, die Gedanken und Fragen ‚Dantes' vorwegzunehmen. Die Parallele zu ‚Vergil' verstärkt sich an dieser Textstelle des *Asino* noch, da gleich im Anschluss die *scorta* fortfährt: „Non dubitar, ch'e' fia adempiuto" (*A7*, 111). Es bleibt die Vorwegnahme des Wunsches des Protagonisten bestehen („ch'e' fia adempiuto"), die Bekräftigung, dass Zweifel nicht nötig seien („Non dubitar"), evoziert zusätzlich den ersten dantesken *guida*.[87]

Weitere Indizien für die ungebrochene Nähe zwischen der *scorta* und ‚Vergil' ist die zeigende bzw. hinweisende Sprechweise der *scorta*, um den Protagonisten auf die Schar der Tiere aufmerksam zu machen: „Or guarda ben, se di veder ti giova" (*A7*, 13). Ähnliches findet sich gegen Ende des Capitolo, als die *scorta* den Protagonisten auf eine tiefergelegene Stelle hinweist, an der das große *porcelotto*

85 Vgl. wie in Fn 83: „Ma la notte risurge, e oramai / è da partir, ché tutto avem veduto" (*If.*, XXXIV, 68–69).

86 Ähnlich gestaltet sich das Ende des Capitolo VI. Dort fordert die *scorta* zunächst den Protagonisten dazu auf, ihr zu folgen: „Vienne adunque con meco" (*A6*, 130). Vgl. hierzu u. a. *If.*, I, 112–113: „Ond'io per lo tuo me' penso e discerno / che tu mi segui [...]", wobei erneut der Unterschied im Register auffallend ist. Direkt im Anschluss nennt die *scorta* noch den Grund für die Aufforderung an den Protagonisten, ihr zu folgen, denn sie wolle ihm „dimostrar[e] questi luoghi bui" (*A6*, 132), was recht genau der Aufgabe ‚Vergils' im *Inferno* entspricht. Ebenfalls wie bei ‚Vergil' steht eine „grazia" hinter der Mission der *scorta* (*A6*, 133), was man als gewissen Anklang an den Auftrag durch Beatrice an ‚Vergil' interpretieren kann. Zu dieser sublimierenden Tendenz gesellt sich jedoch abermals eine komische Drift, denn es geht schließlich um eine Schau der Tiere, die im Capitolo VII folgt und mit dem Gespräch des grotesken *porceletto* im Capitolo VIII seinen Höhepunkt findet.

87 Hierbei kann man an das „Non temer; ché 'l nostro passo / non ci può tòrre alcun" denken (*If.*, VIII, 104–105) oder aber an „non temer tu, ch'i' ho le cose conte" (*If.*, XXI, 62). Gerade bei letzterer *Commedia*-Stelle ist auch der Bereich des Komischen im *poema sacro* im Hinterkopf zu behalten. Zur Komik in den Canti XXI bis XXIII des *Inferno* vgl. u. a. Kleinhenz 1989, v. a. 138; 152, Note 11 sowie vgl. Saviotti 2014.

zu finden ist: „Guarda un po' la dov'io ti mostro a dito" (*A7*, 112). Die Kombination aus verbalem („Guarda un po'") und nonverbalem Zeigen („dov'io ti mostro a dito") entspricht jeweils Aktionen ‚Vergils' in der *Commedia*.[88] Dabei verbleibt die Annäherung der *scorta* an die Figur ‚Vergils' hier und an weiteren Stellen des Capitolo VII[89] eher im Bereich einer Einreihung in die Tradition des Hauptwerk Dantes, eine direkte und offene Profanierung und Ironisierung ist kaum zu erkennen. Wenn es zu einer gewissen Komik oder Ironisierung kommt, dann nicht aufgrund der Formulierungen selbst, sondern vielmehr durch den Kontext, genauer der Assoziation der erhaben anmutenden Sprech- und Handlungsweise der *scorta* mit der niederen und grotesken Tierschar und dem großen *porcelotto* am Ende des Capitolo VII.

Gleiches gilt für den Beginn des Capitolo VIII, als der Protagonist das *porcelotto* anspricht und erklärt, er spreche „con licenza di costei" (*A8*, 14). Der Protagonist ergreift das Wort – wie so oft ‚Dante' in der *Commedia* – nicht, ohne vorher den Zuspruch der *scorta* erhalten zu haben.[90] Zwar gehört das verweisende Pronomen „costei" zur eher einfachen Sprechweise, sodass man von einer Herabsetzung und Ironisierung sprechen könnte. Doch im Kontext des abstoßend geschilderten *porcelotto* relativiert sich die Verwendung von „costei" und eine mögliche Ironisierung verliert an Schärfe. Dies wiederum ist ein deutliches Zeichen dafür, dass auch hier ernsthaft sublimierende Tendenzen und Komik nicht gegeneinander ausgespielt werden, sondern gleichberechtigt nebeneinander existieren.

Die Erotik des Capitolo IV

Ein zentrales Capitolo zur Beschreibung der *scorta*-Figur wurde bisher ausgespart, da es sich von den restlichen Capitoli stark abhebt und interpretativ vor Herausforderungen stellt. Es handelt sich um das Capitolo IV, das den Rest des *Asino* deutlich an Obszönität, in deren Zentrum die *scorta*-Figur steht, übertrifft. Zwar erscheint der Beginn hinsichtlich der *scorta* noch in einem nur leicht ironischen und größtenteils neutralen Ton. Die *scorta* ist es, die das Gespräch mit dem Protagonisten lenkt und die Richtung vorgibt:

---

88 Vgl. u. a. *If*., V, 67–69 für eine Kombination aus verbalem und nonverbalem Zeigen durch ‚Vergil'.
89 Zu nennen ist diejenige Stelle, an der die *scorta* den Protagonisten dazu auffordert, zum *porcelotto* vorzustoßen: „Andiam là giue / presso a quel Porco, se tu se' pur vago / d'udir le voglie e le parole sue" (*A7*, 121–123). Hierbei ist zunächst das zeigende „Andiam là giue" von Bedeutung. Hinzu kommt, dass die *scorta* den Protagonisten dazu ermuntert, mit dem großen Schwein zu sprechen. Dies wiederholt und unterstreicht die *scorta* direkt im Anschluss: „E perché questo non si crederebbe, / acciò che far ne possa piena fede, / domandera'lo se quindi uscirebbe" (*A7*, 127–129). Schließlich ergreift die *scorta* sogar die Hand des Protagonisten und sorgt dafür, dass sie sich gegenseitig nicht verlieren (vgl. *A7*, 130–132).
90 Vgl. Resch 2020, 79–84.

> Ma perché via passar la notte sento,
> vo' che pigliam qualche consolazione,
> e che mutiam questo ragionamento.
> (*A4*, 19–21)

Dies entspricht weitgehend der Konfiguration in der *Commedia*, in der auch ‚Vergil' bzw. später Beatrice den dominanteren und führenden Teil innerhalb der Gespräche mit ‚Dante' übernehmen.[91] Doch direkt im Anschluss erfolgt eine grotesk anmutende Ironisierung, als die *scorta* fortfährt: „E prima troverem da colezione" (*A4*, 22). Hiermit wird der Duktus der *Commedia* offensichtlich umgekehrt, denn dort wird des Öfteren die geistige Erkenntnis als Nahrung bildlich umschrieben.[92] Hier aber im *Asino* wird die bildliche Sprechweise *ad absurdum* geführt und auf das reale Essen in profaner Weise bezogen.[93] Mit dieser Umkehrung wird der mit Bezug auf die *scorta* inhaltlich auffällig profane Abschnitt des Capitolo IV gewissermaßen eingeläutet.[94] Insbesondere die Tatsache, dass es zwischen dem Protagonisten und der *scorta* zu erotischen Handlungen kommt, zeugt von einer Profanierung. Während zwischen ‚Dante' und Beatrice eine rein geistige Verbindung besteht, steht hier im *Asino* die körperliche Ebene im Vordergrund.

Nun könnte man diese Erotisierung der *scorta*-Figur bzw. der Beziehung zwischen der *scorta* und dem Protagonisten als direkt gegen die *Commedia* gerichtet interpretieren.[95] In der Tat wird der Spiritualisierung, wie sie in der *Commedia* zu finden ist, mit der Kopplung der Jenseitsführerin an das Irdisch-Körperliche ein markantes Gegengewicht zur Seite gestellt. Doch sollte man noch einen Schritt weiter gehen und den Blick nicht nur auf die *Commedia* richten, um ein umfassendes Verständnis von der *scorta*-Figur im Capitolo IV zu erlangen. Immerhin nähert sich dieses Capitolo nicht nur Dantes *Commedia* an, sondern mindestens ebenso intensiv der petrarkistischen Liebeslyrik und dem allgemein gültigen Schönheitskatalog der Frau, auch wenn dies selbstredend zur Rolle der Jenseitsführerin quer verläuft.[96] Doch ähnlich, wie in Kap. 6.2.3 erarbeitet werden konnte, dass

91 Vgl. für die Kommunikationssituation zwischen ‚Vergil' und ‚Dante' u. a. Resch 2020, 79–84.

92 Vgl. u. a. *Pg*., XXXI, 127–129.

93 Das Essen eröffnet zusätzlich einen Kontakt zu den *Metamorphosen* des Apuleius, genauer zur Figur der Fotis und der mit ihr verbundenen Erotik (vgl. *Apul. Met.*, 30–31 [= II, 7] oder vgl. *Apul. Met.*, 37–39 [= II, 15–17]), auch wenn Fazion dies ablehnt und auf einem Pulci-Bezug insistiert (vgl. Fazion 1984, 68–69).

94 Gleichwohl fehlen nobilitierende bzw. sublimierende Elemente auch im Capitolo IV nicht, sodass gesamttextuell das Prinzip eines Nebeneinander sublimierender und komischer Tendenzen bestehen bleibt.

95 So sieht es u. a. Corsaro (vgl. Corsaro 2012e, 136).

96 Vgl. hierzu u. a. Martelli, der mit Blick auf das Capitolo IV des *Asino* mit dem Schönheitskatalog eine Ebene des Sinnlichen verbindet (vgl. Martelli 1990, 22), oder Sasso, der wiederum in der Um-

die Thematisierung Dantes und seiner Sprache eine ‚Einschreibung' des *Dialogo* in die linguistisch-poetologischen Diskussionen ermöglicht, erlaubt hier im *Asino* die Weiblichkeit der *scorta*-Figur eine Partizipation am petrarkistischen Diskurs. Dies ist umso plausibler, als es sich wohl um die zentrale Strömung der (Liebes-) Dichtung zu Beginn des 16. Jahrhunderts handelt.[97] Insofern erscheint die *scorta*-Figur geradezu ‚instrumentalisiert' im Dienste textueller Ambitionen. Ähnlich wie im *Dialogo* mildert dieser Umstand die entstehende Komik, die sich gegen die *Commedia* richten könnte, ab.

Darüber hinaus finden sich Indizien im Text, die nicht nur für eine Partizipation am petrarkistischen Diskurs sprechen, sondern vielmehr eine ‚antipetrarkistische' Wendung des *Asino* an dieser Stelle erkennen lassen. So wird v. a. ab Vers 55 ein größtenteils petrarkistischer Schönheitskatalog abgearbeitet (vgl. *A4*, 55–73).[98] Eine klare Durchbrechung des Schönheitskatalogs erfolgt schließlich, als die Zunge der *scorta* mit einer Schlange verglichen wird: „e una lingua vibrar si vedeva, / come una serpe infra le labbra" (*A4*, 74–75). Hier ist bereits die Sündhaftigkeit („serpe") und Laszivität angelegt, die im Folgenden zur reinen Erotik gesteigert wird. Nach der Beschreibung des Gesichts in überwiegend petrarkistischer Manier mit nur leichten Störelementen, erreicht die Darstellung der *scorta* deren Brust,

setzung des Schönheitskatalogs weniger Obszönes und eher einen Anknüpfungspunkt an Apuleius erkennt (vgl. Sasso 1997c, 92). Zur *descriptio feminae* allgemein vgl. v. a. Scariati 2008.

97 Vgl. hierzu Kap. 3.1.

98 Fazion geht darauf ein, dass die einzelnen Elemente „tendono ad accumularsi disordinatamente più che a dar luogo ad un insieme organico" (Fazion 1984, 70). Zwar geht Fazion von der allgemeinen *descriptio feminae* aus, doch gilt Gleiches wohl auch mit Bezug auf die petrarkistische Beschreibung der Frau. Eine dezente Gegenbewegung zum Petrarkismus dürften im Detailbereich v. a. die „capei [...] ricciuti e crespi" (*A4*, 55–56) darstellen. Zwar kommt das Wort *crespo* auch im *Canzoniere* Petrarcas vor, z. B. im Incipit-Vers „Aura che quelle chiome bionde et crespe" (*Petr. RVF*, 952 [= CCXXVII, 1]). Ebenso ließe sich der Incipit-Vers „Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura" der *Rime* Bembos nennen (*Bembo Rime*, 510 [= V, 1]). Doch findet sich u. a. weder im *Canzoniere* Petrarcas noch in den *Rime* Bembos das Wort *ricciuto*, ebenso wenig wie das Wort *riccio*. Diese Hinzufügung des auf den ersten Blick quasi-synonymen „ricciuti" im *Asino* könnte nun generell eine Überbietung implizieren. Die Überbietung könnte darüber hinaus auch darin bestehen, dass mit „ricciuti" ein anderer berühmter Dichter, Guido Cavalcanti, assoziiert werden kann. Es handelt sich um den Vers „Cavelli avea biondetti e ricciutelli" der Ballata *In un boschetto trova' pasturella* (Cavalcanti 2011, 243 [= XLVI, 3]), die um 1500 über Manuskripte, die mit der berühmten *Raccolta Aragonese* in Verbindung stehen, grundsätzlich zugänglich war (vgl. u. a. Barbi 1915, 331). Diese Assoziation könnte neben einer Überbietung gleichfalls eine komische Note einbinden, immerhin ist die Ballata Cavalcantis durch eine kaum zu überhörende Erotik geprägt. Auf weitere Verbindungen zwischen Machiavellis Terzarima und Cavalcanti soll in der vorliegenden Studie jedoch nicht weiter eingegangen werden.

die für ihren „splendor“ (*A4*, 90) gelobt wird.[99] Zwar stoppt die visuelle Beschreibung an dieser Stelle, doch später kommt es zur haptischen – sprich sinnlicheren und profaneren – Erkundung des Körpers der *scorta* („E come poi le sue membra toccai“, *A4*, 124 sowie „discorrendo per le membra sue“, *A4*, 128).[100] Diese Befunde legen nahe, dass sich die obszönen Aspekte und die daraus entstehende Komik weder ausschließlich noch primär auf die *Commedia* beziehen, sondern ebenso auf die petrarkistische Liebesdichtung.

Neben der Nähe zur *Commedia* und zum Petrarkismus kommt außerdem hinzu, dass die erotisch-groteske Konfiguration des Capitolo auch eine Verbindung zu den *Metamorphosen* des Apuleius ermöglicht, da die dortige Hauptfigur Lucius mit der Dienerin Fotis eine sexuelle Beziehung eingeht.[101] Auch dies deutet darauf hin, dass die Erotik des Capitolo IV keine ausschließliche Verlachung der *Commedia* darstellt. Durch die Überblendung des *guida*-Konzepts aus dem *poema sacro* mit dem (Anti-)Petrarkismus und dem apuleianischen Prätext ergibt sich stattdessen ein aemulatives Moment, da sich der Text nicht nur mit der Assoziation eines prominenten Modells begnügt, sondern sowohl Dante als auch Petrarca engführt und eine grotesk-komische Obszönität hinzufügt, die sich vor allem aus antiker Vorlage zu speisen scheint.[102] Diese Komik lässt sich nun als teilweise agonal deuten, wenn man sich den *Orlando furioso* als Konkurrenztext des *Asino* in Erinnerung ruft. Dies und die anderen eben angesprochenen Punkte zeigen, dass selbst das Capitolo IV des *Asino* weniger einen direkten Angriff gegen die *Commedia* fährt, sondern deren Verlachung dieser in Kauf nimmt, während andere textuelle Effekte im Vordergrund stehen dürften.

99 Dafür, dass der „splendor“ gleichfalls mit einer ‚verhüllenden‘ Tendenz einhergeht, vgl. Kap. 9.7.2. Zu der allgemeinen Tendenz, dass die Erotik des Capitolo IV mit einer Aussparung allzu konkreter bzw. offen dargestellter sinnlicher Details korreliert, vgl. v. a. Kap. 9.5.2.

100 Bereits bei Aristoteles war der Tastsinn der ‚körperlichste‘ und ‚basalste‘ Sinn, der die Voraussetzung für die ‚höheren‘ Sinne darstellt (vgl. *Aristot. An.*, 198–202 [= III, 13; 435a–435b]).

101 Darüber hinaus ist es Fotis, die Lucius zur Hexe Pamphile führt, damit er sie unentdeckt beobachten kann – dies ist eine weitere Parallele zur *scorta* des *Asino*, die den Protagonisten wohl zur Circe führt (Konkretes lässt sich aufgrund des Fragmentcharakters des Textes nicht aussagen), gleichzeitig aber dafür sorgt, dass er in seiner Menschengestalt unentdeckt bleibt (vgl. hierzu *A2*, 145–147). Eine Nähe zwischen *Asino* und den *Metamorphosen* des Apuleius unter dem allgemeinen Blickwinkel der erotischen Liaison sehen u. a. auch Ferroni (vgl. Ferroni 1975, 335) sowie Marietti (vgl. Marietti 2011, 89).

102 Die Komik in der Erotik des Capitolo IV sieht u. a. auch Bàrberi Squarotti (vgl. Bàrberi Squarotti 1987, 108).

Zwischenfazit

Betrachtet man die Figur der *scorta* im *Asino* genauer, fallen zunächst die vielzähligen Kontaktpunkte sowohl zu ‚Vergil' als auch zu Beatrice in der *Divina Commedia* ins Auge, deren Durchgängigkeit zunächst auf eine Einreihung in die Tradition des Hauptwerks Dantes schließen lassen könnte. Doch erschöpft sich das Profil der *scorta* hierin bei Weitem nicht. Vielmehr trägt die *scorta* darüber hinaus erkennbar zu einer aemulativen Ausrichtung des *Asino* bei. Allein die Verschränkung von ‚Vergil' und Beatrice in einer Figur stellt inhaltlich bereits einen aemulativen Zug gegenüber der *Commedia* selbst dar. Darüber hinaus offenbart die *scorta*-Figur nicht nur Parallelen zum *poema sacro*, auch der Petrarkismus und die apuleianischen *Metamorphosen* lassen sich als maßgebende Diskurse bzw. Prätexte identifizieren. Das Ergebnis hiervon ist ganzheitlich betrachtet eine Tendenz in Richtung einer *aemulatio* bzw. einer ambitionierten Ausstellung dichterischen Vermögens.

In diesem Sinne ist auch die Komik rund um die *scorta* zu sehen. Diese muss sich weder zwangsweise noch ausschließlich verlachend auf die *Commedia* beziehen. Immerhin können mehrere Textstellen identifiziert werden, an denen das Sublime überwiegt und kaum Komisches zu entdecken ist.[103] Auch bei der Erotik des Capitolo IV lässt sich zeigen, dass die Verlachung der *Commedia* nicht notwendigerweise im Fokus zu stehen braucht, sondern auch durch den Petrarkismus und die antike Tradition bedingt ist. Vor diesem Hintergrund scheint es, als spiegele die Kombination aus nobilitierend sublimierenden Anteilen und komischen Aspekten innerhalb der *scorta*-Figur die ambitionierte Grundanlage des *Asino* wider. Diese ist in einem gleichberechtigten Nebeneinander von Episch-Sublimem und Komischem zu sehen – dass dem so ist, legen u. a. die Ergebnisse aus Kap. 7 nahe, aber auch die Resultate der weiteren Analyseschritten werden in diese Richtung weisen. In diesem Sinne kann sich die Komik rund um die *scorta*-Figur in das Prinzip der Ausstellung dichterischer Fähigkeiten im *Asino* einreihen, wodurch sie mit Blick auf die *Commedia* merklich an Schärfe verliert.

8.2.4 ‚Danteske' Gespräche im *Asino*

Neben der grundsätzlichen Bearbeitung und Ausgestaltung des Themas einer Jenseitsreise und den Kontakten zur *scorta*-/*guida*-Figur der *Divina Commedia* finden

103 Z.T. ergibt sich die Komik lediglich aus der Kontextualisierung, z. B. wenn die *scorta* vor dem Hintergrund der grotesken Tierschau gezeichnet wird, aber nicht aus einer direkten Transformation des dantesken *guida*-Prinzips an sich.

sich auch ‚dantesk' anmutende Gesprächssituationen[104] im *Asino*.[105] Es handelt sich genauer um Konfigurationen, welche an die zahlreichen Gespräche zwischen ‚Dante' und den Seelen des Jenseits erinnern. Diese können die bereits diagnostizierten inhaltlichen Parallelen in Form der Jenseitsreise unterstreichen und verstärken. Zudem trägt auch die Integration ‚dantesk' anmutender Gesprächssituationen zum allgemeinen Profil und zur ambitionierten Positionierung des *Asino* weiter bei.

Zuvörderst ist in diesem Zusammenhang das erste Aufeinandertreffen zwischen *scorta* und dem Protagonisten im Capitolo II zu nennen, das jedoch im vorigen Abschnitt bereits genauer untersucht wurde. Ebenfalls weiter oben wurden die weiteren Interaktionen zwischen der *scorta* und dem Protagonisten beleuchtet, sodass diese nicht erneut aufgegriffen werden. Stattdessen soll hier direkt das Ende des überlieferten Teils des *Asino* in den Fokus rücken, die Capitoli VII und VIII. Gegen Ende des Capitolo VII, nach der ausführlichen Darstellung der

104 Es liegt hier eine weite Arbeitsdefinition zugrunde, die *Gespräch* definiert „als *sprachliche*, vorzugsweise *mündliche* Gemeinschaftshandlung zweier oder mehrerer Kommunikatoren in direktem oder technisch vermittelten Kontakt und geteilter Situationsgebundenheit" (Hess-Lüttich 2001, 1640, Form. i. Orig.).

105 Auch im *Capitolo dell'Occasione* ist die Gesprächskonstellation erwähnenswert. Dieses *Capitolo* ist – wie in Kap. 7.2 gezeigt – bereits unter dem Aspekt der Texttradition eine Besonderheit im Werk Machiavellis, da es sich um ein *volgarizzamento* des Epigramms *In Simulacrum Occasionis et Paenitentiae* des Ausonius handelt. Obwohl der Grundaufbau in Form einer Befragung der *Occasio*/*Occasione* durch die Sprecherinstanz von Ausonius übernommen ist, findet sich auch ein ‚dantesker' Zug. So zeigt sich im Epigramm des Ausonius ein eher stakkatoartiger Wechsel zwischen kurzen Fragen und meist knappen Antworten vonseiten der *Occasio* (vgl. z. B. „quid rotulae insistis? stare loco nequeo", *Auson. Epigr. XXXIII*, 174 [= 4], vgl. auch Anhang, Abs. D). Im Text Machiavellis gestaltet sich der Aufbau jedoch anders. Die Sprecherinstanz formuliert zunächst eine Reihe von Fragen und im Anschluss beantwortet die *Occasione* in einer längeren Redesequenz diese Fragen. Dies entspricht tendenziell eher dem Aufbau der Gespräche der *Commedia*. Es findet kein Wechselspiel aus Frage und Antwort statt, sondern ‚Dante' bringt seine Interessen in eher kurzer Form vor, worauf meist eine längere Erläuterung der befragten Seele folgt (vgl. als prominentes Beispiel *If.*, V mit der Francesca-Episode). Im zweiten Teil des *Capitolo*, in dem es um die *Penitenzia* geht, zeigt sich ein weiterer subtiler Anklang an die ‚danteske' Gesprächsführung. Die *Occasione* stellt die *Penitenzia* vor – ein Zug, der sich auch gelegentlich in der *Commedia* findet, z. B. wenn Iacopo Rusti cucci im Inferno die beiden anderen Florentiner, Guido Guerra und Tegghiaio Aldobrandi, vorstellt (vgl. *If.*, XVI, 28–45). Gleichzeitig ergibt sich hierbei aber auch eine Nähe zu Ausonius (vgl. *Auson. Epigr. XXXIII*, 174; 176 [= 9–12]). Sicher sind diese subtilen Parallelen zur *Commedia* in Relation zur starken Nähe zum Epigramm des Ausonius zu sehen. Letztgenanntes ist konkrete Vorlage für die Übertragung ins *volgare*. Doch gerade durch die Abweichung vom lateinischen Original erscheint die strukturelle Annäherung an die *Commedia* umso erstaunlicher. Trotz der schwachen Anklänge ist es somit plausibel, anzunehmen, dass es sich um eine subtile Nähe zur *Commedia* handeln dürfte, die zum Profil des *Capitolo dell'Occasione* beiträgt.

verschiedenen Tiere, die der Protagonist erblickt, regt sich in diesem der Wunsch, mit einigen der Tiere ins Gespräch zu kommen:

> E bench'io fossi involto in mille affanni,
> pur parlare a qualcuno arei voluto,
> se vi fossero stati i torcimanni.
> (*A7*, 106–108)

Wie so oft im *Asino*, verbirgt sich auch hier eine subtile Ironie, denn die Anführung der Dolmetscher, der „torcimanni", verweist auf die groteske Paradoxität der Situation und auf die schiere Unmöglichkeit, unter normalen Umständen mit den Tieren verbal zu kommunizieren. Gleichzeitig ebnet die Aussage den Weg für die folgende Episode, denn die *scorta* nimmt diesen Wunsch des Protagonisten auf und versichert ihm: „Non dubitar, ch'e' fia adempiuto" (*A7*, 111). Und tatsächlich wird der Protagonist wenige Verse später mit einem überdimensionierten Schwein, dem *porcelotto*, ins Gespräch kommen.

Bevor dies jedoch der Fall ist, erteilt die *scorta* dem Protagonisten die Lizenz, mit dem *porcelotto* zu sprechen („domandera'lo", *A7*, 129), sodass sich der Protagonist im Capitolo VIII direkt an das Schwein wenden kann. Dabei fällt auf, dass, ähnlich wie es öfters in der *Commedia* der Fall ist, der Protagonist das Gespräch mit Formulierungen beginnt, die an eine *captatio benevolentiae* erinnern:

> Dio ti dia miglior sorte, se ti pare;
> Dio ti mantenga, se tu ti contenti.
> Se meco ti piacesse ragionare,
> mi sarà grato, e perché sappia certo,
> pur che tu voglia, ti puoi sodisfare.
> (*A8*, 8–12)

Wie in der *Commedia* versucht der Protagonist seinen Gesprächspartner für sich zu gewinnen bzw. durch eine wohlwollende Ansprache zum Sprechen zu bewegen.[106] Gleichzeitig wird diese Art der Ansprache überzeichnet, denn der Protagonist des *Asino* überhäuft das *porcelotto* mit wohlwollenden Formulierungen. Dies zeigt einerseits eine denkbare Tendenz zur *aemulatio*, andererseits handelt es sich auch um ein deutliches Ironie-Signal, sodass durch die Übertreibung parallel eine für den *Asino* charakteristische Komik induziert wird.

Nachdem der Protagonist explizit auf die Lizenz durch die *scorta* hingewiesen hat („tel dico con licenza di costei", *A8*, 14), folgt ein weiteres Gesprächselement, das an die *Commedia* denken lässt. Der Protagonist stellt klar, dass seine Reise auch von der „grazia" der Götter abhängt:

106 Vgl. für ähnliche Stellen in der *Commedia* u. a. *If.*, V, 80–81 oder *If.*, XXVII, 36 sowie 55–57.

> Cotanta grazia m'han fatto li Dei,
> che non gli è parso il salvarmi fatica,
> e trarmi de gli affanni ove tu sei.
> (*A8*, 16–18)

Der Verweis auf die „grazia" und die „Dei" zeigt eine Parallele zur *Commedia*, in der die himmlische *grazia* regelmäßig thematisiert wird.[107] Doch auch hier findet eine Unterminierung statt, denn anstelle der *grazia* des christlichen Gottes steht im *Asino* die *grazia* der „Dei". Aus der monotheistischen christlichen Überzeugung wird eine polytheistische Perspektive oder zumindest eine Generalisierung in Form der (paganen) Götter schlechthin, die synonym für *Fortuna* und Schicksal stehen kann. In beiden Fällen wird der christliche Blickwinkel verabschiedet und es wird ein Korrektiv angeboten, das mit einem ironisch-komischen Potential einhergeht, ohne jedoch die *Commedia* direkt anzugreifen. Vielmehr scheint der generell blasphemische Zug die Komik an sich zu binden.

Auch die weiteren Verse bleiben der Grundkonfiguration des ‚dantesken' Gesprächs nahe, denn der Protagonist bietet dem *porcelotto* Hilfe bzw. Erlösung aus seinem Zustand durch die *scorta* an („che ti libererà da tanto male, / se tornar vuoi ne la tua forma antica", *A8*, 20–21). Dies erinnert an die *Commedia*, denn auch dort wird gelegentlich thematisiert, wie ‚Dante' das Leid der Seelen des *Inferno*, aber auch des *Purgatorio* lindern kann, z. B. in Form von Gebeten oder durch das Kolportieren der individuellen Leidensgeschichte der Seele an die Nachwelt.[108] Abermals wird jedoch ein Korrektiv im *Asino* angeboten: Während in der *Commedia* die Seelen in der Regel ‚Dante' um Hilfe bitten, so ergreift im *Asino* der Protagonist, ermuntert durch die *scorta*, die Initiative und bietet dem *porcelotto* an, dass es aus seiner Tiergestalt befreit werden könne (vgl. *A8*, 19–21). Somit gestaltet sich der Protagonist an dieser Stelle als selbstbewusster und ‚forscher' als zumeist ‚Dante' in der *Commedia*. Dies könnte man als steigernde Tendenz verbuchen.[109]

Die folgende Antwort des *porcelotto* bleibt ebenfalls in groben Zügen der Nähe zum ‚dantesken' Gespräch treu. Zunächst thematisiert das Schwein die Identität des Protagonisten, wobei der bissige und abfällige Ton unverkennbar ist:

---

107 Als Beispiel sei hier stellvertretend *Pg*., XVI, 40 genannt.

108 Vgl. hierzu u. a. Ciacco im *Inferno* (vgl. *If*., VI, 88–90) oder Marco Lombardo im *Purgatorio* (vgl. *Pg*., XVI, 50–51).

109 Dass die ‚Forschheit' des Protagonisten aus diesem Blickwinkel ironisch gegenüber der *Commedia* gelagert ist, erscheint wenig wahrscheinlich. Schließlich gibt es – wenngleich eher selten – auch in der *Commedia* Stellen, an denen ‚Dante' ‚selbstbewusst' auftritt, so z. B. in *If*., XXXII, 41–69 oder *If*., XXXII, 133–139. Vgl. hierzu auch Resch 2020, 83.

> Non so donde tu venga, o di qual costa,
> ma se per altro tu non se' venuto,
> che per trarmi di qui, vanne a tua posta.
> (*A8*, 25–27)

Die Identität des Protagonisten wird somit zwar thematisiert, jedoch in negativer Art und Weise. Es ist völlig irrelevant, woher der Protagonist tatsächlich kommt, das Schwein will im Grunde nur seine Ruhe.[110] Trotz dieses mürrischen Auftaktes setzt das *porcelotto* zu einem umfangreichen Monolog an. Zwar kommt es auch in der *Commedia* vor, dass die Seelen zu längeren Redebeiträgen übergehen.[111] Doch zeigt sich im Capitolo VIII des *Asino* eine besonders lange Version dieser Art von Ausführungen (vgl. *A8*, 25–151). Auch wenn man an dieser Stelle auch weitere Prätexte bzw. Autoren wie Plutarch berücksichtigen muss, so kann die breite Entfaltung des Monologs mit besonderem Blick auf die *Commedia* als Überbietung, genauso aber als Übertreibung und Ironisierung aufgefasst werden. Gegen eine Ironisierung gegenüber der *Commedia* spricht dabei, dass die dortigen Monologe, vor allem im *Inferno* mitunter einen ähnlich polemischen Ton anschlagen wie derjenige des *porcelotto*. Und auch die Länge geht zwar über die meisten *Commedia*-Monologe hinaus, doch halten die Ausführungen des Schweins immer noch den Rahmen eines einzelnen Capitolo ein. Außerdem werden vom *porcelotto* anthropologische Grundfragen besprochen, z. B. was den Menschen ausmache (die Antwort des Schweins lautet: „Le man vie diè natura, e la favella", *A8*, 130). Auch moralische Urteile über die Menschheit sind integraler Bestandteil des *porcelotto*-Monologs. Hinter dem augenfällig komisch-grotesken Gewand eines räsonierenden Schweins steckt somit ein ernstzunehmender intellektueller Anspruch.[112] Folglich sollte auch eine ambitionierte sowie aemulative bzw. agonale Ebene der Gesprächsstruktur im *Asino* mit Blick auf die *Commedia* nicht ausgeschlossen werden. Dies ist insbesondere der Fall, da diese Ebene auch im Bereich der Jenseitsreise und rund um die *scorta*-Figur zu finden ist. Somit stellen im *Asino* aemulative Tendenzen sowie eine Darstellung dichterischen Vermögens bereits im Bereich der inhaltlichen bzw. strukturellen Parallelen zur *Commedia* ein auffällig wiederkehrendes Phänomen dar.

110 Eine ähnliche Gesprächsstruktur mit der Thematisierung der Identität des Jenseitsreisenden findet sich u. a. in der berühmten Filippo Argenti-Szene. Zu dieser Szene passt auch der aggressive Tonfall, den das *porcelotto* anschlägt („vanne a tua posta"). Vgl. hierzu im *Inferno*: „Chi se' tu che vieni anzi ora?" (*If.*, VIII, 33).

111 Vgl. hierzu stellvertretend den berühmten Ugolino-Monolog (vgl. *If.*, XXXIII, 4–75).

112 Dass diese intellektuellen Anteile letztlich von Plutarch (vgl. *Plut. Mor. 64*) und Plinius (vgl. *Plin. HN*, 1–3 [= VII, 1, 1–5]) stammen, mindert nicht den Effekt innerhalb des *Asino*.

8.3 Verbalparallelen zur *Divina Commedia* in Machiavellis Terzarima

8.3.1 Begriffsbestimmung und Operationalisierung zur Untersuchung der Verbalparallelen

Nach der Betrachtung der textuellen Makrostruktur im vorigen Abschnitt wechselt der Blick im Folgenden auf eine räumlich kleinere Ebene, gewissermaßen auf die textuelle Mesoebene. Hierzu stehen in den nächsten Unterabschnitten klar begrenzte *Verbalparallelen* im Mittelpunkt.[113] Als Verbalparallelen werden dabei Formulierungsähnlichkeiten – oder im stärksten Fall gleichlautende Formulierungen – an einer oder mehreren konkreten Textstellen der *Commedia* und einer ebenso konkreten Textstelle im je zu besprechenden Terzarima-Text Machiavellis angesehen.[114] Um vorzubeugen, dass jegliche Ausdrucksparallelen berücksichtigt werden, z. B. auch solche, die sich aus Funktionswörtern aufgrund der Grammatik der italienischen Sprache ergeben, gilt es, bei der Operationalisierung dieses Begriffs Einschränkungen vorzunehmen. So muss das quantitative Vorkommen einer Verbalparallele deutlich begrenzt sein, damit sie noch als solche berücksichtigt werden kann. Dies schließt zwar eine Wiederholung nicht aus: Eine Parallele kann mehrfach im Zieltext auftauchen, ebenso wie sie mehrfach im Quelltext der *Commedia* vorkommen kann. Wichtig ist dabei jedoch, dass eine mögliche Wiederholung in der *Commedia* nicht so häufig auftritt, als dass sie eine Wiedererkennung bzw. Zuordnung zu einer oder mehreren konkreten Textstellen im *poema sacro* verhindern würde.[115] In der Praxis kann man von einer heuristischen Grenze von zwei bis drei Wiederholungen ausgehen.

---

113 Im gesamten Kap. 8.3 werden zur Erleichterung der Lesbarkeit die textuellen Parallelen stets fett hervorgehoben, ohne dass dies im Original der Fall wäre, diese Hervorhebungen sind vom Autor der Arbeit.

114 Es sei darauf hingewiesen, dass der Begriff *Verbalparallele* auch in anderen Studien zu finden ist, also keinen Neologismus darstellt (vgl. u. a. Richter 1973, 777). Gleichwohl ist der Terminus hier so zu verstehen, wie er im Fließtext definiert ist, es soll mit ihm keinerlei Verbindung zu anderen Studien oder etwaigen Konzepten hergestellt werden.

115 In diesem Kontext könnte man an die Unterscheidung Kuons zwischen „*dantismi denotativi*“ und „*dantismi connotativi*“ denken (Kuon 2004, 45, Form. i. Orig.), wobei erstere eine eindeutige Stelle referenzieren und letztere deutlich vager sind. Trotz gewisser Berührungspunkte mit dieser Terminologie besteht der wohl wichtigste Unterschied darin, dass hier ein deutlich enger gefasstes Verständnis von *Dantismus* angesetzt wird (vgl. Kap. 5.1 und Kap. 8.4). Außerdem scheint eine begriffliche Differenzierung wie bei Kuon im vorliegenden Kontext kaum Vorteile zu bringen, sodass davon abgesehen wird.

Ein weiteres Problem in Bezug auf Verbalparallelen der Mesoebene ergibt sich bei der Länge des ähnlich lautenden Textmaterials. Einerseits reicht im Bereich von Verstexten oftmals ein einzelnes Wort, manchmal sogar nur eine Reimstruktur aus, um eine konkrete Stelle eines Quelltextes zu assoziieren. Andererseits stellt dies eine Herausforderung hinsichtlich der Zuordenbarkeit zu einer konkreten Textstelle im Quelltext dar, weil z. B. eine Reimstruktur dort in der Regel wiederholt auftritt. Außerdem würde die durchgängige Berücksichtigung von einzelnen Wörtern oder Reimstrukturen leicht dazu führen, dass das Verständnis von Verbalparallelen aufweicht. Deshalb werden an dieser Stelle primär Verbalparallelen berücksichtigt, die aus mindestens zwei Wörtern bestehen, wobei die Wörter entsprechend der Praxis der Frühen Neuzeit auch modifiziert sein dürfen.[116] Einzelwort-Parallelen jenseits der lexikalischen *Dantismen*, die in Kap. 8.4 separat besprochen werden, sind zwar nicht kategorisch auszuschließen. Sie werden aber nur dann berücksichtigt, wenn sie durch ein weiteres Element markiert sind, z. B. wenn das Einzelwort in einem prominenten inhaltlichen Zusammenhang steht, der zusätzlich zur Verbalparallele eine deutlich erkennbare Annäherung an den Quelltext der *Commedia* ermöglicht. Reimparallelen werden hier dagegen nicht explizit bzw. gesondert untersucht.[117] Vielmehr fließen sie dort in die Betrachtung ein, wo sie mit anderen Parallelen zusammenwirken und so die textuelle Annäherung an die *Commedia* intensivieren.

8.3.2 *Decennali*

Während die Analyse der inhaltlich-strukturellen Parallelen bzw. Annäherungen an die *Commedia* hauptsächlich den *Asino* betraf, sind Verbalparallelen zur *Commedia* in der gesamten Terzarima Machiavellis zu finden, auch in den beiden

116 So dürfen z. B. im Zieltext bedeutungsähnliche Wörter verwendet werden, solange die Zuordenbarkeit zu konkreten Stellen im Quelltext – hier in der *Commedia* – möglich bleibt. Der Abgleich von Abweichungen mit möglichen Varianten in der Überlieferung der *Commedia* orientiert sich – wie in Kap. 6.1 – hier an folgenden Ausgaben: Landino (vgl. *Land. Com.*), Bembo (vgl. Bembo (Hg.) 1502), Benivieni (vgl. Benivieni (Hg.) 1506), Da Imola (vgl. Da Imola 1887a), Della Lana (vgl. Della Lana 2009) sowie der Apparat in der Ausgabe Petrocchis (vgl. Petrocchi 2003a; vgl. Petrocchi 2003b; vgl. Petrocchi 2003c). Durch dieses Vorgehen entsteht ein Kompromiss zwischen Praxistauglichkeit der Analyse und der Notwendigkeit, den Einfluss von Varianten in der Überlieferungstradition mit hoher Wahrscheinlichkeit aufspüren bzw. auszuschließen zu können.

117 Man könnte hier einwenden, dass so *risposte per le rime* nicht genügend berücksichtigt würden. Gleichwohl dürften solche Reimstrukturen, die sich wie gefordert einer klar begrenzten Zahl von *Commedia*-Stellen zuordnen lassen, in der Regel auch mit entsprechenden Verbalparallelen einhergehen, sodass die relevantesten und v. a. klar zuordenbaren Reimparallelen mit der hier vorgeschlagenen Methodik abgedeckt sein dürften.

Decennali.[118] In den beiden historiographischen Terzarima-Texten finden sich vielzählige, unterschiedlich saliente Verbalparallelen zum Hauptwerk Dantes, die eine jeweilige Annäherung an das *poema sacro* ermöglichen und insgesamt betrachtet das textuelle Profil der *Decennali* mitprägen. Dabei eröffnen die Verbalparallelen in beiden *Decennali* ein breites Spektrum an Effekten, von denen erneut die Ausstellung dichterischer Fähigkeiten ins Auge fällt.[119] Hinzu kommt ebenfalls auffällig die Setzung einer ironisch-komischen Kritik an der Florentiner Politik, die oft erst verständlich wird, sobald man den Blick auf die Parallelität der Formulierung in der *Commedia* richtet.

Decennale Primo

Zu den salientesten Parallelen des *Decennale Primo*, die beinahe der Übernahme eines kompletten *Commedia*-Verses entspricht, zählt diejenige, als thematisiert wird, wie Venedig im Jahr 1499 angesichts der osmanischen Bedrohung gezwungenermaßen auf ein Abkommen mit Frankreich und einen Frieden mit Florenz setzte:

> [...] tanto timor li [i Veneziani] vinse
> di non **far cigolar la lor bilancia**,
> ch'a far con voi la pace li sospinse [...]
> (*DP*, 206–208)

118 Hier wie in den folgenden Kapiteln – auch denjenigen zum Stil – gilt bei der Analyse der beiden *Decennali*: Die Interpretation stützt sich auf die Perspektivierung der historischen Ereignisse aus Sicht der beiden *Decennali*-Texte. Wenn historische Ereignisse aus einem konkreten Blickwinkel besprochen werden (z. B. die Kritik an der französischen Politik in Italien), dann spiegelt dies die Position der Texte wider und muss nicht zwangsläufig mit den realen geschichtlichen Fakten übereinstimmen.

119 Man könnte einwenden, dass Dante mithin nicht als Repräsentant dichterischen Könnens gesehen wurde (ein Beispiel ist u. a. die prominente Kritik Bembos in den *Prose* hinsichtlich der Darstellung der *scabbiosi* im *Inferno*, vgl. *Bembo Prose*, 138–139 [= II, V]), sodass eine Annäherung an die *Commedia* auf der konkreten Ausdrucksebene schwerlich mit der Ausstellung dichterischen Vermögens vereinbar wäre. Doch steht dem die positive Beurteilung Dantes durch Machiavelli gegenüber: Bereits bei den Ausführungen zum *Dantismo* Machiavellis in Kap. 6 wurde deutlich, dass Dante für den *Segretario* eine wichtige Anlaufstelle im Sinne einer *auctoritas* war. Die in Kap. 6.1 besprochene vergleichsweise häufige Zitation der *Commedia* im Gesamtwerk Machiavellis und exemplarisch die Betitelung einer *Purgatorio*-Stelle als „versi aurei e divini" (*Allocuzione*, 610 [= 13]) legen nahe, dass aus der Sicht Machiavellis die *Commedia* nicht nur inhaltlich, sondern auch textuell eine *auctoritas* darstellen kann. Vor diesem Hintergrund ist es denkbar und sogar wahrscheinlich, dass Parallelen zur *Commedia* – einem Text, der um 1500 so gut wie jedem Leser bekannt war (vgl. Kap. 3.1) – nicht nur, aber im konkreten Falle Machiavellis auch im Sinne einer Inszenierung dichterischen Vermögens gesehen werden können.

Die fast identische Formulierung taucht an einer prominenten Stelle im *Inferno* auf, im achten Höllenkreis, genauer der sechsten *bolgia*, als es um die *ipocriti* geht. Deren Strafe besteht darin, dass:

> [...] Le cappe rance
> son di piombo sì grosse, che li pesi
> **fan** così **cigolar le lor bilance**.
> (*If.*, XXIII, 100–102)[120]

Zunächst ergibt sich durch die deutliche Übernahme des dantesken Verses die Möglichkeit einer ‚formelhaften' Illustrierung des Gesagten. Darüber hinaus erhält die Beschreibung der politischen Aktionen der Venezianer eine zusätzliche mögliche Bedeutungsebene. Durch die Assoziierung mit den *ipocriti* tritt eine verkappte Kritik an Venedig und dessen Außenpolitik zutage. Als weitergehende, indirekte Botschaft ist hierin eine Mahnung hörbar, dass die vordergründige Bereitschaft der Venezianer zum Frieden lediglich den äußeren Zwängen geschuldet war – die tatsächliche Einstellung Venedigs dürfte aus Sicht des *Decennale* eine ganz andere gewesen sein, was wiederum zum Bild der Heuchler führt. Die Nähe zum *Commedia*-Vers ermöglicht es auf diese Weise, Kritik zu kodieren, die sich zum einen konkret gegen Venedig richtet und die Florentiner gemahnt, nicht allzu viel Vertrauen in den Frieden mit der *Serenissima* zu setzen.[121] Weiterhin ist auf einer allgemeineren Ebene eine Beurteilung der politischen Praxis als solcher erkennbar: Politische Aktionen werden – so der Subtext – häufig vor dem Hintergrund einer Kosten-Nutzen-Abwägung („bilancia") gefällt, die vor Verstellung und Täuschung (*ipocriti*) nicht Halt macht.

Eine weitere Stelle, an der ein großer Teil eines Verses aus der *Commedia* fast unverändert übernommen ist, findet sich, als beschrieben wird, wie die Stadt Florenz 1494 Gebiete an Siena, Genua und Lucca verlor. Im Zusammenhang mit dem Zug des französischen Königs Karls VIII. in Richtung Süden hatte Piero de' Medici, Sohn des *Prächtigen*, dem Franzosenkönig im Jahr 1494 zahlreiche Gebiete überlassen, damit im Gegenzug die Unversehrtheit von Florenz garantiert würde. Ein Jahr später, 1495, erreichte die Stadt Florenz die Rückgabe der Stadt Livorno,

---

120 Vgl. Puppo 1970, 150 und vgl. Quaglio 1970, 166. Letzterer weist ebenfalls auf die Engführung der Venezianer mit den Heuchlern des *Inferno* hin. Verstärkt wird die Annäherung an die *Commedia* durch *cigolare*, das einen *Dantismus* darstellt (vgl. Kap. 8.4.2).

121 Diese Lesart passt in das generelle Bild, das im machiavellianischen Kosmos von Venedig gezeichnet wird. Vgl. hierzu u. a. im Brief Machiavellis an Francesco Vettori vom 26. August 1513 die Aussage: „[...] molti amici mia, con i quali soglio ragionare di queste cose, sanno, come io stimavo poco e viniziani, etiam nella maggior grandezza loro [...]" (*Lett. 26.08.1513*, 288). Auf diese Stelle weist auch Gilbert hin, dessen Aufsatz allgemein Auskunft über die Antipathie Machiavellis gegenüber der *Serenissima* gibt (vgl. Gilbert 1969, 389).

der übrigen Gebiete jedoch nicht. Pisa erhielt die Unabhängigkeit, die übrigen Regionen wurden an Siena, Genua und Lucca verkauft.[122] Dieser Gebiets- und somit auch Machtverlust des florentinischen Stadtstaates wird im *Decennale Primo* bildlich aufs Tableau gebracht: „e **al** vostro **Leon trassor de' velli** / la Lupa, con San Giorgio e la Pantera" (*DP*, 124–125). In beinahe identischer Form taucht diese Formulierung im dantesken *Paradiso* auf. An der entsprechenden *Commedia*-Stelle geht es darum, dass Karl II., König von Neapel, die Macht des Römischen Reiches fürchtete, welches schon andere, noch mächtigere Herrscher in ihre Schranken verwiesen hatte: „ma tema de li artigli / ch'**a** piú alto **leon trasser lo vello**" (*Pd*., VI, 107–108).[123] Diese Parallele zur *Commedia* erlaubt im *Decennale* eine Ironisierung der Position von Florenz: Die politischen Entscheidungen der Florentiner Führung und deren Konsequenzen werden kritisch beleuchtet, da die Stadt über ihr Wappentier, den Löwen, in eine Reihe mit den ‚Löwen' („leon") der *Commedia* gestellt wird, welche in der Vergangenheit durch die Souveränität des Römischen Reiches ihre Grenzen aufgezeigt bekommen hatten. Die Unterlegenheit von Florenz und die Rolle des politischen Opfers werden unterstrichen, in mahnendem Duktus „mette [la terzina dei versi 124–126] in guardia i Fiorentini dagli alleati [...] e dalla gelosia delle vicine città".[124] Dabei fügt sich die Darstellung von Florenz als unterlegener Partei in eine Reihe von Formulierungen, welche die politische Schwäche der Stadt am Arno herausstellen, darunter „v'ingannorno" (*DP*, 119), „di tutte l'altre terre vi privorno" (*DP*, 123) oder „par che Fortuna vi martelli" (*DP*, 126). Die Parallele zur *Commedia* lässt sich in diesem Zusammenhang als eindrucksvolle ‚Pointierung' der Unterlegenheit lesen. Hierbei wirkt unterstützend der bereits angesprochene, bildliche Anteil der Formulierung, der dem zeitgenössischen Publikum aus der *Commedia* bekannt gewesen sein dürfte. Somit kann die verbale Nähe zum *poema sacro* auch zur Veranschaulichung der historischen Ereignisse und zur verbesserten Eingängigkeit der kritischen Botschaft beitragen.

Neben diesen beiden sehr deutlichen Verbalparallelen, die man als Übernahmen deklarieren könnte, finden sich im *Decennale Primo* zahlreiche weitere Formulierungsähnlichkeiten, die kleinräumiger und dezenter ausfallen. Diese sind aber weiterhin als Parallelen zur *Commedia* erkennbar, sofern man bei der Rezeption von einer profunden Kenntnis des *poema sacro* ausgeht, welche für die Zeit um

122 Vgl. hierzu Corsaro 2012a, 24. Vgl. außerdem Meli 2009 sowie vgl. trotz seiner eher populärwissenschaftlichen Ausrichtung zu den historischen Begebenheiten gut lesbar Griffo 1992, 38–39.
123 Diese Parallele verzeichnen bereits Puppo (vgl. Puppo 1970, 150) und Quaglio (vgl. Quaglio 1970, 166).
124 Quaglio 1970, 166.

1500 voraussetzbar ist.[125] Eine solche Ähnlichkeit findet sich z. B., als ausgeführt wird, wie die französischen Truppen kurz nach dem Erfolg in der *causa* Mailand bei der Belagerung von Pisa im Jahr 1500 in Schwierigkeiten gerieten. Die Franzosen „non dimostrorno già lor forze pronte, / ma dipartirsi quasi rotti e **tinti** / **di gran vergogna** [...]" (*DP*, 276–278). Diese Formulierung taucht ähnlich in der bekannten Vanni Fucci-Szene des *Inferno* auf:

> E 'l peccator, che 'ntese, non s'infinse,
> ma drizzò verso me l'animo e 'l volto,
> e **di trista vergogna si dipinse**;
> (*If*., XXIV, 130–132)[126]

In beiden Texten wird die „vergogna" durch ein Adjektiv genauer bestimmt („gran" bzw. „trista") und ebenfalls in beiden Texten kommt eine Verbform zum Einsatz, die eine Assoziation mit Farben ermöglicht („tinti" bzw. „dipinse"), sodass die Parallele erkennbar wird. Das Ergebnis dieser Ähnlichkeit ist die mögliche Engführung der französischen Niederlage mit der Seele des Vanni Fucci, eines *ladro*. Diese Verbindung mit einer prominenten Sünderseele des *Inferno* ermöglicht eine eindrückliche Kritik an den Franzosen sowie eine kodierte Herabsetzung derselben und der militärischen Leistung gegen Pisa. Wenn man diese Kritik in einem größeren Zusammenhang betrachtet, so gelangt man erneut zu Florenz und einer kritischen Perspektivierung des Bündnisses zwischen der Arno-Stadt und Frankreich. Den Florentinern kann mithilfe der Verbalparallele zum *Inferno* eindrücklich vor Augen geführt werden, dass auch die Franzosen (außen-)politische Erfolge nicht garantieren können.

Geradezu als ‚Gewährsmann' tritt der Text der *Commedia* dagegen auf, als beschrieben wird, wie Florenz deutliche Rückschläge einstecken musste, als sich Vitellozzo Vitelli gegen die Stadt wandte. Dessen Bruder, Paolo Vitelli, hatte 1499 für Florenz gegen Pisa gekämpft und wurde von den Florentinern hingerichtet, da sie ihn für den Misserfolg der Operation verantwortlich gemacht hatten. Das Ergebnis der Auseinandersetzung mit dem rachsüchtigen Bruder Vitellozzo hatte für Florenz beträchtliche Folgen:

> La guerra, che Firenze ave' distrutta,
> e **la confusïon de' cittadini**
> vi fe' questa ferita tanto brutta;
> (*DP*, 337–339)

125 Vgl. Kap. 3.1. Diese Kenntnis wird auch in den weiteren Kapiteln zu den Verbalparallelen vorausgesetzt.

126 An dieser Stelle sei daran erinnert, dass Machiavelli über diese Textstelle wohl mit dem Dominikanermönch Tommaso Sardi diskutiert hat. Vgl. hierzu Kap. 2.2, Fn 59 sowie vgl. Marino 2002, 21.

In diesen Versen ist ein deutlicher Anklang an das danteske *Paradiso* erkennbar: „Sempre **la confusion de le persone** / principio fu del mal de la **cittade**“ (*Pd.*, XVI, 67–68).[127] Die ‚formelhafte‘ Sentenz der *Commedia* wird im *Decennale Primo* in ihrer konkreten Anwendung gezeigt. Der desolate Zustand von Florenz zum beschriebenen historischen Zeitpunkt kann ‚erklärt‘ werden, indem die „confusion de' cittadini“ des dantesken Verses als Ursache angeführt wird,[128] wobei das *Paradiso* rhetorisch betrachtet als Garant für die Richtigkeit der Aussage auftreten kann. Unterdessen findet an dieser Stelle auch eine Abweichung gegenüber dem dantesken Textmaterial statt. Anstatt „cittade“ und „persone“ zu trennen, werden sie in einem Wort, den „cittadini“ zusammengeführt, wodurch der Ausdruck kompakter und sozusagen ‚verbessert‘ wird. Somit ist ebenfalls ein dezent aemulatives Element denkbar.

Auch der Auftritt Alamanno Salviatis und Piero Soderinis steht im *Decennale Primo* in Verbindung mit einer subtilen Verbalparallele, die aber durch ihre Assoziierbarkeit mit dem prominenten Canto I des *Inferno* leicht erkennbar ist. Das Amt des *gonfaloniere* auf Lebenszeit, das Salviati vorbereitet hatte und Soderini später bekleidete, wird als zweischneidig perspektiviert, denn es stellt sich die Frage, ob überhaupt jemand dieses Amtes würdig sein könne:

> Costu' [Alamanno Salviati] la scala alla suprema insegna
> pose, su per la qual condotta fusse
> s'**anima** ci era di **salirvi degna**;
>
> (*DP*, 364–366)[129]

Auffällig ist, dass das Amt des *gonfaloniere* mithilfe der dantesken Verbalparallele deutlich überhöht erscheint. Zu Beginn des *Inferno* klärt ‚Vergil‘ seinen *figliuolo* darüber auf, dass er selbst nicht ins himmlische Paradies eintreten könne, weshalb bekanntermaßen Beatrice die Rolle der *guida* übernehmen wird: „A le quai [le beate genti] poi se tu vorrai **salire**, / **anima** fia a ciò più di me **degna**“ (*If.*, I, 121–122).[130]

---

127 Bereits Cabrini weist auf eine Resemantisierung dieser *Commedia*-Stelle im *Decennale Primo* hin (vgl. Cabrini 1993, 77, Fn 20).

128 Corsaro sieht die „confusion de' cittadini“ als eine „incertezza politica“ (Corsaro 2012a, 37). Aber auch eine Deutung im Sinne der *Commedia* als ein „mescolarsi di diverse classi di cittadini“ (Chiavacci Leonardi 1997, 456) erscheint im historischen Kontext rund um den *governo largo* plausibel (vgl. zum historischen Kontext Kap. 2.1). Vgl. weiterhin den *Comento* Landinos zur besagten Stelle: „dimostra che mescolare in una rep. diversi huomini perché sono di diverse nature, et chostumi, generano confusione chome diversi cibi nello stomacho“ (*Land. Com.*, 1794).

129 Blasucci nennt diese Stelle ebenfalls als eine, die an der *Commedia* orientiert ist, verweist jedoch auf *Pd.*, VI 79–80, v. a. mit Blick auf die *Costui*-Anapher (vgl. Blasucci 1970, 183).

130 Ebenfalls mit dieser *Commedia*-Stelle assoziierbar, aber deutlich subtiler, gestaltet sich später im *Decennale Primo* die Konstatierung des Todes des Papstes Alexander VI. Dessen Ableben wird durch die euphemistische Formulierung „portato fu tra **l'anime beate**“ (*DP*, 443) protokolliert. Der Ausdruck „anime beate“ lässt sich trotz seiner kleinräumigen Ausdehnung mit Rückgriff auf die

Hierdurch kann das Amt des *gonfaloniere* mit dem christlichen Paradies parallelgeführt erscheinen – beide sind mit einem *salire* verbunden und beide sind nur einer *anima degna* zugänglich, nur ausgewählten Persönlichkeiten ist es vorbehalten, dorthin aufzusteigen. Im realpolitischen Kontext des *Decennale Primo* erfüllt Piero Soderini zwar, wie in den folgenden Versen dargelegt wird, über große Vorzüge und seine Leistungen sprechen für sich. Gleichzeitig macht die Nähe zur dantesken Formulierung deutlich, dass das Amt des *gonfaloniere* von höchster Bedeutung ist und geradezu übermenschliche Fähigkeiten und Qualitäten erfordert. Dabei wird offengelassen, ob aus einer zukünftigen Perspektive betrachtet – der *Decennale* wurde 1504 abgefasst – Soderini tatsächlich diesen übermenschlichen Anforderungen gänzlich würde gerecht geworden sein.[131]

Subtiler gestaltet sich eine weitere Verbalparallele, als der Text die Aufmerksamkeit auf Frankreich lenkt und berichtet, wie die französischen Truppen den Milaneser *Ducato* 1499/1500 einnahmen und Florenz zur Sicherung des Erfolges den Franzosen unterstützend zur Seite stand. Zur Illustrierung dient ein Bild mit Anklang an das danteske *Paradiso*:

> E perché Francia ne **portassi** poi,
> come **portò**, **la palma con lo ulivo**,
> non mancast'anche a darli aiuto voi;
> (*DP*, 259–261)

Der Sieg der Franzosen wird symbolhaft durch „la palma con l'ulivo" dargestellt, während es in der *Commedia* heißt: „elli [l'arcangelo Gabriele] è quelli che **portò la palma** / giuso a Maria" (*Pd*., XXXII, 112–113).[132] Beim Vergleich der beiden Textstellen fällt ins Auge, dass in der *Commedia* „la palma" genannt wird, im *Decennale* hingegen „la palma con lo ulivo". Cabrini weist hierbei richtigerweise auf Pulcis *Morgante* hin, in dem die Ausdrücke „porterà la palma con l'uliva" und „l'ulivo e

zuvor erwähnte Verbalparallele bezüglich des Amtes des *gonfaloniere* ebenfalls als Annäherung an die „**beate genti**" aus dem initialen *Inferno*-Canto lesen (*If*., I, 120; mit Bezug auf Beatrice folgt „**anima**" in Vers 122). Mit Blick auf die zahlreichen, auch militärischen Auseinandersetzungen, für die Alexander VI. mitverantwortlich war, kann man diese Stelle als hochgradig ironisch verstehen. Durch die vordergründige Annäherung Alexanders an die „beate genti", die vom *Inferno* auf das *Paradiso* verweisen, wird die Diskrepanz zum militärisch aktiven Papst unterstrichen und die Engführung kippt ins Gegenteil.

131 Man könnte die Stelle somit auch spöttisch ironisch lesen, sodass Soderini gerade nicht für das Amt des *gonfaloniere* geeignet erschiene.

132 In der *Commedia* wird Maria, die Mutter Jesu, als Siegerin über alle anderen Lebewesen hinsichtlich des Gottgefallens dargestellt. Vgl. hierzu u. a. den Kommentar Chiavacci Leonardis mit Bezug auf Francesco da Buti (vgl. Chiavacci Leonardi 1997, 893).

la palma“ vorkommen.[133] Man könnte zwar postulieren, dass in diesem Fall eine größere Nähe zum *Morgante* besteht und eine Sentenz aus diesem appliziert wird. Doch weist die Parallele im *passato remoto* „portò“ gleichzeitig auf eine Annäherung an die Formulierung der *Commedia* hin. Vor diesem Hintergrund scheint es zielführend, auf eine Amalgamierung aus *Morgante* und *Commedia* zu schließen. Diese eröffnet wiederum ein aemulatives Potential, denn durch die zusätzliche Annäherung an den *Paradiso*-Vers ist es dem *Decennale Primo* möglich, sich gegenüber dem *Morgante* zu profilieren. Das bildlich Sentenzartige wird abgedimmt und parallel ist eine Vorführung dichterischen Vermögens mit Kopplung an die *Commedia* zu vernehmen. Für diese Deutung spricht auch die Wiederholung des Verbs *portare*. Die Stilisierung mittels des Polyptoton aus „portassi“ und „portò“ unterstreicht den dichterischen Anspruch, indem es eine mechanisch identische Wiederholung vermeidet und stattdessen eine vereindringlichende Note hinzufügt. Dabei scheint es, als würde gerade die Position des ‚Helfers‘ Florenz betont, da die florentinische Unterstützung im finalen Sinne auf den Erfolg Frankreichs abzielt („perché [...] portassi“) und diesen erst ermöglicht („portò“ im Indikativ). Aus dieser Perspektive gesellt sich zur dichterischen Inszenierung auch eine Demonstration florentinischen Stolzes, die hervorhebt, dass die Unterstützung durch Florenz maßgebend für den Sieg der politisch-militärischen Partner sei. Gleichzeitig werden die Franzosen kritisiert und sogar diffamiert, da sie den Ausführungen des *Decennale* zufolge auf die Unterstützung durch Florenz angewiesen gewesen seien.[134]

Auch in den letzten Versen des *Decennale Primo* ist eine interessante Verbalparallele zur *Commedia* erkennbar, die jedoch mehr Aufwand bei der Identifizierung erfordert, weil sie nicht auf einen einzelnen Vers bzw. eine einzelne Stelle des *poema sacro* zu beziehen ist, sondern eine Verbindung zu mehreren Versen erlaubt. Kurz vor dem Ende des *Decennale* heißt es geradezu philosophierend: „Pur si confida nel **nocchier** accorto, / ne' **remi**, nelle **vele** e nelle **sarte**“ (*DP*, 547–548). Bei dieser Formulierung fällt zunächst der erste Teil, der Piero Soderini als „nocchier“ darstellt, ins Auge, denn dieser ermöglicht einen verbalen wie auch inhaltlichen Anklang an das *Purgatorio*: „Ahi serva Italia, di dolore ostello, / nave senza **nocchiere** in gran

133 Es geht um folgende *Morgante*-Stellen: „Tu se' colei che l'ulivo e la palma / m'arrechi“ (*Pulc. Morg.*, 500 [= XV, 69, 4–5]) sowie „che porterà la palma con l'uliva“ (*Pulc. Morg.*, 1033 [= XXV, 14, 3]). Vgl. hierzu Cabrini 1993, 83, die ebenfalls eine Überlagerung von *Commedia* und *Morgante* diagnostiziert.

134 Ob dies tatsächlich der Fall gewesen ist, sei hier hintangestellt, im vorliegenden Kontext ist vielmehr relevant, dass es textuell zu einer Diffamierung der Franzosen kommt. Dass die Position von Florenz als Verbündeter Frankreichs im textuellen Zusammenhang auch kritisch perspektiviert wird, zeigt sich eindrücklich bei der Betrachtung der verschiedenen Stillagen. Vgl. hierzu die entsprechenden Ausführungen in Kap. 9.5.2.

tempesta“ (*Pg*., VI, 76–77). Der „nocchier“ Soderini wird hier mit dem Fehlen eines „nocchiere“ in Italien assoziiert, das in der *Commedia* beklagt und kritisiert wird. Insofern kann man die durchscheinende Hoffnung erkennen, dass Soderini in der Lage sein könnte, für Stabilität zu sorgen und die „gran tempesta“, wie es in der *Commedia* heißt, abzuwenden. Während also der erste Teil der zitierten Stelle v. a. eine inhaltliche Dimension besitzt, manifestiert sich im zweiten Teil dagegen eine erneute Demonstration dichterischer Versiertheit. In der *Commedia* finden sich zwei ähnlich lautende Stellen, einmal „altri fa **remi** e altri volge **sarte**“ (*If*., XXI, 14), außerdem „calar le **vele** e raccoglier le **sarte**“ (*If*., XXVII, 81). Während sich inhaltlich neben dem maritimen Bild kaum Parallelen auftun, erscheint es dennoch alles andere als zufällig, dass der Vers des *Decennale Primo* eine Nähe zu beiden *Inferno*-Versen aufweist. Bei genauerer Betrachtung erkennt man, dass in den Versen der *Commedia* immer nur zwei Gegenstände aus der Nautik angeführt werden, „remi [...] sarte“ bzw. „vele [...] sarte“. Im *Decennale*-Vers finden sich dagegen alle drei Gegenstände, noch dazu in stilistisch markierter Formierung als Parallelismus („ne'“ bzw. „nelle“). Dies verstärkt die Vermutung, dass es sich um eine erneute Demonstration dichterischen Könnens handelt, die einen aemulativen Charakter aufweist. Dort, wo die *Commedia* jeweils zwei Gegenstände anführt, nennt der *Decennale Primo* derer drei. Der Effekt dieser Überbietung ist umso stärker, als es sich um zwei der drei abschließenden Verse des *Decennale Primo* handelt.

Die eben besprochene Textstelle, die eine Kombination mehrerer *Commedia*-Passagen darstellen kann und deren Identifikation einen gewissen Aufwand erfordert, leitet über zum Feld der zahlreichen, recht subtilen Verbalparallelen zum *poema sacro*. Bereits der Anfang des *Decennale Primo* wartet mit solchen dezenten Ähnlichkeiten auf. Der episch-sublim anmutende Auftakt zu Beginn des Textes ist zwar per se nichts exklusiv ‚Danteskes‘, sondern ein typisches Element ambitionierter Dichtung überhaupt. Doch die konkrete Ausgestaltung dieses einleitenden Abschnitts inkorporiert mehrere hintereinandergeschaltete, dezente Verbalparallelen zur *Commedia*, die zusammen durchaus zur Evozierung genau dieses Prätextes führen können. Zunächst findet sich direkt im ersten Vers die Formulierung „I' **canterò** l'italiche fatiche“ (*DP*, 1), das einen nobilitierenden Anklang im ersten Canto des *Purgatorio* findet, wo es heißt: „e **canterò** di quel secondo regno“ (*Pg*., I, 4). Neben der Annäherung ist jedoch gleichzeitig eine leichte Distanzierung zu erkennen. Immerhin findet sich in der *Commedia* die Form mit Präposition *cantare di*, wogegen im *Decennale Primo* das Verb *cantare* transitiv gebraucht wird. Dies ermöglicht eine Anbindung an die Antike – man denke an Vergils „Arma uirumque cano“.[135] Somit gesellt sich zur Annäherung an die *Commedia* ein Kontakt zur

135 *Verg. Aen.*, 1 [= I, 1]. Vgl. zum Kontakt zur *Aeneis* außerdem Kap. 7.2.

Antike, der gegenüber dem *poema sacro* korrigierend aemulatives Potential aufweisen kann. Diese zunächst noch schwache bzw. zufällig anmutende Parallele, die auch auf das Epische als solches verweisen kann, wird verstärkt durch den zweiten Vers „**seguite già** ne' duo passati lustri" (*DP*, 2). Dieser weist eine subtile Ähnlichkeit zum *Purgatorio*-Vers „**seguite gìa** da miseri guadagni" (*Pg*., XXIV, 129) auf. Hier geht es nicht nur um einen generell nobilitierenden Duktus, der sich durch die formulierungstechnische Nähe zur *Commedia* einstellt, sondern auch um eine mögliche, wenngleich schwache Assoziation der „duo passati lustri" mit „miseri guadagni".[136] Die semantisch negative Konnotation, die aus einer solchen Engführung entsteht, passt zum folgenden Inhalt, da ein Großteil der historischen Ereignisse, die im *Decennale Primo* beschrieben sind, mit einem kritischen und oftmals sogar pessimistischen Auge betrachtet werden. Somit erscheint es plausibel, dass der ‚danteske' Anklang an dieser Stelle auch zu einer ersten, indirekten Bewertung des historischen Inhalts beiträgt und darüber hinaus die grundlegende Ausrichtung des folgenden Textes reflektiert. Doch hiermit sind die Verbalparallelen im Auftakt des *Decennale Primo* noch nicht erschöpft. Eine Mischung aus episch-sublimem Duktus und negativ-dramatischer Überblendung findet sich im Vers „quanti palustri / **narrerò** io, **di morti e sangue pieni**" (*DP*, 4–5). Es ergibt sich an dieser Stelle ein Anklang an das *Inferno*, als die Schrecklichkeit der Hölle und der Eindrücke dort geschildert werden:

> Chi poria mai pur con parole sciolte
> dicer **del sangue e de le piaghe** a **pieno**
> ch'i' ora vidi, per **narrar** più volte?
> (*If.*, XXVIII, 1–3)

Erkenntlich ist der explizite Bezug auf den Akt des Erzählens durch „narrar", der im *Decennale Primo* in einen selbstbewussten Ton mit Nennung des erzählenden Ich („narrerò io") überführt wird. Die „palustri [...] di morti e sangue pieni" evozieren überdies die Eindrücke aus dem *Inferno* Dantes, denn in beiden Fällen wird, wenngleich im Detail unterschiedlich,[137] mit der Semantik des *pieno* auf Entsetzliches verwiesen, das sich beide Male aus (vergossenem) Blut und einem weiteren Schrecknis zusammensetzt.[138] Das Historische, das im *Decennale Primo* erzählt

136 Schwach ist die Assoziation, weil es sich bei „duo lustri" um eine Zeitangabe handelt, „miseri guadagni" jedoch etwas Konkretes beschreibt. Zum ‚Latinismus' bei „lustri" vgl. Kap. 9.4.2.

137 Im *Decennale* findet sich das Adjektiv „pieni", in der *Commedia* das Adverb „a pieno", das sich auf „dicer" bezieht. Gleichwohl unterstreichen beide Formulierungen die (überwältigende) Gesamtheit der Schrecknisse.

138 Das Blut findet sich auch an zwei weiteren Stellen im *Decennale Primo*, die man als subtile Verbalparallelen deuten kann. So entsteht im Zuge der Beschreibung der Schlacht vom Taro im Jahr 1495 bei „Di **sangue** 'l **fiume** pareva a vedello" (*DP*, 88) eine dezente motivisch-textuelle Parallele

werden soll, wird hierdurch assoziativ an die Gräuel und den Schrecken im *Inferno* gekoppelt, sodass sich eine erneute ‚dramatische' Bewertung der historischen Ereignisse sowie die Etablierung von Drastik ergeben. Wenig später folgt noch der ‚obligatorische' Musenanruf:

> **O Musa**, questa mia cetra sostieni,
> e tu, **Apollo**, per darmi soccorso
> dalle tuo suore accompagnato vieni.
> (*DP*, 7–9)

Trotz der wenigen Kontaktpunkte kann man erkennen, dass assoziativ und v. a. unterstützt durch die vorigen verbalen *Commedia*-Parallelen hier mehrere danteske Verse amalgamiert evoziert werden können. Zum einen handelt es sich um den Musenanruf im zweiten Canto des *Inferno* bzw. des ersten Canto des *Purgatorio*, die bezeichnenderweise auch mit „**O muse**" (*If*., II, 7) bzw. „**o** sante **Muse**" (*Pg*., I, 8) beginnen. Dies ist ein schwacher Anklang, doch findet sich ein weiterer Anruf im ersten Canto des *Paradiso*, der sich direkt an den Gott der Künste wendet: „O buono **Appollo**" (*Pd*., I, 13). Zwar handelt es sich hierbei um sehr dezente Ähnlichkeiten, dennoch fällt die Kombination aus „O Musa" und „e tu, Apollo" auf, denn hiermit werden zwei Instanzen angeführt, die so in der *Commedia* nicht gemeinsam in direkter Ansprache angerufen werden, woraus sich eine leicht aemulative Tendenz gegenüber dem *poema sacro* ableiten lässt. Während die *Commedia* entweder die Musen oder Apoll direkt

---

zur Flegetonte-Szenerie (vgl. *If*., XII, 47–48: „la **riviera** del **sangue**, in la qual bolle / qual che per vïolenza in altrui noccia"). Diese Parallele ermöglicht die Assoziation des ‚infernalen' Bildes und sorgt hierdurch für eine drastischen Eindruck. Man könnte sogar noch einen Schritt weiter gehen und eine Passgenauigkeit der Sünde der „vïolenza in altrui" auf die Tötung der italienischen Soldaten durch das französische Heer feststellen. Dies würde der Beschreibung eine moralisierende Note hinzufügen und eine weitere Verurteilung der Franzosen bedeuten. Für weitere Ausführungen hierzu vgl. Kap. 9.2.2 und Kap. 9.7.2. Ebenfalls mit der Motivik des Bluts verbunden ist das Resümee der zahlreichen blutigen Auseinandersetzungen in Italien und in der Toskana gegen Ende des *Decennale Primo*: „Ha vòlto el sol dua volte l'anno quinto / sopra quest'accidenti crudi e fieri, / e **di sangue** ha veduto il mondo **tinto**" (*DP*, 517–519). Diese Formulierung erlaubt einen Kontakt zu den drei Furien des *Inferno*: „tre furïe infernal **di sangue tinte**" (*If*., IX, 38). Die – auch inhaltlich plausible – Annäherung kann dazu beitragen, die ‚Dramatik' und die Vehemenz der Klage zu verstärken, denn die Engführung der grausamen realhistorischen Ereignisse mit den Furien der Hölle verleiht der Beschreibung einen bestürzten Tonfall und ergänzt eine zusätzliche visuelle Ebene. Corsaro bezieht *DP*, 519 stattdessen auf *If*., V, 90: „noi che tignemmo il mondo di sanguigno" (vgl. Corsaro 2012a, 49). Die textuelle Nähe ist zwar erkennbar, doch erscheint *If*., IX, 38 mit dem Ausdruck „di sangue tinte" dem *Decennale*-Vers formal näher zu sein. Wenn man dem „mondo" in *If*., V, 90 besonderes Gewicht einräumen möchte, könnte man von einer Überlagerung der beiden *Inferno*-Verse ausgehen.

anruft,[139] setzt der *Decennale Primo* auf die Ansprache beider ‚Inspirationsquellen'. Bezeichnenderweise werden so auch alle drei Cantiche im *Decennale Primo* enggeführt, was ebenso für eine aemulativ orientierte Lesart spricht. Trotz des – wie bereits erwähnt – äußerst kleinräumigen Anklangs, der allein betrachtet nicht exklusiv auf die *Commedia* zurückzuführen wäre, ergibt sich eine Nähe zu Dantes Hauptwerk, wenn man die drei vorigen ‚dantesken' Verse, die zu Beginn des *Decennale Primo* auftauchen, mitberücksichtigt, da durch diese bereits eine verstärkte Assoziation der *Commedia* etabliert wurde.[140] Somit zeigt sich in den ersten Versen des *Decennale Primo* eine Verdichtung von Verbalparallelen. Zwar erfolgt an keiner Stelle eine besonders auffällig Evozierung des *poema sacro*. Doch erzeugt die starke Drängung der einzelnen subtilen Verbalparallelen als Ganzes betrachtet einen bemerkenswerten Auftakt, dem man folglich auch das Potential einer Vorführung dichterischer Ambitionen und Fähigkeiten im Gefolge der *Commedia* zusprechen kann.

Textmateriell schmal, aber durch die Parallele zum berühmten Francesca-Canto gut identifizierbar nimmt sich diejenige Verbalparallele aus, die auftaucht, als es um Ferdinand II. von Neapel geht. Dieser griff nach Abzug der französischen Truppen im Jahr 1495 erneut nach der Macht in der Vesuv-Metropole:

> Ma ritornando e Franzesi al lor lido,
> e voi avendo a nuovi accordi tratti,
> saltò [Ferrando] nel suo **dolce nido**;
> (*DP*, 97–99)[141]

In diesem Zusammenhang ist v. a. der letzte Teil der zitierten Stelle von Interesse, genauer das Bild des „dolce nido". Dieses findet sich auch im *Inferno*, im Francesca-Canto:

---

139 Hinzuweisen ist auf *Pd*., II, 7–9: „L'acqua ch'io prendo già mai non si corse; / Minerva spira, e conducemi Appollo / e nove Muse mi domostran l'Orse". Zwar tauchen hier auch Apoll und die Musen gemeinsam auf. Der Unterschied besteht jedoch darin, dass im *Decennale* beide Instanzen direkt angerufen werden, während in *Pd*., II, 7–9 keine direkte Anrufung, sondern ein Bericht über das Wirken der göttlichen Instanzen vorliegt.

140 Im heutigen Sprechen könnte man von einer Art *Priming*-Effekt ausgehen: Die vorigen Annäherungen an die *Commedia* haben den Leser bereits *geprimt*, sodass auch die für sich genommen besonders schwachen Annäherungen des Musen-/Apollanrufs auf der Rezipientenseite mit dem *poema sacro* assoziiert werden können.

141 Hier findet sich im Fließtext der *EN* der Name „Ferrante" anstelle von „Ferrando". Problematisch ist hierbei, dass *Ferrante* in der Regel Ferdinand I. und nicht Ferdinand II. bezeichnete. Da es sich rein zeitlich aber nur um Ferdinand II. handeln kann – die Schilderung befindet sich im Jahr 1495 und Ferdinand I. war bereits 1494 gestorben – ist die Variante „Ferrando" zu bevorzugen, die auch im Apparat der *EN* vermerkt und durch die meisten überlieferten Zeugnisse des *Decennale Primo* belegt ist (vgl. Corsaro 2012a, 22).

> Quali colombe dal disio chiamate
> con l'ali alzate e ferme al **dolce nido**
> vegnon per l'aere, dal voler portate;
> (*If*., V, 82–84)

Verstärkt wird die Annäherung an diese *Commedia*-Stelle dadurch, dass das Wort „nido" in beiden Texten mit dem Wort „grido" reimt (vgl. *If*., V, 87 sowie *DP*, 95).[142] Einerseits befördert die Nähe zum dantesken Bild eine Erhöhung und Nobilitierung der Textstelle im *Decennale Primo*. Gleichzeitig schwingt aber auch eine ironische Kritik an Ferdinand II. mit, der die Gelegenheit nutzte, sich wieder im „dolce nido" niederzulassen. Die Parallele zur Hölle Dantes, zur Beschreibung der Sünder, genauer der *lussuriosi*, durch eben denselben Ausdruck in einer ähnlichen Reim-Kombination lässt so die Möglichkeit einer subtil ironischen Kritik durchscheinen.[143]

Ebenfalls an eine prominente *Inferno*-Szene gekoppelt ist eine weitere Textstelle, die Ähnlichkeit im verwendeten Textmaterial erkennen lässt. Es handelt sich um die Beschreibung, wie Karl VIII. mit seinem Heer im Königreich Neapel einfiel:

> Dunque col suo vittorïoso stuolo
> passò nel Regno, qual **falcon** che **cale**
> o **uccel** ch'abbi piú veloce volo.
> (*DP*, 46–48)

Ähnliche Worte finden sich in der Gerione-Szene, in welcher das Gleiten des Monsters in die Tiefe ebenfalls mit den Worten „falcon", „uccello" und „cali" (*If*., XVII, 127–129) innerhalb einer *similitudo* beschrieben wird. Zwar weicht die Darstellung im *Decennale Primo* inhaltlich deutlich von der Gerione-Szene ab, da in dieser der langsame Flug dargestellt wird, im *Decennale Primo* dagegen die hohe Geschwindigkeit im Vordergrund steht. Das Ausgangsmaterial erscheint somit erheblich verändert. Gleichwohl trägt der Aspekt der Verbalparallele dazu bei, dass die entsprechende, weithin bekannte *Inferno*-Szene assoziativ evoziert werden kann. Dies suggeriert eine Bewegung in Richtung einer Einreihung in die Tradition der *Commedia*, wenngleich aemulative Aspekte an dieser Stelle nicht fehlen und insgesamt betrachtet sogar überwiegen dürften.[144]

---

142 Weiterhin könnte man anführen, dass „nido" und „grido" in beiden Texten durch das dritte Reimwort der Terzine voneinander getrennt werden. Im *Inferno* lautet die Reimfolge: *nido – Dido – grido*; im *Decennale* dagegen *grido – lido – nido*.

143 Vgl. ähnlich die Deutung in Kap. 9.3.2. Diese Lesart scheint plausibel, auch wenn Ferdinand II. im *Principe* gelobt wird (vgl. *Principe*, 280–283 [= XXI, 1–8]). Eine Diskrepanz zwischen Lob im *Principe* und (z. T. ironischer) Kritik im offen patriotischen *Decennale Primo* findet sich ähnlich auch bei Cesare Borgia, vgl. Fn 337.

144 Vgl. zu diesen aemulativen Aspekten, die sich v. a. aus der *similitudo* als solcher speisen, Kap. 9.2.2.

Interessant ist weiterhin eine Textstelle, an der beschrieben wird, wie Florenz 1495 bewaffnete Truppen in die Region um Pisa schickte, während sich Karl VIII. von Neapel in Richtung Norden zurückzog. Pisa hatte 1494 durch Unterstützung Karls VIII. seine Unabhängigkeit erlangt und wiegelte die umliegenden Gebiete zu einem Aufstand auf – dem konnte Florenz nicht tatenlos zusehen. Zur Darstellung dieser Ereignisse fällt die Formulierung: „In questo mezzo, voi, **ripien di sdegno**, / nel paese pisan gente mandasti" (*DP*, 67–68). Diese Ausdrucksweise eröffnet einen Anklang an die Höllen-Szene, in der ein Gesandter des Himmels ‚Vergil' und ‚Dante' Zugang zur Stadt Dite verschafft. In Bezug auf den Gesandten heißt es „Ahi quanto mi parea **pien di disdegno**!" (*If.*, IX, 88). Somit findet auf inhaltlicher Ebene eine Parallelisierung und letztlich Nobilitierung der Stadt Florenz statt, wenn sie mit dem Gesandten des Himmels, der gegen das Böse vorrückt, enggeführt wird. Gleichzeitig ist aber auch ein aemulativer Zug in Richtung *Commedia* erkennbar, denn dort, wo es im *Inferno* „pien di" heißt, findet sich im *Decennale* „ripien di", woraus sich eine ‚dramatisierende' Steigerung des Ausdrucks ergibt.[145]

Aufgrund der beträchtlichen Zahl von Verbalparallelen zur *Commedia*, die sich im *Decennale Primo* eröffnen, sollen weitere recht subtile Annäherungen hier nur noch kurze Erwähnung finden. So ermöglicht die Beschreibung von Florenz unter den Medici als „vostro **stato guasto**" (*DP*, 28) einen dezenten Anklang an das *Inferno*, als ‚Vergil' und ‚Dante' über Kreta und den Ursprung der Höllenflüsse sprechen. Hinsichtlich Kretas stellt ‚Vergil' fest: „In mezzo mar siede **un paese guasto**" (*If.*, XIV, 94). Da somit sowohl Kreta in der *Commedia* als auch Florenz unter den Medici im *Decennale* als „guasto", also in einem desolaten Zustand, vorgestellt werden, ermöglicht die Parallele eine Betonung des Negativen und kann als Kritik an der Medici-Herrschaft und deren Auswirkungen verstanden werden.

Eher im Sinne einer Rückversicherung erscheint dagegen eine schmale Parallele bei der Beschreibung der Franzosen als „gente sanza **freno o legge**" (*DP*, 309), die 1501 auf dem Weg nach Neapel Florenz verwüsteten.[146] Diese Formulierung hat Ähnlichkeit mit einer Aussage Marco Lombardos im *Purgatorio*, als dieser zum weltlichen Begehren der Menschen festhält: „Onde convenne **legge per fren**

145 Dass es sich hierbei wahrscheinlich um eine aemulative Tendenz handeln dürfte, macht der ähnliche Ausdruck „Ma Vitellozzo e suo gente superba, / sendo contro di voi di sdegno pieno" (*DP*, 331–332) deutlich. Hier wird „sdegno" in Kombination mit einem ‚normalen' „pieno" gebraucht, sodass dem „ripien" der hier besprochenen Stelle ein intensivierender Effekt zufällt. Dem ist auch so, sollte man dafür optieren, das Präfix *ri-* im Sinne einer Repetition bzw. eines deutschen *wieder* zu deuten: Auch in diesem Fall würde ein intensivierender Effekt eintreten, der lediglich verstärkt auf die temporale Iterativität abzielte.

146 Das Königreich Neapel sollte im Anschluss an den geheimen *Trattato di Granada* des Jahres 1500 zwischen Spanien und Frankreich aufgeteilt werden (vgl. u. a. Corsaro 2012a, 35).

porre“ (*Pg*., XVI, 94).[147] Bei dieser Parallele zeigt sich, dass an den entsprechenden Stellen der *Commedia* und des *Decennale Primo* ein ähnliches Konzept vertreten wird. Gesetze und staatliche Ordnung lenken die menschliche Anlage in die gesellschaftlich betrachtet richtigen Bahnen, ohne diese würden die Menschen nur ihren weltlichen Begierden folgen. In diesem Sinne kann man die *Commedia* als ‚Gewährsmann' für die Position der starken Gesetze und übertragend auch der Frankreichkritik bzw. des Tadels am Bündnis der Florentiner mit den Franzosen betrachten, da es diesen an solchen Gesetzen fehle.[148]

Dafür, dass Patriotismus und die Übersteigerung der Größe von Florenz eine wichtige Rolle für den *Decennale Primo* spielen, spricht hingegen die Anpreisung des Großmuts der Stadt: „avete a ciaschedun le braccia aperte / ch'a domandar **perdon** venir si **degni**“ (*DP*, 506–507). Hierbei zeigt sich ein leichter Anklang an den fünften Canto des *Purgatorio*, als ‚Vergil' zum Weitergehen auffordert und ‚Dante' beschämt ‚Ich komme' sagt: „Dissilo, alquanto del color consperso / che fa l'uom di **perdon** talvolta **degno**“ (*Pg*., V, 20–21).[149] Der so entstehende Anklang kann dazu führen, dass Florenz in seiner Stellung erhöht wird. Während die (unterlegenen) Gegner von Florenz, die um „perdon“ bitten, dem erröteten ‚Dante' zur Seite gestellt werden, kommt Florenz die souveräne Position ‚Vergils' zu.

Eine letzte Verbalparallele, die hier angeführt werden soll und die ähnlich dezent wie die vorige ausfällt, ergibt sich gegen Ende des *Decennale Primo*, als ein Blick in die Zukunft nach 1504 geworfen wird. Dabei wird zum einen die Möglichkeit für Frieden in Aussicht gestellt, zum anderen aber auch das Risiko für weitere Kriege benannt:

> Cosí **l'animo** mio tutto **s'infiamma**
> or di speranza, or di timor si carca,
> tanto che si consuma a dramma a dramma [...]
> (*DP*, 541–543)

Die ähnlich lautende *Commedia*-Stelle findet sich im Canto XXIII des *Paradiso*, in dem beschrieben wird, wie die Lichter der *beati* sich nach oben gen Maria richten. Zur Illustrierung dient dort eine *similitudo*, die das Emporrichten der Lichter bild-

147 Diese Parallele nennt u. a. schon Martelli (vgl. Martelli 2009, 202).

148 Eine sehr schmale Parallele eröffnet sich bei der Beschreibung der *Strage di Senigallia*, als die Formulierung „presto diêr di cozzo“ fällt (*DP*, 400) Diese lässt sich auf *If*., IX, 97 sowie *Pg*., XVI, 11 zurückführen. Die Formulierung scheint jedoch lexikalisch fixiert, weshalb sie hier nicht genauer besprochen wird. Puppo bezieht indes die gesamte Sequenz *DP*, 392–405 auf *If*., IX 95–99 sowie ab *If*., XXXII 68 (vgl. Puppo 1970, 150).

149 Zwar zeigt im *Decennale Primo* nur ein kleiner Teil des Verses Formulierungsähnlichkeiten, doch gerade die Positionierung von „degni“ in Reimstellung verläuft parallel zum *Purgatorio*-Vers und auch die Tatsache, dass „perdon“ und „degni“ nicht direkt nebeneinanderstehen, sondern in beiden Texten durch exakt drei Silben getrennt werden, stellt eine auffallende Ähnlichkeit dar.

lich mit einem Säugling engführt, der nach dem Stillen seine Arme der Mutter entgegenstreckt. Die Geste ist dabei Ausdruck von „[...] **l'animo** che 'nfin di fuor **s'infiamma**" (*Pd*., XXIII, 123).[150] Mit der Semantik des sich ‚entzündenden' Gemüts kann nun im *Decennale Primo* potentiell die komplexe, aber intensive Bildlichkeit des *Paradiso* aufgerufen werden, die der Beschreibung des Gemüts der Sprecherinstanz zusätzliches Relief verleiht und diese unterstützt. Der Kontakt zum *Paradiso* und dessen Bildmaterial sorgt überdies für eine Nobilitierung und Stilisierung der Sprecherinstanz, welche sich in letzter Konsequenz auch auf die schriftstellerische Produktion als solche ausdehnt, sodass man auch von einer Inszenierung dichterischen Könnens sprechen kann.[151]

Decennale Secondo

Der unvollendet gebliebene *Decennale Secondo* zeigt insgesamt weniger deutliche Verbalparallelen zur *Commedia* als sein Vorgängertext. Gleichwohl sind auch im zweiten *Decennale* erkennbare Formulierungsähnlichkeiten auffindbar. Eine der eindrücklichsten Stellen, die mit ‚dantesken' Assoziationen zu ‚spielen' scheint, taucht in den initialen Versen auf, als die Sprecherinstanz die Entsetzlichkeit der historischen Ereignisse beklagt:

---

150 Auf diese Verbalparallele weist auch Martelli hin (vgl. Martelli 2009, 202–203). Dabei geht er besonders auf die ‚danteske' Syntax bei „a dramma a dramma" (*DP*, 543) ein. Diese ‚dantesk' anmutende Formulierung, die strukturell Ausdrücken wie „quatto quatto" (*If*., XXI, 89) oder „a randa a randa" (*If*., XIV, 12) nahesteht, unterstützt die hier vertretene Lesart im Sinne einer Inszenierung dichterischer Fähigkeiten. Die Erhöhung erscheint v. a. plausibel, wenn man das emphatische und gleichzeitig selbstbewusste „mio tutto" des Verses mitberücksichtigt.

151 Nicht genauer besprochen werden an dieser Stelle zwei weitere Verbalparallelen, die sich im *Decennale Primo* erkennen lassen. Zum einen handelt es sich um die Titulierung Lodovico il Moros als „**primo motor** del vostro male" (*DP*, 51). Eine parallele Formulierung findet sich im *Purgatorio*, als beschrieben wird, wie Gott den Körpern Seelen einhaucht (vgl. *Pg*., XXV, 70). Dabei wird der christliche Gott als „lo **motor primo**" tituliert, sodass im *Decennale* eine ironische Komik Moro gegenüber vernehmbar wird. Zum anderen geht es um die Textstelle, an der beschrieben wird, wie sich Florenz im Jahr 1496 inmitten der kriegerischen Auseinandersetzungen in Italien zurückhielt und darauf wartete, durch die Allianz mit Frankreich profitieren zu können: „attendendo di Francia un che venisse / a portarvi **la manna** nel **diserto**" (*DP*, 113–114). Eine Parallele findet diese Stelle bei „Dà oggi a noi **la** cotidiana **manna**, / sanza la qual per questo aspro **diserto** / a retro va chi più di gir s'affanna" (*Pg*., XI, 13–15). Cabrini verweist für *DP*, 112–114 zwar auf *Pg*., XXIII, 107–108, bezieht sich dabei aber nicht auf eine Verbalparallele, sondern auf eine Ähnlichkeit im Tonfall (vgl. Cabrini 1993, 84, Fn 36). Da beide Verbalparallelen zur *Commedia* im Vergleich zum Religiös-Biblischen sowie im Vergleich zu weiteren ‚dantesken' Stilphänomenen jeweils wenig interpretatorisch Relevantes beizutragen scheinen, wird ihr Effekt in den entsprechenden Stil-Kapiteln besprochen. Vgl. hierfür Kap. 9.3.2, Kap. 9.4.2 sowie Kap. 9.5.2.

> [...] e di cantare ardito
> sarò fra **molto pianto**, benché **quasi**
> sia pel dolor divenuto **smarrito**.
> (*DS*, 7–9)

Hierbei ist eine Überblendung mehrerer Stellen aus einem der wohl prominentesten Canti erkennbar, dem Francesca-Canto. Das „cantare", welches zunächst einen Rückgriff auf das vorige „canterò" (*DS*, 7) darstellt, wird mit „**molto pianto**" (ebenso in *If*., V, 27) in Verbindung gebracht, dass die bedrückenden Assoziationen des *Inferno* im berühmten Canto V aufruft. Gleichzeitig wird mithilfe von „**quasi** [...] **smarrito**" (vgl. *If*., V, 72: „**quasi smarrito**") die Überwältigung ‚Dantes' beim Anblick der Seelen im ewigen Wind der *lussuria* evoziert. Auffällig ist bei Letzterem ein Ausbau bzw. eine erhöhte Komplexität im Vergleich zur dantesken Formulierung, da im *Inferno* „quasi" und „smarrito" direkt nebeneinander auftreten. Demgegenüber erscheinen im *Decennale Secondo* zusätzlich „benché" sowie „sia pe 'l dolor divenuto", was den Ausdruck syntaktisch verkompliziert, sodass ein aemulatives Element plausibel wird. Neben den formalen Aspekten ist weiterhin die inhaltlich-bildliche Ebene an dieser Stelle von großer Bedeutung, denn es schwingt nicht weniger als eine der berühmtesten Szenen der *Commedia* mit: In der Formulierung „divenuto smarrito" (*DS*, 9) lässt sich eine – im *Decennale* wohl metaphorisch zu verstehende – Ohnmacht erahnen, die sich am Ende des Francesca-Canto im berühmten Vers „E caddi come corpo morto cade" wiederfindet (*If*., V, 142). Die eben beschriebene Verdichtung textueller Elemente aus dem Canto V des *Inferno* kann somit zweierlei leisten. Zum einen kann ein ‚dramatischer' Auftakt inszeniert werden, zum anderen werden textuelle wie auch dichterische Ambitionen gleich zu Beginn des *Decennale Secondo* ostentativ vorgeführt.

Textmateriell ähnlich breit aufgestellt nimmt sich eine weitere Verbalparallele im Anfangsteil des *Decennale Secondo* aus. Im Kontext des Musenanrufs (vgl. *DS*, 10–15) wird das Ziel des Textes verkündet: „che 'l nostro canto / contenti al manco **quei che son or vivi**" (*DS*, 14–15). Die Formulierung „quei che son or vivi" lässt sich der ‚paradiesischen' Formulierung „**quei ch'or son vivi**" gegenüberstellen (*Pd*., XVI, 48). Zwar fehlt hierbei eine direkte inhaltliche Parallele, doch indirekt lässt sich ein möglicher Kontaktpunkt erahnen. In der *Commedia* ist die Formulierung Teil der Aussage, dass um 1300 ein Fünftel der Bevölkerung von Florenz kriegstauglich war.[152] Dies macht neben der rein sprachlichen Nähe zum *Paradiso*

152 Vgl. den Kontext der Formulierung: „Tutti color ch'a quel tempo eran ivi / da poter arme tra Marte e 'l Batista, / erano il quinto di quei ch'or son vivi" (*Pd*., XVI, 46–48). Gleichzeitig sei darauf hingewiesen, dass in zahlreichen ‚alten' Ausgaben und Manuskripten „que' che son vivi" ohne „or" zu finden ist, so auch im *Comento* Landinos (vgl. Petrocchi 2003c, 263 sowie vgl. *Land. Com.*, 1792). Gleiches gilt für die anderen hier kontrollierten Ausgaben (vgl. Bembo (Hg.) 1502, o.S.; vgl. Beni-

und somit der stilistischen Nobilitierung des *Decennale*-Textes auch eine subtile Anspielung auf die – wohl auszubauende – militärische Kraft der Stadt Florenz möglich. Immerhin sind die politischen und militärischen Ereignisse Schwerpunkt des *Decennale* und auch die Forderung nach militärischer Stärke der Stadt Florenz steht im Mittelpunkt des *Decennale*-Projektes.[153]

Eine neuerliche Verbalparallele zur *Commedia*, die auch aemulative Tendenzen erkennen lässt, folgt, als beschrieben wird, wie Ludwig XII. von Frankreich die Stadt Genua nach Aufständen antifranzösischer Bewegungen erneut unter seine Kontrolle brachte:

> e **con ingegno** e con forza **e con arte**
> lo stato genovese ebbe ridutto
> sotto le sue bandiere in ogni parte.
> (*DS*, 103–105)

Der buchstäblich zentralen „forza“ werden inhaltlich durch „ingegno“ und „arte“ Qualitäten zur Seite gestellt, die auf die Figur ‚Vergils‘ als *guida* hinweisen. Dieser sagt im *Purgatorio* von sich selbst: „Tratto t’ho qui **con ingegno e con arte**“ (*Pg*., XXVII, 130). Hieraus lässt sich ableiten, dass für erfolgreiche Führungs- und Herrscherqualitäten (militärische) „forza“ alleine nicht ausreichend ist, sondern dass es weiterer Qualitäten bedarf.[154] Die Erweiterung der „forza“ durch die ‚dantesken‘ Elemente „ingegno“ und „arte“ ermöglicht so inhaltlich gesehen die subtil didaktisierende Darstellung des politisch-militärischen Optimums, das für die Florentiner Führung wohl zu wünschen gewesen wäre. Auch eine mahnende Warnung vor dem Bündnis mit dem vielen übermächtig scheinenden Frankreich lässt sich hierbei ausmachen. Gleichzeitig ist auf dichterischer Ebene eine aemulative Tendenz erkennbar, da der Text des *Decennale Secondo* nicht beim ‚dantesken‘ Ausdruck stehenbleibt. Stattdessen ist die „forza“ in den Parallelismus harmonisch einfügt, bezeichnenderweise genau zwischen die beiden Elemente, die in der *Commedia* vorkommen, sodass die ‚perfekte‘ Dreizahl erzeugt wird. Verstärkt wird dieser Ein-

---

vieni (Hg.) 1506, o.S.; vgl. Da Imola 1887a, Bd. 5, 163; vgl. Della Lana 2009, 2160). In diesem Sinne könnte das „or“ als adaptive Differenz im *Decennale Secondo* gewertet werden.

153 Dafür, dass der *Decennale Primo* bereits ein ‚Werbetext‘ für einen *esercito cittadino* in Florenz war, vgl. Matucci 1978a, 302. Der *esercito cittadino* wurde zwar etabliert, sodass der *Decennale Secondo* diese konkrete Forderung nicht mehr stellen konnte. Doch scheint es mehr als wahrscheinlich, dass die grundlegende militärische Stärke der Arno-Stadt weiterhin ein zentrales Anliegen des *Decennali*-Projektes blieb.

154 Dies entspricht recht genau der historisch-politischen Position des *Principe*, in dem mit Bezug auf Ludwig XII. festgestellt wird, dass „forza“ allein nicht ausreichend sei, um politisch-militärisch erfolgreich zu sein (vgl. *Principe*, 95–97 [= III, 42–47] sowie vgl. Fournel/Zancarini 2014).

druck dadurch, dass über die zusätzliche Nennung der „forza“ eine parallele Annäherung an die Kanzone 23 des *Canzoniere* Petrarcas ermöglicht wird.[155]

Eine letzte recht deutliche Parallele findet sich im moralischen Einschub gegen Ende des überlieferten Teils des *Decennale Secondo*: „Tanto v'accieca la presente sete, / che **grosso** tienvi sopra gli **occhi** un **velo**“ (*DS*, 184–185). Diese Formulierung baut Nähe zu einem Vers zu Beginn des Canto XVI des *Purgatorio* auf. Dort wird der dichte Rauch beschrieben, der die *iracondi* umgibt: „non fece **al viso** mio sì **grosso velo** / come quel fummo ch'ivi ci coperse“ (*Pg*., XVI, 4–5).[156] Hierdurch wird die danteske *similitudo*, die den „Buio d'inferno“ (*Pg*., XVI, 1) als Vergleichs- bzw. Bezugspunkt für den „fummo“ einbindet, assoziativ aufgerufen. Dies unterstützt und verstärkt den visuellen und ‚dramatischen' Effekt des *Decennale*-Verses, der jedoch über eine reine ‚Kopie' des dantesken Materials hinausgeht. Anstelle von „viso mio“ stehen „gli occhi“, der gesamte Vers als solcher ist in eine Konstruktion eingebettet, die sich von der *similitudo* der *Purgatorio*-Stelle deutlich unterscheidet. Somit erlaubt die Nähe zum dantesken Vers nicht nur eine Visualisierung, sondern durch die Differenz auch aemulative Tendenzen sowie daraus abgeleitet die Vorführung dichterischer Ambitionen.

Neben diesen recht deutlichen Parallelen zum *poema sacro* finden sich auch im *Decennale Secondo* mehrere Formulierungsähnlichkeiten, die subtil ausfallen. Hierzu zählt der „**consiglio divin**“ (*DS*, 6), von dem zu Beginn des Textes in Bezug auf die historischen Ereignisse ab 1504 in Italien bzw. vorrangig in der Toskana die Rede ist. Auch wenn es sich formal nur um einen kleinräumigen Anklang handelt, erlaubt es vor allem die inhaltliche Ebene von *Paradiso* XIII, eine Nähe zu postulieren. Im *Paradiso* wird der „**consiglio divino**“ (*Pd*., XIII, 141) angeführt, um zu erläutern, dass der Mensch nicht vorhersehen kann, wer in der Hölle enden wird, und wer im Paradies. In ähnlicher Weise sind die „alt'accidenti e ' fatti furïosi“ (*DS*, 1) im *Decennale Secondo* auch nicht vom Menschen abhängig, sondern sind „dal consiglio divin predestinati“ (*DS*, 6). Diese formale wie inhaltliche Parallele zwischen *Decennale Secondo* und *Paradiso* ermöglicht gleich zu Beginn eine Nobilitierung des Textes ebenso wie seines Sujets. Außerdem werden die Ambitionen des *Decennale*-Projektes deutlich sichtbar. Diese spielen auch eine Rolle im nächsten Vers, in dem, wie bereits im *Decennale Primo*, das episch anmutende „canterò“

155 „ver' cui poco già mai mi valse o vale / ingegno, o forza, o dimandar perdono“ (*Petr. RVF*, 97 [= XXIII, 36–37]).

156 Auf diese Stelle weist auch Cabrini hin. Sie führt zusätzlich *If*., XXXII, 25 als gleichwertige Parallelstelle an, wobei dort das „al viso“ bzw. ein Bezug zum Visuellen fehlt. Ferner verweist sie auf die *Trionfi* (vgl. Cabrini 1993, 87–88 sowie vgl. *Petr. Trionfi*, 424 [= TF II, 142]). Dafür, dass diese Stelle als Verbalparallele recht deutlich erkennbar wird, sorgt auch die Überlagerung mit weiteren Stilphänomenen (vgl. Kap. 9.2.2 sowie vgl. Kap. 9.7.2). Gleichzeitig steuert die Verbalparallele durch die Assoziation des Rauchs, der die *iracondi* umgibt, einen interpretatorisch relevanten Aspekt bei.

(*DS*, 7) erscheint, welches Kontakt zum ersten Canto des *Purgatorio* (vgl. *Pg*., I, 4 sowie *DP*, 1) sowie zur antiken Tradition erlaubt und somit den episch-feierlichen Charakter des Textauftaktes verstärkt. In diesem Sinne ist auch der wenig später folgende Musenanruf zu sehen, der eine potentielle, wenngleich nicht spezifische Parallele zur *Commedia* eröffnet (vgl. *If*., II, 7 sowie *Pg*., I, 8).[157] Im Zuge des Musenanrufs findet sich ferner die konkrete Bitte: „e dal tuo **fonte** tal grazia **derivi**“ (*DS*, 13). Hieraus resultiert eine weitere Formulierungsähnlichkeit zum *Paradiso*. Dort werden die Ausführungen Beatrices mit einem „[...] santo rio / ch'uscì del **fonte** ond' ogne ver **deriva**“ enggeführt (*Pd*., IV, 115–116), wobei vor allem die identische Reimposition von „derivi“ (bzw. „deriva“ im *Paradiso*) auffällig ist. Durch die Nähe zu diesem dantesken Vers wird den Ausführungen des *Decennale Secondo* eine Nobilitierung zuteil, die mit der sublimen Erscheinung Beatrices korrelieren und hierdurch einen indirekten Wahrheitsanspruch generieren kann („ond' ogne ver deriva“). Insofern erweist sich diese Parallele, wenngleich kleinräumig, so doch v. a. in Kombination mit den anderen nahegelegenen Textstellen des stilisierten Auftakts als effektvoll, da sie für die Aussagen des *Decennale* Wahrhaftigkeit in Aussicht stellen kann.

Eher spekulativ und entsprechend mehr im Bereich einer rein sprachlichen Ähnlichkeit zu verorten ist schließlich der Vers „Era sospeso il mondo tutto quanto“ (*DS*, 16), womit der instabile und zerbrechliche politische Zustand nach 1504 beschrieben wird. Die Formulierung „**il mondo tutto quanto**“ findet sich auch in der *Commedia*: „Già era **'l mondo tutto quanto** pregno / de la vera credenza“ (*Pg*., XXII, 76–77), wodurch beschrieben wird, wie sich die apostolische Botschaft verbreitet hatte. Zwar ist grundsätzlich eine ironisierende Annäherung denkbar, welche die prekäre politische Lage in Kontrast zur – nach christlichem Glauben – feststehenden „vera credenza“ setzen und kritisieren könnte. Dennoch bleibt dieser Kontakt im Spekulativen, da er mit „il mondo tutto quanto“ auf einer recht geläufigen Phrase fußt.[158]

157 Auch wenn der Musenanruf nicht spezifisch für die *Commedia* ist, so liegt die Assoziation bedingt durch die vorigen ‚dantesken' Anklänge nahe – ähnlich wie beim *Decennale Primo*, für den bereits mit heutiger Begrifflichkeit ein entsprechender Priming-Effekt nahegelegt wurde (vgl. Fn 140).

158 Ähnlich verhält es sich mit der Bezeichnung Frankreichs als „gigli gialli“ (*DS*, 141), die eine Entsprechung in der *Commedia* findet (vgl. *Pd*., VI, 100). Zwar ist auch eine inhaltliche Nähe möglich, da im *Paradiso* an dieser Stelle auf die Auseinandersetzung zwischen Guelfen und Ghibellinen eingegangen wird. Somit könnte die Evozierung der *Commedia*-Stelle auch die ‚Dramatik' des Guelfen-Ghibellinen-Konflikts (v. a. im Due- und Trecento) aufrufen, welcher einem Leser um 1500 immer noch präsent gewesen sein dürfte. Dies wiederum könnte die ‚Dramatik' der im *Decennale* beschriebenen historischen Situation unterstreichen. Doch bleibt eine solche Interpretation auf-

Zwischenfazit

In beiden *Decennali* lassen sich, wie gezeigt, zahlreiche Verbalparallelen zur *Commedia* erkennen, die in unterschiedlicher Deutlichkeit zutage treten. Während man im *Decennale Primo* klare Ähnlichkeiten erkennen kann, von denen einige beinahe als direkte Übernahmen zu werten sind, fallen die Parallelen im *Decennale Secondo* insgesamt betrachtet subtiler und weniger zahlreich aus. Diese geringere Dichte an Verbalparallelen kann dabei schlicht dem Umstand geschuldet sein, dass der Text unvollendet geblieben ist.

Doch auch bei den subtileren Formulierungsähnlichkeiten kann man trotz eines gewissen (interpretatorischen) Aufwands in beiden *Decennali* einen greifbaren, plausiblen Effekt postulieren. Dabei sind – über alle Parallelen hinweg – grobe Effekttendenzen auszumachen: So kann man v. a. für den *Decennale Primo* konstatieren, dass einige Verbalparallelen mit einer nicht direkt geäußerten Kritik an politischen Entscheidungen und historischen Ereignissen zu korrelieren scheinen. Auch die Illustrierung des Gesagten und die Assoziation der *Commedia* im Sinne einer *auctoritas* lassen sich als Effekttendenzen anführen.

Einen wichtigen Stellenwert hat weiterhin der Bereich der Inszenierung dichterischen Könnens, der schon zu Beginn beider Texte von Bedeutung ist. Sowohl im *Decennale Primo* als auch im unvollendeten *Decennale Secondo* tauchen bereits in den ersten Versen mehrere Verbalparallelen auf. Diese fallen einzeln betrachtet zwar in den Bereich äußerst subtiler Annäherungen, doch deutet genau dies auf eine Stilisierung hin. Es sind nicht einfach Versatzstücke aus der *Commedia* ‚kopiert', sondern es liegt ein eher dezentes, aber effektvolles ‚Spiel' vor, das auf die Ausstellung dichterischen Vermögens schließen lässt.[159] Auch bei zahlreichen anderen Verbalparallelen im Verlaufe der beiden Texte sind aemulative Tendenzen erkennbar, die sich in einer ‚Erweiterung' oder augenscheinlichen ‚Verbesserung' der Textelemente, die eine Ähnlichkeit zu Formulierungen der *Commedia* aufweisen, manifestieren. Dies ist selbst bei einigen der wenigen textmateriellen Parallelen des *Decennale Secondo* der Fall, was nahelegt, dass es sich um einen maßgeblichen Aspekt bei der Betrachtung der *Decennali* handelt.

grund der kleinräumigen Parallele und der Tatsache, dass es sich um eine geläufige Umschreibung handelt, im äußerst spekulativen Bereich.

159 Dieser Befund für den Auftakt der *Decennali* wird sich in den folgenden Analyseschritten weiter erhärten.

8.3.3 *Capitoli*

Ähnlich wie bei den *Decennali* spielen auch in den *Capitoli* Machiavellis Verbalparallelen zur *Commedia* als textuelles Strukturelement eine Rolle. Zwar sind die Parallelen stellenweise subtil. Gleichwohl finden sich v. a. in den drei ‚großen' *Capitoli* – *Capitolo di Fortuna*, *Capitolo dell'Ingratitudine* und *Capitolo dell'Ambizione* – durchaus saliente formulierungstechnische Ähnlichkeiten. Ebenso wie in den *Decennali* ist auch in den *Capitoli* eine große Bandbreite an Effekten der Verbalparallelen zu erkennen, wobei erneut die Ausstellung dichterischer Fähigkeiten wiederholt anzutreffen ist und beinahe in allen *Capitoli* zutage tritt. Hinzu kommen u. a. die Annäherung an die *Commedia* im Sinne einer *auctoritas* sowie die Evozierung bestimmter Assoziationen, die zum Aufbau einer bestimmten, z. B. ‚infernalen' ‚Atmosphäre' beitragen können.

Capitolo di Fortuna

Wie schon im *Decennale Primo* kommen auch im *Capitolo di Fortuna* Textstellen vor, an denen beinahe ein kompletter Vers aus der *Commedia* auftaucht. Eine der wohl markantesten Parallelen zum *poema sacro* im *Capitolo di Fortuna* findet sich, als über die Unzuverlässigkeit der *Fortuna* berichtet wird: „**nel mezzo del cammin** la [Fortuna] t'abbandona" (*CF*, 114). Es handelt sich um eine kaum zu überhörende Übernahme des ersten Teils des wohl bekanntesten Verses der *Commedia*, „**Nel mezzo del cammin** di nostra vita" (*If.*, I, 1).[160] Der Effekt ist entsprechend stark, denn es wird die verzweifelte, ausweglose Situation der *selva oscura* des Beginns der *Commedia* evoziert und an die Unstetigkeit des Schicksals gekoppelt, wobei ein bitter-ironisches Lächeln angesichts der Hoffnungslosigkeit erkennbar ist. Die so eröffneten Assoziationen des Desperaten werden in den direkten Folgeversen bestärkt, als resignierend festgehalten wird, dass der Mensch das Glück nicht auf Dauer festhalten könne: „poter questo ci è negato" (*CF*, 118).[161] Darüber hinaus suggeriert die ‚spielerische' Art der Modifikation des Endes des ersten *Commedia*-Verses auf einer eher formalen Ebene Souveränität im Ausdruck und lässt sich somit auch als eine ostentativ ‚leichtfüßige' Inszenierung dichterischen Könnens auffassen.

Etwas schwächer, aber immer noch deutlich erkennbar, da textmateriell breit aufgestellt, ist eine andere Verbalparallele etwas früher im Text, als argumentiert

160 Vgl. Inglese 1981c, 56.

161 Hier könnte man eine erneute, wenn auch sehr subtile Parallele zum *Inferno* erkennen, genauer zum Canto VIII und der Szene vor der Stadt Dite („e se 'l passar oltre **ci è negato**", *If.*, VIII, 101). In diesem Sinne würde die weitere (subtile) Verbalparallele eine ‚Verlängerung' der ‚infernalen' Assoziationen ermöglichen.

wird, die Übereinstimmung von eigenem Wollen und dem Schicksal sei für den Einzelnen am vorteilhaftesten:

> perché li umor' che adoperar ti fanno,
> secondo che convengon con costei
> **son cagion** del tuo bene e **del tuo danno** [...]
> (*CF*, 103–105)

Es eröffnet sich an dieser Stelle eine mögliche Parallele zu *Paradiso* VI, in dem u. a. über die Guelfen und Ghibellinen bzw. deren Konflikt berichtet wird:

> Omai puoi giudicar di quei cotali
> ch'io accusai di sopra e di lor falli,
> che **son cagion di tutti vostri mali**.
> (*Pd.*, VI, 97–99)

Zum einen ist eine Ähnlichkeit hinsichtlich der grundlegenden Formulierung und der inhaltlichen Logik erkennbar. Zum anderen kann auch die Assoziation des politischen Konflikts zwischen Guelfen und Ghibellinen eine Rolle spielen. Die z. T. massiven Fehden der Guelfen und Ghibellinen v. a. im Due- und Trecento dürften dem Publikum des Textes um 1500 immer noch präsent gewesen sein, sodass sich im Bereich der Assoziationen ‚Dramatik' und Wirkkraft der Aussage verstärken konnten. Doch auch in Bezug auf den Text als solchen erweist sich die Parallele als effektvoll, denn dort, wo in der *Commedia* ausschließlich von „vostri mali" die Rede ist, steht im *Capitolo di Fortuna* zusätzlich „tuo bene". Zwar ist dies auch inhaltlich bedingt, da das Schicksal sowohl ‚gut' als auch ‚schlecht' sein kann. Dennoch ist die Einbindung des ‚Guten' angesichts der grundlegend pessimistischen Ausrichtung des *Capitolo* bemerkenswert. Angesichts dessen lässt sich der Ausbau der Formulierung teilweise auch im Sinne einer ‚kreativen' Anverwandlung verbuchen.

Weniger offensichtlich, aber immer noch mit überschaubarem Aufwand identifizierbar nehmen sich zwei Verbalparallelen im ersten Drittel des *Capitolo* aus, als die *Fortuna* als solche vorgestellt wird. In diesem Kontext taucht zunächst keine direkte Parallele zu einem einzelnen dantesken Vers auf, sondern eine textmaterielle Ähnlichkeit mit einer Passage aus dem *Paradiso*. So heißt es im *Capitolo* in Bezug auf die unaufhaltsame Gewalt der *Fortuna*:

> perché questa volubil creatura
> spesso si suole oppor con maggior **forza**
> dove piú **forza** vede aver Natura;
> suo **natural** potenzia ogni uomo **sforza**,
> e 'l regno suo è sempre **violento**,
> se virtú eccessiva non l'**ammorza**.
> (*CF*, 10–15)

In diesem Ausschnitt sind mehrere kleinere Verbalparallelen zum Canto IV des *Paradiso* zu erkennen. Dort wird u. a. beschrieben, wie sich ein wahrhaft christlich lebender Mensch dem Unrecht zu widersetzen habe, es wird die Bedeutung der *volontà* des Einzelnen als Maßstab zur Beurteilung von Handlungen in den Vordergrund gerückt (vgl. *Pd*., IV, 73–80). Dabei fallen im *Paradiso* ähnliche Wörter wie an der zitierten *Capitolo*-Stelle:

> Se **vïolenza** è quando quel che pate
> nïente conferisce a quel che **sforza**,
> non fuor quest' alme per essa scusate:
> ché volontà, se non vuol, non **s'ammorza**,
> ma fa come **natura** face in foco,
> se mille volte **vïolenza** il torza.
> Per che, s'ella si piega assai o poco,
> segue la **forza**; [...]
>
> (*Pd*., IV, 73–80)

Insbesondere die Wörter „sforza" und „ammorza" fallen ins Auge, da sie sich in beiden Textstellen jeweils in Reimposition befinden. Die Parallele endet jedoch auf dieser lexikalisch-formalen Ebene, denn inhaltlich relativiert das *Capitolo* die danteske Sicht. Während in der *Commedia* die *volontà* und der Wille zum Widerstand im Vordergrund stehen, zeigt sich im *Capitolo di Fortuna* eine resignierende Haltung gegenüber der Schicksalsgöttin, die „ogni uomo sforza". Um sich der *Fortuna* zu widersetzen, bräuchte es eine „virtú eccessiva", sodass im Normalfall kaum etwas anderes übrigbleibt, als das Wirken der *Fortuna* zu ertragen. Folglich zeigt sich hier eine Tendenz zum Korrektiv: weg von der dantesken *volontà*, hin zu einer pessimistischen Kombination aus *fortuna* und *virtù*.[162]

162 Zu Machiavellis Konzept der *fortuna* und der *virtù* vgl. die sogenannten *Ghiribizzi al Soderino*, in denen es zur *fortuna* heißt: „Io credo che come la natura ha fatto a l'uomo diverso volto, cosí li abbi fatto diverso ingegno e diversa fantasia. Da questo nasce che ciascuno secondo lo ingegno e fantasia sua si governa. E perché da l'altro canto e tempi sono varii e li ordini delle cose sono diversi, a colui succedono *ad votum* e suoi desiderii, e quello è felice che riscontra el modo del procedere suo con el tempo, e quello, per opposito, è infelice che si diversifica con le sua azioni da el tempo e da l'ordine delle cose. Donde può molto bene essere che dua, diversamente operando, abbino uno medesimo fine, perché ciascuno di loro può conformarsi con el riscontro suo, perché e' sono tanti ordini di cose quanti sono province e stati. Ma perché e tempi e le cose universalmente e particularmente si mutano spesso, e li uomini non mutono le loro fantasie né e loro modi di procedere, accade che uno ha un tempo buona fortuna et uno tempo trista. E veramente chi fussi tanto savio, che conoscessi e' tempi e l'ordine delle cose et accomodassisi ad quelle, arebbe sempre buona fortuna o e' si guarderebbe sempre da la trista, e verrebbe ad essere vero che 'l savio comandassi alle stelle et a' fati. Ma perché di questi savi non si truova, avendo li uomini prima la vista corta e non potendo poi comandare alla natura loro, ne segue che la fortuna varia e comanda a li uomini, e tiegli sotto el giogo suo" (*Ghiribizzi Soderini*, 137–138, Form. i. Orig.). Zu diesen Texten und

Eine weitere deutlich erkennbare Verbalparallele tritt auf, als die äußere Erscheinung der personifizierten *Fortuna* genauer beschrieben wird: „E ha duo volti **questa antica strega**“ (*CF*, 55). Hier ist eine Nähe zur Formulierung im Canto XIX des *Purgatorio* klar auszumachen, als ‚Vergil‘ ‚Dante‘ auf die Begierde nach dem Weltlichen und deren Schädlichkeit hinweist, wobei er ebenfalls auf die Personifikation bzw. das Bild von „**quell'antica strega**“ (*Pg*., XIX, 58) zurückgreift.[163] Auch wenn es sich um eine kleinräumige Parallele handeln mag, resultiert aus ihr ein beträchtlicher Effekt. Recht offensichtlich ist, dass die ‚danteske‘ Formulierung eine Visualisierung des abstrakten Themas des *Capitolo* ermöglicht. Bei genauerer Betrachtung ist jedoch auch eine inhaltliche Parallele erkennbar. So wie im *Purgatorio* die Begierde nach dem Weltlichen in Form der „antica strega“ verurteilt wird, so assoziiert derselbe Ausdruck auch im *Capitolo di Fortuna* den Zusammenhang von weltlicher Gier und Unglück.[164] In einem rhetorischen Sinne lässt sich die Verbalparallele an dieser Stelle somit als Einbindung einer *auctoritas* deuten, die den Wahrheitsgehalt der Aussage stützen kann.

Auch im Bereich der subtileren Parallelen wird man im *Capitolo di Fortuna* fündig. Ähnlich wie bei den beiden zuvor beschriebenen *Decennali* driftet der Auftakt des *Capitolo di Fortuna* ins Episch-Sublime, wenngleich weniger stark ausgeprägt als bei den beiden historiographischen Texten, da u. a. auf den Musenanruf verzichtet wird. Dennoch ist gerade der Vers „**canterò** io **del regno** di Fortuna“ (*CF*, 2) von entscheidender Bedeutung, da sich die Parallele gegenüber dem entsprechenden *Purgatorio*-Vers getreuer ausnimmt. Während in den *Decennali* nur das

---

dem *Fortuna*-Konzept Machiavellis vgl. u. a. Inglese 1981c, 61–89, dort auch mit zahlreichen Literaturangaben. Vgl. weiterhin Vivanti 2005a, XVII–XX. Aus Perspektive der Philosophie vgl. u. a. Lang 2003, dort mit Schwerpunkt auf dem *Principe* sowie den *Discorsi* und *Dell'arte della guerra*. Im deutschsprachigen Raum ist im Bereich der Philosophie auch Knauer 1990, v. a. 46–60 zu nennen. Aus dem Bereich der Geschichtswissenschaft ist zum Konnex von *fortuna* und *virtù* mit Blick auf den sogenannten *Machiavellian moment* zudem Pocock 2016, 156–218 zu nennen. Vgl. einschlägig auch Leeker 1989. Weiterhin erhellend ist der rezente Aufsatz Vogts, der Machiavellis *Fortuna*-Konzept vor dem Hintergrund des allgemeinen *Fortuna*-Diskurses seit der Antike bespricht (vgl. Vogt 2015, 93–96).

163 Vgl. Inglese 1981c, 56, der ebenfalls die parallele Formulierung verzeichnet. Vgl. außerdem den Kommentar Chiavacci Leonardis, welcher die „antica strega“ des *Purgatorio* als „la fallace seduzione dei beni terreni, che porta ai tre peccati di avarizia, gola e lussuria“ identifiziert (Chiavacci Leonardi 1994, 565). Ähnliches findet sich bereits bei Landino: „streghe dicono e semplici che sono vecchie le quali si tramutano in varie forme d'animali, et dipoi succiono el sangue a' bambini. Il perché chiama questa falsa felicità strega, perché ci succia gli spiriti et e sensi, et conforta Danthe al salire, perché ha passato e quattro maggior vitii, et solamente gli resta questa sola, la quale contiene avaritia, gola, et luxuria“ (*Land. Com.*, 1341).

164 Ein Blick auf *das Capitolo dell'Ambizione* bestärkt diese Interpretation: Dort wird konkret beschrieben, wie Gier und Ruhmsucht zu großem Unglück und Grausamkeit führen.

Verb „canterò“ gleich lautet, zeigt sich im *Capitolo di Fortuna* eine größere Nähe zum *Commedia*-Vers („e **canterò di** quel secondo **regno**“, *Pg.*, I, 4),[165] da sowohl „canterò“ als auch „regno“ vorhanden sind. Außerdem sorgt die Verwendung der Präposition *di* im Kontrast zu den *Decennali* für eine größere Nähe zur *Commedia* als zur antiken Tradition, die mit einem transitiven *cantare* im Vordergrund stünde.[166] Im Einklang mit den *Decennali* ist dagegen die Einfügung des selbstbewussten „io“ zu sehen, das den ambitionierten und selbstbewussten Charakter des Verses klar herausstreicht. Mit Blick auf den Inhalt ist zudem die Parallelisierung des christlich-göttlichen „secondo regno“ des *Purgatorio* mit dem „regno di Fortuna“ erwähnenswert, denn dies impliziert eine Nobilitierung des Sujets des *Capitolo*. Zwar ergibt sich gleichzeitig auch die Möglichkeit einer spöttischen Profanierung des Christlichen im Zuge der Substituierung durch die pagane Schicksalsgöttin. Doch scheint angesichts der Betonung des eigenen Singens bzw. Dichtens der nobilitierende bzw. sublimierende Effekt an dieser Stelle zu überwiegen.

Im Bereich der Evozierung ‚infernaler‘ Assoziationen ist eine weitere subtile Verbalparallele zu verorten. Im Zuge der Beschreibung des Reiches der *Fortuna* taucht eine Formulierung auf, die erneut an das *Inferno* denken lässt:

> **Sospir’**, bestemmie e parole iniuriose
> **s’odon** per tutto usar da quelle genti
> che dentro al segno suo Fortuna ascose;
> (*CF*, 64–66)

Gleich zu Beginn der zitierten Stelle ist textuelles Material des Canto III des *Inferno* zu erkennen, denn vor dem Höllentor erfährt der Leser des *poema sacro*: „Quivi **sospiri**, pianti e alti guai / **risonavan** per l’aere sanza stelle“ (*If.*, III, 22–23).[167] Zunächst ist die Grundaussage eine ähnliche – wie im dantesken Vers wird ein schauriges Szenario aufgebaut, das sich auf den auditiven Eindruck stützt („s’odon“ im *Capitolo* und „risonavan“ in der *Commedia*). Die textuelle Nähe wird zusätzlich durch das erste Element der Aufzählung der Eindrücke „Sospir’“ bzw. „sospiri“ verstärkt. Formal zeigt sich außerdem eine Parallele in der Anführung dreier Aspekte hintereinander. Man kann somit postulieren, dass die Nähe zu den dantesken Versen es erlaubt, ‚infernale‘ Assoziationen aufzurufen.[168] Zugleich findet sich jedoch eine Abweichung. Während in der *Commedia* durch die drei auditiven Eindrücke eher Beklemmung und die Erregung von Mitleid im Vordergrund zu stehen scheinen,

165 Vgl. Inglese 1981c, 56, der diese Verbalparallele ebenfalls listet.

166 Vgl. erneut die *Aeneis*: „Arma uirumque cano“ (*Verg. Aen.*, 1 [= I, 1]).

167 Vgl. Inglese 1981c, 56. Dieser verweist auf die Sequenz *If.*, III, 16–26 sowie *If.*, III, 103.

168 Die ‚infernalen‘ Assoziationen an dieser Stelle konstatiert auch Marietti mit Verweis auf *CF*, 65 (vgl. Marietti 2011, 86).

gestaltet sich die Beschreibung im *Capitolo di Fortuna* drastischer. An die Stelle von „pianti e alti guai" treten die deutlich derberen „bestemmie e parole iniuriose".[169] Wenn man noch einen Schritt weiter geht, lässt sich schließen, dass nicht Mitleid und Entsetzen ob der (‚infernalen') Qualen im Vordergrund stehen, sondern Wut und Unmut angesichts der Hilflosigkeit gegenüber dem Schicksal. Somit erfährt die Aussage gegenüber der *Commedia* eine ‚Steigerung' in Bezug auf ihre Drastik, während zugleich eine interpretatorische Umdeutung zu erkennen ist.

Subtil, aber dennoch effektvoll gestaltet sich wiederum eine Parallele, die sich an die zuvor beschriebene, pessimistische Übernahme des „nel mezzo del cammin" (*CF*, 114) anschließt und nachgerade im Spannungsverhältnis dazu steht. Auf die Einsicht, dass der Mensch das Glück nicht dauerhaft an sich binden kann, folgt präzisierend der Grund hierfür: „ma perché poter questo ci è negato / **per occulta virtú che** ci governa" (*CF*, 118–119). Durch diese Formulierung eröffnet sich ein überraschender Kontakt zu Beatrice, denn gegen Ende des *Purgatorio* wird beschrieben, wie ‚Dante' von der Erscheinung Beatrices überwältigt ist, die Ursache hierfür ist: „**per occulta virtù che** da lei [Beatrice] mosse" (*Pg*., XXX, 38).[170] Zunächst ergibt sich durch die Ähnlichkeit der Formulierung eine Unterstützung in der Darstellung, denn die mysteriöse Kraft, welche „ci governa" und sich schwerlich in Worte fassen lässt, wird durch die Parallele zu Beatrices Anziehungskraft zumindest im Ansatz greif- und beschreibbar. Zusätzlich findet sich aber auch eine ironisierende Resignation in dieser Verbalparallele, denn genauso wie ‚Dante' sich der „occulta virtù" Beatrices nicht entziehen kann, so kann sich auch der Einzelne der *Fortuna* und der „occulta virtú" nicht entziehen. Aus einer distanzierteren Warte betrachtet, eröffnet die angeführte Textstelle zudem ein gestalterisches Potential, denn in Kombination mit den Ausführungen zur Gnadenlosigkeit des Schicksals wenige Verse zuvor findet die Wankelmütigkeit der *Fortuna* auf der *discours*-Ebene eine Entsprechung: Dominierten kurz zuvor noch ‚infernale' Eindrücke „nel mezzo del cammin" (*CF*, 114), übernimmt im Anschluss die Assoziation der Anmut und Grazie Beatrices.

Ein letzter hier zu besprechender, äußert dezenter Anklang an Formulierungen der *Commedia*, der jedoch auf den prominenten Ugolino-Canto verweist und deshalb erwähnenswert ist, erscheint gegen Ende des Textes. Um das Wirken der *Fortuna* zu illustrieren, rekurriert das *Capitolo* auch auf historische Beispiele:

169 Als Variante in der *Commedia*-Überlieferung listet Petrocchi „*lamenti e*" (vgl. Petrocchi 2003a, 41, Form. i. Orig.) anstelle von „pianti e". Doch auch diese Variante ändert wenig daran, dass der Ausdruck des *Capitolo di Fortuna* derber bzw. drastischer ausfällt.
170 Vgl. Inglese 1981c, 56.

Con questi iace **preso, morto** e rotto
Ciro e Pompeio, poi che ciascheduno
fu da Fortuna infino al ciel condotto.
(*CF*, 172–174)

Im Ugolino-Canto heißt es unterdessen in den Anfangsversen:

Che per l'effetto de' suo' mai pensieri,
fidandomi di lui, io fossi **preso**
e poscia **morto**, dir non è mestieri;
(*If*., XXXIII, 16–18)

Trotz der textuell kleinräumigen Überschneidungen kann die evozierte *Commedia*-Stelle das Bild der trügerischen *Fortuna* unterstützen, denn im zitierten *Inferno*-Passus wird der Verrat thematisiert, der zur Gefangenschaft des Grafen Ugolino geführt hatte. Ähnlich verräterisch erweist sich die *Fortuna* an der zitierten Stelle des *Capitolo di Fortuna*. Neben dem inhaltlich unterstützenden Effekt ist jedoch auch ein aemulatives Element erkennbar, denn während in der *Commedia* die zwei Adjektive „preso" und „morto" auftauchen, fügt das *Capitolo di Fortuna* noch ein drittes, „rotto", hinzu und ‚steigert' so den Ausdruck hin zur ‚perfekten' Dreizahl. Somit erweist sich die formulierungstechnische Ähnlichkeit auch als Möglichkeit der dezenten Inszenierung schriftstellerischen Könnens.

Capitolo dell'Ingratitudine

Im zweiten ‚großen' *Capitolo* Machiavellis, dem *Capitolo dell'Ingratitudine*, sind ebenfalls klare Verbalparallelen zur *Commedia* erkennbar. Die wohl deutlichste findet sich im initialen Abschnitt, in dem das Thema des Textes vorgestellt und eine selbstbewusste Positionierung sowohl des *Capitolo* als auch des zugrundeliegenden dichterischen Vermögens erkennbar ist:

E come del servir li anni sien persi,
come infra rena si semini e acque,
sarà or la materia de' mie versi.
(*CI*, 19–21)

Im letzten der zitierten Verse ist mehr als deutlich ein Anklang an eine prominente Stelle des *Paradiso* zu vernehmen, die analog zur Formulierung des *Capitolo dell'Ingratitudine* die Thematik der weiteren *Commedia*-Verse offenlegt:

> Veramente quant' io del regno santo
> ne la mia mente potei far tesoro,
> **sarà ora materia del mio canto**.
> (*Pd*., I, 10–12)[171]

In Kombination mit der vorangegangenen Einbindung der Musen (vgl. *CI*, 4–6) sorgt diese Parallele für einen eindrucksvollen Auftakt und positioniert das *Capitolo* in textueller Nähe des *Paradiso*, der sublimsten der drei Cantiche. Folglich stellt der Beginn des *Capitolo dell'Ingratitudine* durch die beinahe getreue Verbalparallele schriftstellerisches Selbstbewusstsein sowie ausgeprägte textuelle Ambitionen zur Schau. Hinzu kommt der Eindruck einer ‚spielerischen' Vorführung dichterischen Vermögens, welcher sich aus der Abweichung von „mie versi" gegenüber „mio canto" ergibt.

Bereits vor diesem beinahe unmittelbaren Kontakt zum *Paradiso* wird im Zuge der topischen Einbindung der Musen eine formulierungstechnische Nähe zur dritten Cantica erkenntlich, wenngleich weniger augenfällig als im zuvor besprochenen Fall:

> se non fussi che ancor le **dolci corde**
> d'una mie cetra, che suave suona,
> fanno le Muse **al mie cantar** non **sorde**.
> (*CI*, 4–6)

Die Ausdrucksparallele lässt sich vorrangig auf den Canto XV des *Paradiso* zurückführen, in dem beschrieben wird, wie die *beati* im Himmelskreis des Mars verstummen, sodass ‚Dante' die Gelegenheit erhält, sich zu äußern:

> silenzio puose a quella **dolce** lira,
> e fece quïetar le sante **corde**
> che la destra del cielo allenta e tira.
> Come saranno a' giusti preghi **sorde**
> quelle sustanze che, per darmi voglia
> ch'io le pregassi, a tacer fur concorde?
> (*Pd*., XV, 4–9)[172]

Wie ersichtlich, handelt es sich um keine direkte Parallele zu einem konkreten dantesken Vers. Stattdessen wird durch die Präsenz einzelner Wörter aus der Passage die Sublimität des *Paradiso* evoziert, sodass die Textstelle eine deutliche Nobilitierung erfährt. Gleichzeitig festigt die *Paradiso*-Stelle die Hoffnung des *Capitolo*-Sprechers, dass sein Gesang Gehör finden kann, genauso wie ‚Dante' im Paradies Gehör findet. Darüber hinaus ist die Nähe zu einer *Purgatorio*-Terzine erkennbar:

---

171 Vgl. u. a. Puppo 1970, 150 sowie vgl. Quaglio 1970, 167. Auf *Pd*., I, 12 für *CI*, 21 verweist bereits Benedetto (vgl. Benedetto 1926a, 124).

172 Vgl. Quaglio 1970, 167. Quaglio spricht in diesem Zusammenhang von „musica del *Paradiso*" (Quaglio 1970, 167, Form. i. Orig.).

[...] « Più non si va, se pria non morde,
anime sante, il foco: intrate in esso,
e **al cantar** di là non siate **sorde** » [...]
(*Pg*., XXVII, 10–12)[173]

Diese Verse werden von einem Engel des Purgatorio ausgesprochen, der die Seelen auffordert, ins läuternde Feuer einzutreten, um ihre Sünden abzubüßen. Rein inhaltlich kann die *Capitolo*-Stelle hierdurch eine zusätzliche Nobilitierung erfahren, da sie teilweise mit den Worten eines Engels im Dienste des himmlischen Heilsplans enggeführt ist. Angesichts dieser beiden Parallelen lässt sich die Einbindung der Musen im *Capitolo dell'Ingratitudine* ebenso im Sinne einer Vorführung dichterischer Ambitionen und Fähigkeiten lesen. Schließlich ist nicht nur eine Annäherung an das sublime *Paradiso* zu erkennen, sondern zusätzlich an Worte aus dem *Purgatorio*, die wiederum an einen Engel und an das himmlische Versprechen gekoppelt sind.

Als strukturell ähnlich erweist sich eine weitere Parallele im Bereich der historischen *exempla*, genauer des Zweiten Punischen Krieges. Als dieser beschrieben wird, ergibt sich eine leicht erkennbare textmaterielle Ähnlichkeit zur *Commedia*, ohne dass eine komplette Formulierung direkt übernommen würde. Zum Sieg Scipios über Karthago heißt es:

Come in Africa ancor l'insegne misse,
prima Siface e di poi di **Anniballe**,
e la **fortuna** e la suo patria afflisse.
Allor li **diè** il gran barbaro **le spalle**,
allora el roman sangue vendicò,
sparso da quel per l'italiche **valle**.
(*CI*, 88–93)

Eine überraschend ähnliche Stelle findet sich im *Inferno*, als ‚Vergil' den Giganten Anteo anspricht und die Auseinandersetzung zwischen Scipio und Hannibal thematisiert:

O tu che ne la **fortunata valle**
che fece Scipïon di gloria reda,
quand' **Anibàl** co' suoi **diede le spalle** [...]
(*If*., XXXI, 115–117)

Es fällt auf, dass im lexikalischen Bereich eine große Ähnlichkeit besteht, denn es kommt wie an der *Commedia*-Stelle die Formulierung *dare le spalle* vor. Aber auch die Wörter „fortuna", „valle" und der Name „Anniballe" ermöglichen einen Kontakt zur *Inferno*-Stelle. Vor diesem Hintergrund formaler und inhaltlicher Nähe kann

173 Diese Stelle des *Purgatorio* besitzt besondere Relevanz, da sie identische Reimwörter wie das *Capitolo dell'Ingratitudine* verwendet: *corde – morde – sorde*. Dies verstärkt die Intensität des textuellen Kontakts beträchtlich.

die *Commedia* geradezu im Sinne einer *auctoritas* auftreten, welche die Glaubwürdigkeit der Aussagen des *Capitolo* steigern kann.[174] Weiterhin ist z. T. auch eine Einreihung in die textuelle Tradition der *Commedia* denkbar.

Etwas schwächer, aber weiterhin gut identifizierbar gestaltet sich diejenige Parallele, die sich etwas später bei der Glorifizierung der Figur Scipios auftut:

> Non mai nelli uman cor' fu visto o fia,
> quantunque degni, gloriosi e divi,
> **tanto valore e tanta cortesia** [...]
> (*CI*, 106–108)

Der letzte Teil der zitierten Textstelle verdient Aufmerksamkeit, denn diese ähnelt einer Passage im *Purgatorio*. Dort kommt in der Unterhaltung mit Marco Lombardo die Vortrefflichkeit der Lombardei zur Sprache:

> In sul paese ch'Adice e Po riga,
> solea **valore e cortesia** trovarsi,
> prima che Federigo avesse briga;
> (*Pg*., XVI, 115–117)

Es werden die gleichen Werte als lobenswert und vortrefflich hervorgehoben, die auch im *Capitolo dell'Ingratitudine* mit Blick auf Scipio verabsolutierend gelobt werden.[175] Die *Commedia* kann so erneut als ‚Gewährsmann' bzw. *auctoritas* dafür auftreten, dass „valore" und „cortesia" rühmlich sind. Nicht zu vernachlässigen ist in diesem Zusammenhang, dass zudem eine aemulative Tendenz hervortritt, denn der *Capitolo*-Text nähert sich nicht nur der Formulierung der *Commedia* an, sondern intensiviert und ‚verfeinert' sie durch eine überlagernde Parallelismus-Konstruktion („tanto [...] tanta [...]").

Die Diskussion rund um Scipio erweist sich als besonders dicht an eher leicht erkennbaren Verbalparallelen zur *Commedia*, denn wenig später folgt eine neuerliche, als beschrieben wird, wie Scipio Rom verließ:

> Ma poi che vidde questo **comun vizio**
> armato contr'a sé, volse costui
> voluntario lasciar l'ingrato **ospizio**;
> (*CI*, 118–120)

174 An diesem Punkt könnte man hinzufügen, dass die Aussage in der *Commedia* durch die Figur ‚Vergils' getätigt wird, was einer zusätzlichen Steigerung der *auctoritas*-Qualität gleichkommt.

175 Dass es sich hierbei um allgemeine ritterliche Tugenden handelt, schmälert die Bedeutung der Parallele nicht. Für die Bedeutung des Ritterepos in der Frühen Neuzeit vgl. v. a. die Beiträge in Hempfer (Hg.) 1989.

Eine ähnliche, auf die *invidia* gemünzte Beschreibung kommt im *Inferno* bei den *suicidati* vor, als Pier della Vigna spricht:

> La meretrice che mai da l'**ospizio**
> di Cesare non torse li occhi putti,
> morte **comune** e de le corti **vizio**,
> infiammò contra me li animi tutti;
> (*If*., XIII, 64–67)[176]

Abermals zeigt sich eine Parallele sowohl auf lexikalischer als auch auf inhaltlicher Ebene. So beschreibt die *Commedia* v. a. die Auswirkungen der *invidia* auf politischer Ebene („ospizio di Cesare"), sodass sich hier eine semantische Ähnlichkeit ergibt. Zwar wird an dieser konkreten Stelle des *Capitolo dell'Ingratitudine* explizit die Undankbarkeit thematisiert („l'ingrato ospizio"), doch stehen sich *Ingratitudine* und *invidia* nahe und werden auch im Laufe des *Capitolo* gemeinsam diskutiert.[177] Somit offenbart sich erneut eine potentielle Unterstützung des Gesagten durch die *auctoritas* der *Commedia*,[178] die einen ähnlichen Gedanken mit teilweise ähnlichen Worten präsentiert, ohne dass es jedoch zu einer getreuen Übernahme des Ausdrucks im *Capitolo* käme.

Weiterhin finden sich im *Capitolo dell'Ingratitudine* mehrere Textstellen, die eine äußerst subtile Annäherung an danteske Verse darstellen. Eine solche findet sich z. B., als die Korrumpierbarkeit der politischen Akteure angeprangert wird: Das Volk sei besonders anfällig für das Übel der Undankbarkeit, denn u. a. seien „e le suo **genti**, **d'**ogni **invidia piene**" (*CI*, 67). Hierbei handelt es sich um eine quantitativ schmale Verbalparallele, die sich gegenüber dem Canto VI des *Inferno* eröffnet, in welchem die Seele Ciaccos die „invidia" in der Stadt Florenz abkanzelt: „La tua **città**, ch'è **piena** / **d'invidia** sì che già trabocca il sacco" (*If*., VI, 49–50).[179] Auch in diesem Fall ist es die inhaltliche Nähe, die zusätzliches Augenmerk verdient. Wenn Ciacco an der zitierten Stelle die Stadt Florenz und ihre Einwohner als von der „invidia" korrumpiert diffamiert, ergibt sich eine bemerkenswerte Parallele zum *Capitolo dell'Ingratitudine*, werden hier doch die „genti" allgemein als durch die „invidia"

176 Vgl. u. a. Puppo 1970, 151 sowie vgl. Quaglio 1970, 168. Auf diese Verbalparallele verweist auch schon Benedetto (vgl. Benedetto 1926a, 131). Anzumerken ist, dass in der Ausgabe Da Imolas die Worte „*morte comune vizio*" in dieser Reihenfolge auftauchen (Da Imola 1887a, Bd. 1, 439, Form. i. Orig.).

177 Vgl. *CI*, 25–26: „Fu [l'Ingratitudine] d'Avarizia figlia e di Sospetto; / nutrita nelle braccia dell'Invidia".

178 Dass diese Unterstützung plausibel sein kann, zeigt sich auch am Stellenwert der Passage im Zusammenhang des *Capitolo*, denn es geht um das wichtige Thema der *patria* („l'ingrato ospizio"). Vgl. auch Kap. 9.3.2.

179 Vgl. Inglese 1981c, 56.

verdorben dargestellt. Hierbei wird zwar vordergründig keine explizite Verbindung zu Florenz aufgebaut, doch dies ist gar nicht nötig. Diesen Bezug kann implizit die evozierte *Commedia*-Stelle herstellen, sodass ein versierter Leser die Kritik an den Florentinern bzw. an einem bestimmten Typ von Einwohnern erkennen kann. Die gegenüber der *Commedia* ähnliche Formulierung ermöglicht an dieser Stelle somit die Setzung einer unausgesprochenen Kritik, wobei die *Commedia* auch als *auctoritas* zu sehen ist. Diese Kritik ist dabei durchaus mit einem Florentiner Patriotismus in Einklang zu bringen, da nicht die Stadt selbst, sondern deren aktuelle Einwohner verurteilt werden. Dies rückt die gesellschaftliche Verderbtheit in den Fokus, welche – patriotisch betrachtet – einen Makel für die Stadt Florenz darstellt.

Noch subtiler, da textmateriell schmäler aufgestellt, erscheint eine andere Parallelstelle noch vor der Einbindung der Musen, ganz zu Beginn des Textes. Dort werden ‚infernal' anmutende Assoziationen eröffnet, als erklärt wird, dass die ‚Bisse' der Undankbarkeit wohl noch größere Wunden schlügen, wenn die Sprecherinstanz sich nicht des Dichtens und Singens bedienen könnte. Das *Inferno* ist dabei assoziativ mit dem Ausdruck „mi darebbe piú **doglia** e piú **tormento**" (*CI*, 3) angekoppelt. Die Nähe ist zwar schwach, bindet aber dennoch wahrnehmbar den sechsten Höllenkreis der Häretiker ein: „e veggio ad ogne man grande campagna, / piena di **duolo** e di **tormento** rio" (*If*., IX, 110–111). Durch diesen Anklang kann bereits zu Beginn des *Capitolo* ein düster-pessimistischer Duktus verstärkt werden.

Ähnlich subtil nimmt sich eine letzte hier zu besprechende Verbalparallele aus,[180] die bei der Engführung von Undankbarkeit und Tyrannentum auftritt. Diese

180 Es finden sich weitere sehr schmale Parallelen, die jedoch eher in den Bereich einer sprachlichen Nähe fallen. Zu diesen Verbalparallelen gehört z. B. diejenige, als die Unausrottbarkeit der *Ingratitudine* zur Sprache kommt: „Mai vien men, mai si **spegne** questo male, / **mille volte** rinasce, s'una **more**" (*CI*, 58–59). Hierbei ist eine Ähnlichkeit zum *Paradiso* erkennbar, in dem beschrieben wird, wie der freie Wille allen Widrigkeiten trotzt, genauso wie eine Flamme, die sich nicht ersticken lässt: „ché volontà, se non vuol, non s'ammorza, / ma fa come natura face in **foco**, / se **mille volte** vïolenza il **torza**" (*Pd*., IV, 76–78, vgl. für die Interpretation Chiavacci Leonardi 1997, 116–117 sowie ähnlich vgl. *Land. Com*., 1621). Auch wenn die Parallele kleinräumig bleibt, fällt dennoch die Passgenauigkeit der Illustration ins Auge. Das Bild des immer wieder aufzüngelnden, nicht verlöschenden Feuers der „volontà" passt auffällig zur Thematik der *Capitolo*-Stelle, die eben die Unauslöschbarkeit, das beständige ‚Aufzüngeln' der *Ingratitudine* behandelt und die Feuer-Semantik implizit durch das Verb „spegne" antippt. Zwar stehen sich „volontà" und *Ingratitudine* in ihrer Konnotation diametral gegenüber, die eine deutlich optimistisch gezeichnet, die andere negativ und pessimistisch perspektiviert. Doch trotz dieser Divergenz ermöglicht es die formulierungstechnische Nähe zum *Paradiso*, implizit eine zusätzliche Bildebene zu kodieren, welche die Aussage über die *Ingratitudine* assoziativ verstärkt bzw. deren Eingängigkeit erhöht. Ebenfalls schmal nimmt sich eine andere Verbalparallele aus, als der Text zur historischen Exemplifizierung der *Ingratitudine* übergeht. Zu Beginn der historischen *exempla* wird die Situation in der Zeit zwischen den Punischen Kriegen beschrieben: „Era di pace priva e di quïete / Italia, allor che 'l

gestaltet sich kleinräumig und erfordert beträchtlichen Aufwand, um erkannt zu werden. Dafür eröffnet sie jedoch einen beträchtlichen Effektspielraum:

> Spesso diventa un cittadin tiranno
> e del viver civil **trapassa el segno**
> per non sentir d'Ingratitudo el danno.
> (*CI*, 151–153)

Die Formulierung „trapassa il segno" findet sich in ähnlicher Form im *Paradiso*, bezeichnenderweise ebenfalls in Reimposition:[181]

> Or, figliuol mio, non il gustar del legno
> fu per sé la cagion di tanto essilio,
> ma solamente il **trapassar del segno**.
> (*Pd*., XXVI, 115–117)[182]

Diese Worte spricht die Erscheinung Adams und es werden der Sündenfall sowie die Vertreibung aus dem Paradies thematisiert. Der Grund für die Vertreibung sind erklärtermaßen die *superbia* sowie das „trapassar del segno", und nicht das Kosten der verbotenen Frucht an sich. Im *Capitolo dell'Ingratitudine* erscheint dieselbe Formulierung in einem klar weltlichen Kontext. Doch auch hier erscheint es plausibel, anzunehmen, dass die *superbia* eine gewichtige Rolle spielt, wobei der Hochmut des Tyrannen damit erklärt wird, dass er nicht zum Opfer der *Ingratitudine* werden will. Zwar wird die *superbia* nicht explizit angesprochen, durch den Kontakt zum *Paradiso* kann zu dieser jedoch ein impliziter Bezug hergestellt werden.

---

punico coltello / **saziato** avea **la barbarica sete**" (*CI*, 73–75; vgl. hierzu Blasucci 1989a, 340, der die zitierte Stelle mit der Zeit nach dem Ersten Punischen Krieg in Verbindung bringt). Hier ist auf rein struktureller Ebene eine gewisse Nähe zum Auftakt des Canto XXI des *Purgatorio* zu erkennen, der den ‚Durst' der Erkenntnis der Menschen anführt: „**La sete natural** che mai non **sazia**" (*Pg*., XXI, 1). Analog zu bewerten ist eine weitere Ähnlichkeit, als resigniert festgehalten wird, dass das Volk Vergehen vergesse, sobald ein politischer Akteur militärische Erfolge ‚liefern' könne: „Perché nel vulgo le vinte castella, / e 'l sangue sparso e l'oneste ferite, / di **picciol fallo** ogni infamia cancella" (*CI*, 145–147). Dieser Missstand führt dazu, dass große und rühmliche Menschen Unrecht erleiden mussten (vgl. *CI*, 142–144, die auf historische Exempel Bezug nehmen). Textuell relevant ist hier die kleinräumige Formulierung „picciol fallo". Diese wird auch im *Purgatorio* gebraucht: „o dignitosa coscïenza e netta, / come t'è **picciol fallo** amaro morso!" (*Pg*., III, 8–9).

181 Auch im Bereich der Reimwörter ist eine dezente Ähnlichkeit auszumachen. Während eines der Reimwörter völlig differiert („regno", *CI*, 154 und „legno", *Pd*., XXVI, 115), zeigt sich beim zweiten Reimwort eine gewisse Ähnlichkeit, welche die Parallele verstärkt: „sdegno" (*CI*, 156) und „disdegno" (*Pd*., XXVI, 113).

182 Vgl. Inglese 1981c, 56.

Capitolo dell'Ambizione

Die wohl salienteste Verbalparallele zur *Commedia* im *Capitolo dell'Ambizione* findet sich im Zuge der Überlegung, warum manche Menschen im Vorteil und andere im Nachteil sind: „Ma se volessi saper la cagione / **perch'una gente imperi e l'altra pianga**" (*CA*, 82–83). Der zweite Vers stellt dabei eine beinahe direkte Übernahme aus dem Canto VII des *Inferno* dar, in dem es bezeichnenderweise um die *Fortuna* geht, deren Urteil maßgebend dafür ist, dass die einen herrschen und die anderen in Jammer leben: „**per ch'una gente impera e l'altra langue**, / seguendo lo giudicio di costei [la Fortuna]" (*If.*, VII, 82–83).[183] Die *Commedia* kann hier als *auctoritas* auftreten, die eine Untermauerung der Aussage über die Ungerechtigkeit des Schicksals erlaubt. Bezeichnenderweise ist – obwohl es sich um die wohl direkteste Verbalparallele in diesem Text handelt – dennoch eine Abweichung erkennbar, wenn anstelle des Verbs *languire* das Verb *piangere* Verwendung findet. Dies könnte man wiederum auch als Ausdruck dichterischen Selbstbewusstseins auffassen.[184]

Zwei weitere, textmateriell weniger offensichtliche Parallelen sind direkt mit einem bedrückend düsteren Inhalt verbunden.[185] Zunächst ist hier die zusammen-

183 Vgl. Puppo 1970, 151 sowie vgl. Inglese 1981c, 56. Inglese verweist für *CA*, 82 auch auf *Pg.*, XVI, 61. Auf *If.*, VII, 82 verweist bereits Benedetto (vgl. Benedetto 1926a, 156).

184 Man könnte in diesem Fall auch von einer aemulativen Tendenz sprechen. Hierzu müsste man davon ausgehen, dass bei den Wörtern „langue" und „pianga" eine stilistische Differenz vorliegt und „pianga" das ‚gewöhnlichere' Wort darstellt. Dem eher aulisch anklingenden „imperi" der Herrschenden stünde im *Capitolo* dann das schlichtere „pianga" des politisch Unterlegenen gegenüber, sodass eine zusätzliche Spiegelung des Inhalts auf *discours*-Ebene vorläge. Dies bleibt jedoch eine spekulative Interpretation. Dafür, dass *piangere* ‚gewöhnlicher' als *languire* ist, vgl. *OVI*. Eine dortige Suche mit der komplexen, im *TLIO* hinterlegten Abfrage für *languire* liefert 565 Treffer (vgl. für die Abfrage *TLIO*, Eintrag „languire (1) v."). Eine einfach gehaltene Abfrage „piang?", ebenfalls im *OVI*, welche viele Formen gar nicht berücksichtigt, liefert dagegen bereits 954 Treffer. Dies legt nahe, dass *piangere* das ‚einfachere' und verbreitetere Verb darstellt – wohl auch noch um 1500.

185 Mehr eine motivische, denn eine textmaterielle Parallele im Zusammenhang mit einem bedrückend düsteren Inhalt stellt die bildliche Repräsentation der *Ambizione* und *Avarizia* als zwei Furien dar („potenzia occulta [...] mandò duo **furie** ad abitar in terra", *CA*, 25–30). Die Furien sind auch Teil der *Commedia* und haben ihren Auftritt in der Höllenstadt *Dite* (vgl. *If.*, IX, 38), wodurch die Beschreibung des *Capitolo* ‚infernale' Assoziationen erlaubt. Gleichzeitig kann man eine Abweichung erkennen, da den drei Furien der *Commedia* entsprechend der *Ambizione* und der *Avarizia* zwei im *Capitolo dell'Ambizione* gegenüberstehen. Die weitere Beschreibung der Furien als nackt („Nude son queste", *CA*, 31) führt zu einer weiteren Verstärkung der ‚infernalen' Assoziationen, da die verdammten Seelen im *Inferno* bekanntlich zumeist nackt erscheinen (vgl. u. a. *If.*, III, 65; *If.*, VII, 111; *If.*, XIV, 19; *If.*, XVIII, 25; *If.*, XXIV, 92; *If.*, XXX, 25). Die Evozierung ‚infernaler' Assoziationen findet ihren vorläufigen Höhepunkt in der weiteren Beschreibung des Aussehens der Furien: „ha ciascheduna d'esse **quattro volti** / con **otto mani**" (*CA*, 34–35). Hierbei lässt sich direkt das Bild Luzifers mit seinen drei Gesichtern und sechs Flügeln assoziieren (*If.*, XXXIV, 38: „**tre facce**" sowie *If.*, XXXIV, 46: „Sotto ciascuna uscivan **due grand' ali**"), wobei das Bild in diesem Fall sogar noch

fassende Darstellung der Gräuel des Kriegs zu nennen, die durch die *Ambizione* bedingt sind:

> Di sangue son le fosse e l'acque sozze,
> piene di teschi, di gambe e di **mani**
> e d'altre **membra** lanïate e **mozze**.
> (*CA*, 148–150)

Die Beschreibung erweist sich als drastisch und erschreckend – zu diesem Eindruck trägt u. a. auch die Nähe zu zwei Stellen aus dem *Inferno* bei. Zum einen handelt es sich auf inhaltlicher Ebene um die Flegetonte-Szene, die deutlich mit dem „Di sangue son le fosse e l'acque sozze" assoziiert werden kann (vgl. *If.*, XII, 46–47).[186] Zum anderen erkennt man im Ausdruck eine formulierungstechnische Parallele zur Beschreibung der verstümmelten Zwietrachtssäer und Schismatiker in der neunten *bolgia* des achten Höllenkreises. Es handelt sich einmal um „e qual forato suo **membro** e qual **mozzo** / mostrasse [...]" (*If.*, XXVIII, 19–20) und einmal im selben Canto um „E un ch'avea l'una e l'altra **man mozza**" (*If.*, XXVIII, 103).[187] Das Reimwort *mozzo* und der in beiden *Inferno*-Versen vorkommende Reimpartner *sozzo* (vgl. *If.*, XXVIII, 21 bzw. 105) sowie die inhaltliche Nähe machen diesen Kontakt deutlich. Beide *Commedia*-Annäherungen, diejenige an die Flegetonte-Szene sowie diejenige an das tiefe Inferno, verstärken den grauenerregenden und bedrückenden Eindruck der Beschreibung und wirken im Bereich der ‚Dramatisierung' und der Verbildlichung. Gleichzeitig lässt sich erneut eine Abweichung, teilweise sogar eine aemulative Tendenz ablesen. Neben der Überlagerung zweier entfernter *Inferno*-Stellen (*If.*, XII und XXVIII) ist im Bereich der Darstellung abgehackter Gliedmaßen eine Kondensation erkennbar. Während die *Commedia* „membro" und „man" separat vorstellt, erscheinen beide Elemente im *Capitolo dell'Ambizione* gemeinsam. Das Ergebnis ist eine Intensivierung der Darstellung,

---

gesteigert ist, da die Furien nicht nur drei, sondern sogar vier Gesichter haben, und an Stelle der drei mal zwei Flügel acht Hände treten. Für die Luzifer-Lektüre vgl. Marietti 2011, 88. Inglese dagegen sieht in der Beschreibung der Furien einen Bezug zum Karneval (vgl. Inglese 1981c, 38–39), wobei er sich auf die Ausführungen Burckhardts zum Karneval in Florenz stützt: „Zwischen einem Schwarme von Masken zu Fuß und zu Roß erscheint ein gewaltiger Wagen in irgend einer Phantasieform, und auf diesem entweder eine herrschende allegorische Gestalt oder Gruppe sammt den ihr zukommenden Gefährten, z. B. die Eifersucht mit vier bebrillten Gesichtern an Einem Kopfe [...]" (Burckhardt 1860, 425) – dieser mögliche Karnevalsbezug schließt gleichwohl einen Kontakt zum Bild Luzifers aus dem *Inferno* nicht kategorisch aus.

186 Inglese verweist für *CA*, 148 außerdem auf *If.*, XXVIII, 105 „sì che 'l **sangue** facea la faccia **sozza**" (vgl. Inglese 1981c, 56).

187 Inglese verweist lediglich auf *If.*, XXVIII, 19: „e qual forato suo **membro** e qual **mozzo**" (vgl. Inglese 1981c, 56).

sodass man auch von einer ‚Verbesserung' bzw. ‚Steigerung' des Ausdrucks im Vergleich zur *Commedia* sprechen kann, die sich wiederum als Demonstration dichterischen Könnens deuten lässt.

Eine weitere ‚infernal-dunkle' Verbalparallele folgt unweit der eben beschriebenen Stelle, weiterhin im Zuge der Beschreibung der Kriegsgräuel:

> Dovunque li occhi tu rivolti, e miri
> di **lacrime la terra** e **sangue** pregna,
> e **l'aria** d'urla, singulti e **sospiri**.
> (*CA*, 157–159)[188]

Auch hier ist eine eindrucksvolle ‚infernale' Szenerie assoziiert, zentraler Kontaktpunkt ist hierbei der Canto III des *Inferno*. Zum einen handelt es sich um die Formulierung „Quivi **sospiri**, pianti e alti guai / **risonavan** [...]" (*If*., III, 22–23) aus der Szene vor dem Höllentor. „sospiri" lautet gleich wie in der *Commedia*,[189] anstelle der übrigen beiden Wörter tauchen jedoch andere auf, die mindestens ähnlich, wenn nicht sogar intensiver in ihrer Bedeutung sind (so im Falle von „urla"). Folglich lässt sich auch hier eine aemulative Tendenz postulieren. Überblendet wird diese Parallele zusätzlich durch eine andere Stelle aus dem Canto III, an der beschrieben wird, wie die *ignavi* von Insekten malträtiert werden:

> Elle rigavan lor di **sangue** il volto,
> che, mischiato di **lagrime**, **a' lor piedi**
> da fastidiosi **vermi** era ricolto.
> (*If*., III, 67–69)

Die Wörter „lacrime" und „sangue" sowie die inhaltlich-konzeptuelle Nähe der „terra" zu den „vermi" erlauben eine Kopplung der bewusst abstoßenden Beschreibung des *Inferno* an den *Capitolo*-Vers. Wie bereits im Fall der zuvor beschriebenen Stelle und bei mehreren anderen Verbalparallelen im *Capitolo dell'Ambizione* ist auch hier einerseits die Tendenz zur verstärkten ‚Dramatisierung' und effektvollen Verbildlichung erkennbar. Andererseits lässt sich bei dieser Parallele erneut eine Drift in Richtung einer Inszenierung schriftstellerischen Könnens ausmachen, da

188 Inglese verweist für *CA*, 157 stattdessen auf *Pg*., VI, 120: „son li giusti occhi tuoi rivolti altrove?" (vgl. Inglese 1981c, 56). Diese Parallele erscheint jedoch weniger plausibel, da das „rivolti" an beiden Stellen formal gesehen sehr unterschiedlich ist. Im *Capitolo* handelt es sich um den Indikativ Präsens der zweiten Person Singular, im *Purgatorio* dagegen um ein Partizip, das ein Zustandspassiv bildet.

189 Es handelt sich hier zwar nur um eine direkte Ähnlichkeit eines einzelnen Wortes. Doch durch die Nähe von „l'aria [pregna]" und „risonavan", die sich beide auf den auditiven Kanal beziehen, ist ein weiteres ähnliches Element gegeben, wenngleich indirekt, sodass die Parallele hier als solche gewertet werden kann.

zwei *Inferno*-Stellen miteinander in Verbindung gebracht und nahezu ‚verwoben' erscheinen.

Im Bereich der recht subtilen und eher aufwändig zu identifizierenden Verbalparallelen ist direkt zu Beginn des *Capitolo dell'Ambizione* „**l'umano appetito**" (*CA*, 6) zu nennen. Eine ähnliche Formulierung findet sich im *Purgatorio*: „Per che non reggi tu, o sacra fame / de l'oro, **l'appetito de' mortali**?" (*Pg*., XXII, 40–41). Der Sinn, der sich hinter den dantesken Versen verbirgt, ließe sich stark verkürzt dergestalt zusammenfassen, dass der ‚Hunger' nach Reichtum im rechten Maße nicht zu verurteilen ist, und eben zu diesem rechten Maß hin gezügelt werden muss.[190] Dies entspricht auf einer vordergründigen Ebene dem Konzept, das auch im *Capitolo dell'Ambizione* vorgestellt wird, denn neben der *Ambizione* wird auch die *Avarizia* verurteilt (vgl. *CA*, 12). Somit ließe sich der Anklang an die *Commedia* als Positionierung hinter einer *auctoritas* verstehen. Aufschlussreich ist es jedoch, zusätzlich den *Aeneis*-Vers in den Blick zu nehmen, auf den die zitierte *Commedia*-Stelle rekurriert: „quid non mortalia pectora cogis, auri sacra fames?".[191] Wenn man die *Purgatorio*-Verse wie zuvor erläutert interpretiert, so ergibt sich eine Differenz zwischen *Commedia* und *Aeneis*. Während Erstere das rechte Maß des „appetito" fordert, scheint Letztere die „auri sacra fames" grundsätzlich kritisch zu perspektivieren.[192] In diesem Sinne würde sich das *Capitolo dell'Ambizione* eher der Aussage der *Aeneis* annähern, da die *Avarizia* als grundlegendes Übel vorgestellt wird.[193] Die Konsequenzen sind beträchtlich: Das *Capitolo* nähert sich den dantesken Versen an, folgt aber inhaltlich der ursprünglichen Aussage der *Aeneis*-Verse, die den *Purgatorio*-Versen zugrunde liegen. Auf diese Weise ergibt sich neben der Möglichkeit einer Einreihung in die Tradition des Hauptwerks Dantes, das sich an der entsprechenden Stelle auf die *Aeneis* stützt, die Möglichkeit einer selbstbewussten, ‚korrigierenden' Rückführung der Deutung der *Avarizia* auf die ‚ältere' Autorität Vergils.

Eine weitere aufwändig zu identifizierende Parallelstelle zur *Commedia* taucht auf, als beschrieben wird, wie Italien einst die Welt beherrscht hatte, zur Zeit Machiavellis jedoch mit großen Problemen konfrontiert war:

> questa l'Italia già fece fiorire
> e **occupare el mondo tutto** quanto.
> La fiera educazion li dette ardire;
> (*CA*, 115–117)

190 Vgl. Chiavacci Leonardi 1994, 646 und 664. Vgl. ebenso *Land. Com.*, 1378.

191 *Verg. Aen.*, 59 [= III, 56–57].

192 Vgl. Chiavacci Leonardi 1994, 664.

193 Hierfür spricht die polemisierende Darstellung der Allgegenwärtigkeit von *Ambizione* und *Avarizia* (vgl. *CA*, 7–12).

Hierbei zeigt sich eine textuelle Parallele zum Canto XX des *Purgatorio*, in dem es heißt: „ché la gente che fonde a goccia a goccia / per li occhi il mal che **tutto 'l mondo occupa**“ (*Pg*., XX, 7–8).[194] Zunächst möchte man meinen, dass die Nähe nicht besonders stark ist, da die Phrase „tutto 'l mondo occupa“ nicht exklusiv auf die *Commedia* bezogen sein muss. Dennoch gibt es Argumente, die für eine Nähe zum *poema sacro* sprechen. In der *Commedia* wird an der zitierten Stelle die *avarizia* kritisiert[195] und gerade die (personifizierte) *Avarizia* ist es, die zusammen mit der *Ambizione* im *Capitolo dell'Ambizione* allgemein schon zu Textbeginn als Ursache für die Verderbtheit der Menschen angeführt wird (vgl. *CA*, 12). Somit besteht neben der verbalen Ähnlichkeit auch ein inhaltlicher Kontaktpunkt. Zwar könnte man anführen, dass die konkreten Inhalte der zitierten Verse des *Capitolo* und der *Commedia* inkompatibel erscheinen – einmal geht es v. a. um politische Historie, einmal um Moral. Doch auch ohne eine Passung der konkreten Inhalte kann sich ein plausibler Effekt ergeben, denn der realpolitische Verfall Italiens (vgl. *CA*, 118–120) kann durch die Verbalparallele indirekt mit der *avarizia* in Verbindung gebracht werden. Insofern kann eine Kritik an der Politik bzw. an der Gesellschaft geäußert werden, ohne dass das Thema der *avarizia*, welches im *Capitolo dell'Ambizione* zentral ist, explizit wiederholt werden müsste.

Textmateriell noch schmaler und an der Grenze zum Bereich rein sprachlicher Ähnlichkeit zu verorten sind dagegen einige Formulierungen im Umfeld der Kain-und-Abel-Geschichte. Dies ist u. a. der Fall, als ein idealer Urzustand der Schöpfung beschrieben wird:

> Di poco aveva **Dio fatto** le **stelle**,
> el ciel, la luce, li elementi e l'uomo,
> dominator di tante cose **belle** [...]
> (*CA*, 16–18)[196]

Diese drei Verse ermöglichen eine leichte Assoziation des letzten Verses der *Commedia*, „l'amor che move il sole e l'altre **stelle [Dio]**“ (*Pd*., XXXIII, 145). Hinzu kommt

194 Inglese verweist stattdessen auf *If*., XX, 4: „Io era già disposto **tutto quanto**“ (Inglese 1981c, 56). Diese Parallele, die von Inglese postuliert wird, erscheint weniger überzeugend als diejenige zu *Pg*., XX, 8. Während die *Inferno*-Stelle nur zwei Wörter als Parallelstellen anbietet, sind es bei der *Purgatorio*-Stelle drei bis vier (wenn man den Artikel mitzählt). Weiterhin handelt es sich bei der *Inferno*-Stelle um eine semantisch sehr schwache Fügung („tutto quanto“), die man auch im Bereich der Funktionswörter verorten könnte.

195 Vgl. Chiavacci Leonardi 1994, 584, die von der „cupidigia“ spricht. Direkt mit der „avaritia“ bringt u. a. Landino die Stelle in Verbindung (vgl. *Land. Com.*, 1349). Bezeichnenderweise kommt Landino an der zitierten Stelle auch auf die Kain-Geschichte zu sprechen, wodurch ein weiterer Kontaktpunkt zum *Capitolo dell'Ambizione* entsteht (vgl. u. a. *CA*, 22).

196 Aufschlussreich scheint an dieser Stelle v. a. der Bezug zur Lichtsemantik zu sein, vgl. Kap. 9.7.2.

eine Assoziation des Canto VII des *Paradiso*, als Beatrice von der Schöpfung des Menschen bzw. dem unschuldigen Urzustand berichtet:

> Or drizza il viso a quel ch'or si ragiona:
> questa natura al **suo fattore** unita,
> qual fu **creata**, fu **sincera e buona**;
> (*Pd*., VII, 34–36).

Ähnlich schmal erweist sich der *Commedia*-Kontakt bei zwei weiteren Formulierungen, die jedoch nicht das *Paradiso*, sondern das *Inferno* assoziieren. Es handelt sich um die „morte vïolenta" (*CA*, 59) Abels mit Parallele zu *If*., XXIX, 31[197] sowie um „mala sementa" (*CA*, 61), die sich auf die Anlage der *Ambizione* und *Avarizia* im Menschen bezieht und ähnlich in *If*., XXIII, 123 vorkommt.[198] Gleichwohl handelt es sich um äußerst dezente Parallelen, die mit einem nur geringen Effekt einhergehen dürften.

Capitolo dell'Occasione

Während sich in den drei ‚großen' *Capitoli* zahlreiche ‚danteske' Verbalparallelen ausmachen lassen, finden sich in den anderen beiden *Capitoli* in *terza rima* hiervon deutlich weniger. Im *Capitolo dell'Occasione* erkennt man dennoch gleich im zweiten Vers eine potentielle, schwache Verbalparallele zum *Paradiso*: „**di tanta grazia** el Ciel t'adorna e **dota**" (*CO*, 2; ohne direkte Entsprechung in der Vorlage des Ausonius). Die korrespondierende Stelle des *Paradiso* bezieht sich auf die Problematik, dass der christliche Gott die *anime* in unterschiedlichem Maße mit „grazia" bedenkt: „le menti tutte nel suo lieto aspetto / creando, a suo piacer **di grazia dota**" (*Pd*., XXXII, 64–65).[199] Die Nähe zwischen den beiden Textstellen manifestiert sich zum einen durch die lexikalische Parallele („grazia", „dota"), wobei das Wort „dota" überdies wie in der *Paradiso*-Stelle in Reimposition vorkommt. Zum anderen ist ein inhaltlicher Kontakt erkennbar. Die *Occasione* erhielt vom „Ciel" die „grazia", in ähnlicher Weise wie die *anime* im *Paradiso*. Zwar sind der christliche Gott der *Commedia* und der „Ciel" im *Capitolo dell'Occasione* mitnichten gleichzusetzen – es ist naheliegend, dass im *Capitolo* ein paganes Konzept von „Ciel" im Vordergrund steht. Gleichwohl sind beide Instanzen transzendent und dem Zugriff des Menschen entzogen. Der hörbare ‚paradiesische' Anklang nobilitiert das *Capitolo* und seinen Inhalt, gleichzeitig zeigt sich aber auch ein aemulativer Zug, da das *Capi-*

197 Vgl. Inglese 1981c, 56.

198 Vgl. Inglese 1981c, 56. Puppo verweist zusätzlich auf *Pg*., XX, 43 (vgl. Puppo 1970, 151).

199 Vgl. Inglese 1981b, 213, Nota 2 sowie Nota 1–2. Inglese verweist auch auf *Petr. RVF*, 914 [= CCXIII, 1–2]. Wenn man dem stattgibt, verstärkt die Überlagerung von *Commedia* und *Canzoniere* eine aemulative Tendenz.

tolo nicht beim Wort „dota“ stehenbleibt, sondern zusätzlich das Verb „adorna“ nennt. Da „adorna“ keine vollkommen neue Bedeutungsebene eröffnet, sondern die Semantik von „dota“ aufnimmt und verstärkt, scheint es plausibel, in diesem Fall von einer ‚Steigerung‘ des Ausdrucks auszugehen.

Eine zweite denkbare Verbalparallele eröffnet sich, als dargestellt wird, dass der Lauf der *Occasione* so schnell sei, dass er nicht einmal mit dem Fliegen verglichen werden könne: „**Volar** non è ch’al mie correr **s’agguagli**“ (*CO*, 7; ohne genaue Entsprechung in der Vorlage des Ausonius). Diese Formulierung erinnert abermals an das *Paradiso*, als der Aufstieg in die Himmelssphäre der Fixsterne beschrieben wird:

> né mai qua giù dove si monta e cala
> naturalmente, fu sì ratto moto
> **ch’agguagliar si** potesse **a la mia ala**.
> (*Pd.*, XXII, 103–105)[200]

Die Abweichung im Zieltext – u. a. das kompakte „Volar“ anstelle von „a la mia ala“ – könnte hierbei als Ergebnis einer aemulativen Tendenz erachtet werden, wenn man eine ‚Komprimierung‘ als ‚Steigerung‘ ansetzt. Ungeachtet dessen bleibt der Kontakt zum *Paradiso* erkennbar, sodass wie schon bei der vorigen Verbalparallele eine Erhöhung des Ausdrucks bzw. eine Nobilitierung des *Capitolo* ermöglicht werden.

Capitolo Pastorale

Auch im *Capitolo Pastorale* finden sich Verbalparallelen zur *Commedia*, doch fallen diese tendenziell subtiler als in den übrigen *Capitoli* aus. Eine der noch am leichtesten identifizierbaren taucht im Anfangsbereich des Textes auf: „benché **altra voce** e **altro stil** vorresti“ (*CP*, 10). Diese Formulierung kommt einer *excusatio propter infirmitatem* gleich und offenbart eine gewisse Nähe zu den *Paradiso*-Versen „con **altra voce** omai, con **altro vello** / ritornerò poeta“ (*Pd.*, XXV, 7–8), da sowohl die Lexik als auch die parallelistisch orientierte Syntax Kontaktpunkte eröffnen. Entsprechend liegt eine ostentative Einreihung in die Tradition der großen Dichter

---

200 Inglese verweist stattdessen aufgrund der Reimwörter auf *Pd.*, XXV, 122–126: „Perché **t’abbagli** […] **s’agguagli**“ (vgl. Inglese 1981b, 214, Nota 7–9). Der hier vorgeschlagenen Parallelstelle fehlt zwar das passende Reimwort, sie weist jedoch eine größere semantische Nähe auf, weshalb sie hier präferiert wird. Man könnte evtl. von einer Amalgamierung der beiden Stellen ausgehen, was wiederum auf einen aemulativen Zug hindeuten würde. In eine ähnliche Richtung ginge der Hinweis Ingleses auf eine Überlagerung von *RVF* CCLXI, 9–12 (vgl. Inglese 1981b, 214, Nota 7–9 sowie vgl. *RVF*, 1042 [= CCLXI, 9–12]). Blasucci wiederum verweist für *CO*, 7 auf *Pg.*, II, 18: „che ’l muover suo nessun **volar pareggia**“ (vgl. Blasucci 1989a, 354).

und eine textuelle Nobilitierung durch den Kontakt zum *Paradiso* nahe. Interessanterweise geht es in der *Paradiso*-Passage im Unterschied zum *Capitolo Pastorale* weniger um eine *excusatio propter infirmitatem* als um den Unterschied zwischen dem Jugend- und Altersstil Dantes.[201] Somit kommt zum Eindruck einer Einreihung in die Tradition des *poema sacro* auch eine Divergenz zwischen den Versen des *Capitolo* und der *Commedia* hinzu, was auf eine selbstbewusste Vorführung eigener dichterischer Fähigkeiten hindeuten kann.

In eine ähnliche Richtung der textuellen Nobilitierung deutet der topische Bezug auf Apoll, der textmateriell eine Entsprechung im prominenten Canto I des *Paradiso* findet, in dem inhaltlich ebenfalls der Gott der Künste direkt angerufen wird:

> **O** buono **Appollo**, a l'ultimo **lavoro**
> fammi del **tuo valor** sì fatto vaso,
> come dimandi a dar l'amato **alloro**.
> (*Pd*., I, 13–15)

Das *Capitolo Pastorale* nähert sich diesem Anruf Apolls in den ersten Versen merklich an. Neben den identischen Reimwörtern („**alloro**“ – „**lavoro**“, *CP*, 1–3), die auf den Beginn des *Paradiso* hinweisen, verdichten sich die Indizien für eine Annäherung im weiteren Verlauf. So wird zunächst Apoll unter dem Namen „Febo“ (*CP*, 16) angesprochen, später wird direkt der Name „Apollo“ genutzt, um dessen dichterische Unterstützung zu erbitten: „aiutato dal **tuo** gran **valore**, / **o** sacro **Apollo**“ (*CP*, 22–23).[202] Hier nun wird der *Paradiso*-Kontakt deutlicher sichtbar, denn auch in der dritten Cantica erfolgt die direkte Ansprache des Gottes der Künste mithilfe der Interjektion „**O**“ (*Pd*., I, 13), wobei man die Variation des „sacro“ anstelle von „buono“ im *Capitolo Pastorale* wiederum als ‚Steigerung' lesen kann. Auch die Nennung von „**tuo valor**“ als Unterstützung beim Dichten stellt eine Annäherung an die zitierten *Paradiso*-Verse dar. Somit ist im initialen Abschnitt des *Capitolo Pastorale* eine Nähe zum Auftakt des *Paradiso* zu diagnostizieren, welche die Ambitionen des *Capitolo* vorstellt. Gleichzeitig erscheint der Kontakt zur dritten Cantica an den einzelnen beteiligten Stellen des *Capitolo* subtil, da kleinere Bruchstücke über eine größere Textmenge verteilt sind. Dies ist jedoch durchaus mit einer Inszenierung dichterischen Könnens in Einklang zu bringen, denn einerseits wird so ein unterstützender Kontakt zum *Paradiso* ermöglicht, andererseits wird aber auch die Eigenständigkeit des *Capitolo* zur Schau gestellt.

---

201 Vgl. Chiavacci Leonardi 1997, 688–689. Eine Metapher ansetzend, interpretiert Landino die Stelle ähnlich: „*Con altra voce*: quasi dica: con piú eleganti versi; *con altro vello*: stette nella traslatione, quasi dica: non con vello d'agnello, ma di robusto montone“ (*Land. Com.*, 1908, Form. i. Orig.).
202 Vgl. Inglese 1981c, 24, der ebenfalls die Nähe zwischen *CP*, 23 und *Pd*., I, 13 listet.

Erneut an das *Paradiso* nähert sich eine weitere erkennbare Verbalparallele an, die mit einer auffälligen syntaktischen Ähnlichkeit einhergeht und sich im Zuge einer neuerlichen enkomiastischen Überhöhung des Besungenen ergibt: „**In te** veggo **adunata** ogni virtú“ (*CP*, 73). Diese Formulierung assoziiert die Beschreibung der *Vergine Maria*:

> **In te** misericordia, **in te** pietate,
> **in te** magnificenza, **in te s'aduna**
> quantunque in creatura è di bontate.
> (*Pd*., XXXIII, 19–21)

Das identische Verb *adunare* sowie die syntaktische Grundstruktur („In te“) ermöglichen eine kaum mehr steigerbare Nobilitierung des Besungenen, denn dieser wird durch die textuelle Ähnlichkeit interpretatorisch der Jungfrau Maria angenähert. In diesem Sinne reiht sich diese Verbalparallele in die Gruppe derjenigen textuellen Phänomene ein, die den Besungenen,[203] aber auch und v. a. den Text selbst nobilitieren.

Waren die bisher beschriebenen Verbalparallelen im *Capitolo Pastorale* bereits eher dezent, so fallen zwei weitere noch subtiler aus und dürften an der Grenze zu rein sprachlichen Ähnlichkeiten liegen. Die erste ergibt sich während einer weiteren Beschreibung Apolls: „Io veggo la tua faccia che raccende / piú che l'usato un **vivace splendore**“ (*CP*, 19–20).[204] Der „vivace splendore“ könnte als eine Annäherung an die Figur der Beatrice gesehen werden, denn gegen Ende des *Purgatorio* heißt es mit Bezug auf diese: „O **isplendor** di **viva** luce etterna“ (*Pg*., XXXI, 139). Auch der Aspekt der „faccia che raccende“ passt zu einer möglichen Nähe zu Beatrice (vgl. *Pd*., V, 1–15). Wenn man einer solchen Beatrice-Assoziation stattgibt, so folgt hieraus wiederum ein weiterer Baustein in Richtung der Nobilitierung des Textes und damit verbunden auch eine Demonstration dichterischer Fertigkeiten.

---

203 Es handelt sich wohl um Lorenzo di Piero de' Medici. Zur Datierung und damit verbunden der Frage nach dem Besungenen des *Capitolo Pastorale* vgl. u. a. Corsaro/Marcelli 2012b, 207–208. Die Frage nach der Identität des Besungenen ist an dieser Stelle jedoch interpretatorisch weniger drängend.

204 Corsaro und Marcelli meinen in „la tua faccia che raccende“ einen Bezug zum *Inferno* zu erkennen: „Ma non cinquanta volte fia raccesa / la faccia de la donna che qui regge, / che tu saprai quanto quell' arte pesa“ (*If*., X, 79–81, vgl. Corsaro/Marcelli 2012a, 263). Diese Parallele scheint jedoch auf rein sprachlicher Ebene zu verbleiben, da sich ansonsten kaum Anknüpfungspunkte ergeben: Im *Inferno* ist die Formulierung Teil einer *Chronographia*, mit der Farinata degli Uberti das Exil ‚Dantes' vorhersagt (vgl. Chiavacci Leonardi 1991, 321 sowie vgl. *Land. Com.*, 589–590). Entsprechend dürfte eine solche *Inferno*-Nähe hinter den hier postulierten Kontakt zu Beatrice zurücktreten.

Eine zweite sehr subtile Verbalparallele findet sich in folgenden Versen, welche die Nähe der „pastor“ zum Besungenen schildern:

> Tutt'i pastor che 'n queste selve stanno,
> sanza riguardo all'età iuvenile,
> ogni lor differenzia in te posto hanno.
> Tu, col tuo destro ingegno e signorile,
> per vari modi e per diversi inventi
> li fai **ritornar** lieti **al** loro **ovile**.
> (*CP*, 55–60)

Diese bildliche Schilderung eines Schäfers, der seine Herde zurück ins „ovile“ führt, hat eine Entsprechung im *Paradiso*, als unorthodoxe Positionen innerhalb des Dominikanerordens durch San Tommaso angesprochen werden:[205]

> Ma 'l suo pecuglio di nova vivanda
> è fatto ghiotto, sì ch'esser non puote
> che per diversi salti non si spanda;
> e quanto le sue pecore remote
> e vagabunde più da esso vanno,
> più **tornano a l'ovil** di latte vòte.
> (*Pd*., XI, 124–129)

Zwar zeigt sich inhaltlich eine gewisse Distanz, da es im *Capitolo Pastorale* nicht um Religion, sondern um das Lob des Besungenen geht. Doch scheint die Ähnlichkeit des grundlegenden Bildes sowie der leicht variierten Formulierung des „tornano a l'ovil“ für eine erneute, dezente Annäherung an das *Paradiso* zu sprechen, welche die grundlegende Tendenz zur Nobilitierung des *Capitolo* weiter ausbaut.[206]

Zwischenfazit

Wie aus den vorigen Ausführungen ersichtlich, stellen Verbalparallelen zur *Commedia* auch in den *Capitoli* ein wichtiges textuelles Strukturelement dar. Dabei ist es bemerkenswert, dass im *Capitolo dell'Ingratitudine* und im *Capitolo dell'Ambizione* jeweils ein kompletter Vers beinahe identisch in der *Commedia* zu finden ist – im *Capitolo di Fortuna* sind es derer sogar zwei. Zwar fehlen im *Capitolo dell'Occasione* und v. a. im

205 Vgl. Chiavacci Leonardi 1997, 325 sowie vgl. *Land. Com.*, 1733.

206 Im Bereich des äußerst Spekulativen zu verorten, ist eine mögliche Parallele bei den Versen „quando ti parti, sí che afflitta resta, / e l'aria **duolsi** de' tuo **accenti** priva“ (*CP*, 47–48). Hier wäre ein Kontakt zum Vers „parole di **dolore**, **accenti** d'ira“ (*If.*, III, 26) denkbar, da auch inhaltlich ein leichter Anklang wahrnehmbar ist, geht es doch im *Capitolo*-Vers um die Beschreibung eines Mangels, einer Abwesenheit, wozu der ‚infernale' Anklang, der sich beim Eintritt in das Höllentor ergibt, tendenziell passt. Dennoch ist diese Parallele als eher spekulativ zu verbuchen.

Capitolo Pastorale derart deutliche Verbalparallelen. Gleichwohl zeigt sich auch in diesen Texten eine, wenngleich subtilere, textmaterielle Ähnlichkeit zur *Commedia*.

Bei den Effekten, welche diese Formulierungsähnlichkeiten ermöglichen, sind trotz der Unterschiedlichkeit der einzelnen *Capitoli* insgesamt betrachtet grobe Tendenzen zu erkennen. So fällt auf, dass an einigen Stellen mit formulierungstechnischer Nähe zur *Commedia* diese im Sinne einer *auctoritas* auftreten kann, sodass die Glaubwürdigkeit des Gesagten gestärkt wird. Auch die Evozierung bestimmter Assoziationen – z. B. ‚infernaler', v. a. im *Capitolo di Fortuna* und im *Capitolo dell'Ambizione* oder ‚paradiesischer' im *Capitolo Pastorale* – taucht mehrfach auf, ebenso wie der Effekt einer zusätzlichen Verbildlichung.

Als recht durchgängig erweist sich weiterhin die Tendenz, dass sich textmaterielle Ähnlichkeiten im Sinne einer Inszenierung dichterischen Könnens lesen lassen. Dies zeigt sich eindrücklich bei denjenigen Parallelen, die beinahe identisch in der *Commedia* zu finden sind. Selbst bei diesen Quasi-Übernahmen sind leichte Abweichungen erkennbar, welche eine Differenz zur *Commedia* offenbaren. Einerseits kann dies einen ‚spielerischen' Umgang mit dem Textmaterial der *Commedia* suggerieren. Andererseits lässt sich hieraus auch ein dichterisches Selbstbewusstsein ableiten, welches die Souveränität im dichterischen Ausdruck ostentativ ‚leichtfüßig' vorführt. Hinzu kommt, dass sich an mehreren Stellen trotz der textmateriellen Ähnlichkeit zum *poema sacro* aemulative oder auch potentiell ‚korrigierende' Akzente erkennen lassen, was wiederum dem Eindruck der Ausstellung dichterischer Fähigkeiten und einer ‚Aufwertung' der Texte Vorschub leistet.

8.3.4 *Asino*

Im Vergleich zu den übrigen Terzarima-Texten finden sich im *Asino* die mit Abstand meisten und umfangreichsten Verbalparallelen zur *Commedia*. Diese sind einerseits sicher im Zusammenhang mit den inhaltlichen Annäherungen zu sehen, die bereits im vorigen Kapitel besprochen wurden – besonders zahlreich tauchen die Verbalparallelen in den Capitoli II und III auf. Andererseits können sie nicht allein durch die inhaltlich-strukturellen Ähnlichkeiten zur *Commedia* erklärt werden, da auch in den übrigen Capitoli effektvolle Verbalparallelen auftreten. Wie bei den bereits analysierten Terzarima-Texten eröffnen die Formulierungsähnlichkeiten auch im *Asino* ein breites Feld an möglichen Effekten. Auffällig ist dabei die Nobilitierung des Textes ebenso wie die parallel dazu verlaufende Erzeugung von Komik, die eine Verlachung der *Commedia* zwar billigend in Kauf nimmt, ohne dass dies jedoch den alleinigen oder primären Schwerpunkt des *Asino* darstellen würde. Hinzu tritt außerdem die Ausstellung dichterischer Fähigkeiten, die bereits von der restlichen Terzarima Machiavellis bekannt ist.

Capitolo I

Die wohl salienteste Verbalparallele zur *Commedia* im proömialen Capitolo I eröffnet sich im Zuge der Besprechung des harten Schicksals des Asino als Figur des Textes: „E l'asin nostro, **che** per **tante** scale / di questo nostro mondo **ha mosso i passi**" (*A1*, 103–104). An dieser Stelle ist eine Nähe zu Versen aus dem Canto XXXI des *Purgatorio* zu erkennen, als ‚Dante' auf der Spitze des Läuterungsbergs auf Beatrice trifft:

> «Volgi, Beatrice, volgi li occhi santi »,
> era la sua canzone, « al tuo fedele
> **che**, per vederti, **ha mossi passi tanti**!
> (*Pg*., XXXI, 133–135)[207]

In der *Commedia* wird an der zitierten Stelle das mühevolle Emporsteigen durch die jenseitigen Reiche feierlich beschrieben, wobei eindeutig der Erfolg, sprich das Erreichen Beatrices im Vordergrund steht. Anders im *Asino*, denn dort kippt das Bild in Verbitterung und Resignation.[208] Die Figur des Asino hat zwar viele Mühen auf sich genommen, doch am Ende „non lo terrebbe il ciel che non raghiassi" (*A1*, 108). Hierdurch wird in offenen und deutlichen Worten die ‚Programmatik' des gesamten Poems verkündet, die in den Versen zuvor zwar erkenntlich war, jedoch hauptsächlich zwischen den Zeilen mitschwang. Der Umstand, dass der Asino ohnehin nicht in den Himmel käme, „s'e' bene in ogni luogo si osservassi" und „che non raghiassi" (*A1*, 106 und 108), dient als ‚Lizenz' zur Satire, sodass hier der Nährboden für weiteren bitteren Spott und ironische Komik bereitet wird. Die Parallele zur *Commedia* kann in diesem Zusammenhang eine Kontrastfolie ausrollen. Der Unterschied zwischen dem sublim zum Himmel emporsteigenden ‚Dante' sowie dem irdisch-profan verhafteten und spottenden Asino lässt die Verbitterung in ihrem ganzen Ausmaß und in ironisch-komischer Perspektive deutlich hervortreten.

Etwas subtiler, aber in ihrem Zusammenwirken weiterhin mit überschaubarem Aufwand identifizierbar sind mehrere Verbalparallelen zu Beginn des Capitolo I und somit zu Beginn des gesamten *Asino*. Der insgesamt episch anmutende Auftakt, der auch den topischen Musenanruf zum Thema macht, bringt bereits im dritten

207 Corsaro verweist stattdessen auf *Pd*., XVII, 59–60 („[...] e come è duro calle / lo scendere e 'l salir per l'altrui scale", vgl. Corsaro 2012d, 145). Diese Stelle ist zwar inhaltlich passend, da dort Cacciaguida ‚Dante' die Beschwerlichkeiten seines Exils vorhersagt. Doch beschränkt sich die textuelle Parallele auf das Wort „scale", sodass textmateriell nur ein schwacher Kontakt entsteht. Man könnte möglicherweise von einer Amalgamierung ausgehen, sodass die *Paradiso*-Stelle eine inhaltliche Verstärkung hervorruft, die durch die oben zitierte *Purgatorio*-Stelle jedoch ironisch perspektiviert wird.

208 Hierzu passt auch die Einbettung in einen an dieser Stelle im *Asino* eher niederen Stil, vgl. Kap. 9.5.2.

Vers das selbstbewusste „canterò io“ aufs Tableau (*A1*, 3). Dieser explizite Verweis auf das Singen lässt sich wie schon bei der Analyse der *Decennali* und der *Capitoli* als subtile textmaterielle Parallele zum Auftakt des *Purgatorio* lesen und darüber hinaus mit der antiken Tradition in Verbindung bringen (vgl. *Pg*., I, 4). Direkt im Anschluss, als der Helikon zur Sprache kommt, folgt eine weitere Parallele, welche die Nähe zum *Purgatorio* verstärkt: „Non cerco **ch'Elicona** altr'acqua versi“ (*A1*, 4). Im *Purgatorio* heißt es wiederum: „Or convien **che Elicona** per me versi“ (*Pg*., XXIX, 40).[209] Hier ist es jedoch wichtig, neben den Parallelen auch die Unterschiede in den Blick zu nehmen. Zunächst erweist sich die textmaterielle Nähe bei „versi“ als trügerisch, denn in der *Commedia* bezeichnet das Verb *versare* das Dichten, im *Asino* jedoch das Ausgießen von Wasser, das sich gleichwohl im übertragenden Sinn wiederum auf die musische Inspiration bezieht. Neben dieser eher formalen, leicht ‚spielerischen' Divergenz ergibt sich zusätzlich eine beträchtliche inhaltliche Differenz. Während im *poema sacro* der Musenanruf affirmativ vollzogen wird, um Unterstützung für das dichterische Unterfangen zu erbitten, wird dieser Option im *Asino* eine klare Absage erteilt. Es geht darum, dass „Elicona“ nicht bemüht werden soll, im Folgevers wird sogar die Unterstützung Apolls abgelehnt (vgl. *A1*, 5–6).[210] Dieser bewusste Verzicht kann als selbstbewusste Inszenierung des kritisch-ironischen Anteils des *Asino* gedeutet werden, worauf auch die Verse im unmittelbaren Anschluss hindeuten, die erneut Verbalparallelen zur *Commedia* aufweisen:

> sí perché questa **grazia** non **s'impetra**
> in questi tempi, sí perch'io son certo
> ch'al **suon** d'un raglio non bisogna **cetra**.
> (*A1*, 7–9)

Hier zeigen sich im ersten Vers Ähnlichkeiten zum *Paradiso*, in dem es heißt, „orando **grazia** conven che **s'impetri** / grazia da quella che puote aiutarti“ (*Pd*., XXXII, 147–148). Dieser *Commedia*-Vers meint, dass ein Vorwärtskommen des Menschen nur durch das Erbeten der göttlichen „grazia“ möglich ist. Die Aussicht auf Erfolg eines solchen Gebets – egal ob christlich gedeutet oder pagan im Sinne eines Musenanrufs – wird im *Asino* selbstsicher („io son certo“) infrage gestellt. Hinzu tritt eine Kritik ob der gesellschaftlichen Zustände der eigenen Zeit („non s'impetra / in questi tempi“), die bereits den gesellschaftskritischen Duktus des *Asino* im Sinne einer Satire vorwegnimmt. Hierbei ist es eminent wichtig, auch die komische Ebene des Gesagten zu berücksichtigen, diese wird v. a. durch die Nennung des „suon d'un raglio“ markiert. Insgesamt zeichnet sich der Auftakt des *Asino* somit durch ein ‚doppeltes Spiel' aus. Dieses mani-

209 Vgl. Consoli 1969, 18.

210 Hierbei ist ebenfalls ein subtiler Kontakt zu *Pd*., I, 13 denkbar, auch wenn es im *Asino* „Febo“ statt des dortigen „Appollo“ heißt.

festiert sich darin, dass auf der Ebene der wörtlichen Aussage der Musenanruf und dichterische Qualität abgelehnt werden, jedoch auf textueller Ebene – im Bereich der Verbalparallelen, aber auch stilistisch, wie sich in Kap. 9 zeigen wird – eher das Gegenteil praktiziert wird. Dies wird auch am Ende der eben zitierten Stelle deutlich, wenn der komisierende „raglio" von einer äußerst subtilen, aber im Zusammenhang mit den vorigen Stellen noch erkennbaren Verbalparallele zum *Paradiso* ‚eingerahmt' ist: „ch'al **suon** d'un raglio non bisogna **cetra**" (*A1*, 9). Dieser Vers lässt sich assoziieren mit „E come **suono** al collo de la **cetra** / prende sua forma [...]" (*Pd.*, XX, 22–23),[211] einer Stelle, die das ‚Murmeln' der *beati*, die in der sechsten Himmelssphäre einen Adler formen, mit der Entstehung des Klangs einer Kithara vergleicht. Neben die bittere Komik tritt so durch die ‚paradiesischen' Anklänge eine Nobilitierung, welche die dichterischen Ambitionen auszustellen vermag. Somit zeigt sich zu Beginn des *Asino* dreierlei, was auch im weiteren Verlauf des Textes von Bedeutung sein wird: selbstsichere Kritik an der Gesellschaft, bitter-ironische Komik, aber auch eine textuelle Nobilitierung, welche die ambitionierte Positionierung des Textes[212] vorführt und die episch-sublime Teilausrichtung des *Asino* parallel zur Komik offenlegt – zu all diesem können die Verbalparallelen zur *Commedia* nicht unwesentlich beitragen.

Auch im Bereich der sehr dezenten Formulierungsähnlichkeiten zur *Commedia* wird man bei genauerem Hinsehen bereits zu Beginn des *Asino* fündig. Nach dem eben besprochenen Textauftakt folgt eine weitere Verbalparallele, als der Ich-Sprecher verlautbart, dass er keinen „detrattore" fürchte: „e ancor non mi curo che mi morda / un detrattore, **o palese o coperto**" (*A1*, 11–12). Erneut lässt sich eine kleinräumige Verbalparallele zur *Commedia* identifizieren, die sich auf die Beschreibung des Papstes Clemens V. im *Paradiso* bezieht. Es wird dort prophezeit, dass Clemens im Inferno enden werde, über seine politische Position gegenüber Heinrich VII. heißt es, „[...] che **palese e coverto** / non anderà con lui per un cammino" (*Pd.*, XXX, 143–144).[213] Es geht an dieser Stelle darum, dass Clemens nach außen Heinrich freundlich gesinnt sei, ihm aber insgeheim feindlich gegenüberstehe. Dieser Grundgedanke

211 Vgl. Quaglio 1970, 171. Quaglio postuliert hier ebenfalls ein „gioco scherzoso e parodistico", geht jedoch weiter und meint dieses „sfiora la dissacrazione" (Quaglio 1970, 171). Dem ist jedoch nicht vorbehaltlos zuzustimmen, wie aus den weiteren Ausführungen ersichtlich wird.

212 Dass hierbei der *Orlando furioso* Ariosts eine zentrale Rolle spielt, zeigt die parallel verlaufende textmaterielle Nähe zu dessen Canto III, 3. Dort finden sich die Wörter „bisogna non", „cetra", „grazia" und „pietra" (*Ariost Orl.*, 56 [= III, 3]). Auch wenn es denkbar ist, dass beide Texte sich unabhängig voneinander textmateriell an die *Commedia* annähern, ist die Parallele zwischen *Asino* und *Orlando*, jeweils im Bereich des Proöms, bemerkenswert. Zwar geht Kuhn nicht explizit auf die hier hervorgehobene textmaterielle Nähe ein, doch stellt sie Strophe III, 3 des *Orlando furioso* und das Capitolo I des *Asino* generell dem Auftakt der *Aeneis* gegenüber, sodass die Verbalparallele auch bei ihr implizit erkennbar wird (vgl. Kuhn 2003, 400–401).

213 Vgl. Consoli 1969, 20.

der Diskrepanz zwischen offenem Betragen und verdeckten Äußerungen findet sich auch im *Asino*. Folglich kann die Parallele – verstärkt dadurch, dass die entsprechenden Wörter sowohl im *Asino* als auch in der *Commedia* jeweils am Ende eines Verses auftreten – illustrativ gelesen werden, wobei auch eine neuerliche Nobilitierung durch den Kontakt zum *Paradiso* zu berücksichtigen ist.

Gleich im folgenden Vers, immer noch im Anfangsbereich des Textes, findet sich eine weitere Parallele, erneut zum *Paradiso*, als die Undankbarkeit angesprochen wird: „ch'io so ben quanto gratitudo è **sorda** / **a' preghi** di ciascuno" (*A1*, 13–14). Diese Formulierung ermöglicht eine assoziative Annäherung an den Beginn des Canto XV des *Paradiso*, in welchem sich die rhetorische Frage auftut, wie denn die Heiligen die Gebete der Sterblichen nicht erhören könnten, wenn sie doch ‚Dante' die Möglichkeit des Sprechens einräumen und dafür selbst schweigen und zuhören: „Come saranno **a'** giusti **preghi sorde** / quelle sustanze [...]" (*Pd*., XV, 7–8). Im *Asino* zeigt sich jedoch eine völlig andere Perspektivierung. Während in der *Commedia* durch die Form der rhetorischen Frage hervorgehoben wird, dass es schlicht logisch ist, dass die Heiligen den Sterblichen Gehör schenken, betont der *Asino* deutlich, dass „gratitudo è sorda", die „gratitudo" verhält sich genau anders als die Heiligen der *Commedia* und ignoriert die „preghi di ciascuno". Die textmaterielle Nähe zum *Paradiso*, die zunächst eine zusätzliche Nobilitierung ermöglicht, kann somit durch die inhaltliche Umkehrung auch den Pessimismus und den bitteren Grundton des *Asino* unterstreichen.

Nicht an das *Paradiso*, sondern an das *Inferno* erinnert gegen Ende der Jünglings-‚Novelle' die Formulierung „cominciaro **arricciarsigli i capelli**" (*A1*, 75). Es handelt sich hierbei geradezu um den ‚Höhepunkt' der Miniatur-Erzählung, als der Jüngling, der von seiner Manie des Umherlaufens geheilt schien, der Versuchung loszurennen nicht mehr widerstehen kann. Im *Inferno* heißt es ganz ähnlich: „Già mi sentia tutti **arricciar li peli**" (*If*., XXIII, 19), womit die Furcht ‚Dantes' vor den Dämonen um Malacoda herausgestellt wird. Neben dem offensichtlichen visuellen Gehalt ist auch ein deutlich komisches Potential in dieser Verbalparallele zu erkennen. Zunächst könnte man ins Feld führen, dass die Formulierung der Malacoda-Episode entstammt, welche sich generell als komisch interpretieren lässt.[214] Doch selbst wenn man den Inhalt der *Commedia* an dieser Stelle als vollkommen ernst ansieht, kann im *Asino* durch die Parallele Komik induziert werden. Die Formulierung entstammt einer grundlegend bedrohlichen Kulisse des *Inferno*, die Angst und Unsicherheit einschließt. Im *Asino* wird sie aus diesem Kontext jedoch herausgelöst und an eine lächerliche Episode gekoppelt. Das Ergebnis ist ein deutlich komischer Effekt. Nicht zu vernachlässigen ist überdies eine Amalgamierung mit dem ‚ariostesk' konnotierten Wahnsinns-Topos, der die Jünglings-‚Novelle'

214 Vgl. zur Komik in den Canti XXI bis XXIII des *Inferno* u. a. Saviotti 2014.

durchgängig begleitet, wodurch ein weiteres komisches Element hinzugefügt ist. Die Überlagerung ‚ariostesk' anmutender Komik und des ‚dantesk' konnotierten Textmaterials unterstreicht erneut den ambitionierten und v. a. mit Blick auf den *Orlando* z. T. agonal anmutenden Charakter des *Asino*.

Etwas subtiler erscheint dagegen die moralisierende Beschreibung der gegenwärtigen Zeit als „**dispettoso e tristo**" (*A1*, 97). Diese Formulierung findet sich so im *Purgatorio*, in dem es in Bezug auf Michal, die Frau des Propheten und Königs David, heißt: „ammirava / sì come donna **dispettosa e trista**" (*Pg*., X, 68–69).[215] Wenige Verse zuvor wurde im *Purgatorio* David als „umile salmista" beschrieben (*Pg*., X, 65), dem Michal als hochmütige Königin gegenübergestellt wird.[216] Verstärkt durch den Umstand, dass sich die Formulierung in beiden Texten in Reimposition befindet, kann die Verbalparallele im *Asino* dieses konkrete Bild aus der *Commedia* evozieren. Hierdurch wird der Kritik an der eigenen Gegenwart sowie an der eigenen Gesellschaft die Darstellung der hochmütigen Michal zur Seite gestellt. Somit kann das negative Urteil illustriert und verstärkt werden, wobei die *Commedia* und über diese vermittelt sogar die Heilige Schrift auch als eine Form von *auctoritates* für die Kritik auftreten können.

Zwei weitere Parallelstellen sind an dieser Stelle noch genauer zu erwähnen, da sie auf den ersten Blick dem Sentenzartigen zugeordnet werden könnten. Es handelt sich einmal um die „occhi d'Argo" (*A1*, 98), welche den ebenfalls in Reimposition stehenden Argusaugen im *Purgatorio* nahestehen können (vgl. *Pg*., XXIX, 95).[217] Außerdem handelt es sich um die „fonte Branda" (*A1*, 22), welche auch im *Inferno* genannt wird (vgl. *If*., XXX, 78).[218] Nun könnte man ob der Sentenzhaftigkeit dieser beiden Ausdrücke die entsprechenden Verbalparallelen zur *Commedia* als irrelevant einstufen. Gleichwohl erweisen sich diese Formulierungsähnlichkeiten mit Blick auf

215 Vgl. Consoli 1969, 20.

216 Chiavacci Leonardi beschreibt Michal als „superba regina, che giudica secondo il mondo, e nell'umiliazione vede diminuzione" (Chiavacci Leonardi 1994, 303). Ähnliches liest man bereits bei Landino: „la quale haveva in dispecto, che lui si fussi dichinato a tanta humiltà. Et che in quella pompa non havessi e vestimenti reali. Et ben dixe *sí chome donna*, perché la donna è naturalmente molto boriosa" (*Land. Com.*, 1206, Form. i. Orig.).

217 Corsaro verweist für *A1*, 98 ebenfalls auf den Abschnitt *Pg*., XXIX, 95–99 (vgl. Corsaro 2012d, 144).

218 Hierauf verweist bereits Benedetto (vgl. Benedetto 1926c, 61). Benedetto geht auch darauf ein, dass in der *Commedia* wohl die Fonte Branda beim Castello di Romena im Casentino östlich von Florenz gemeint sein dürfte, bei den antiken Kommentatoren – auch zur Zeit Machiavellis – aber eher die Fonte Branda Sienas assoziiert wurde, die auch im *Asino* gemeint sein dürfte. Letzteres würde einen semantischen Kontaktpunkt zwischen *Asino* und *Commedia* darstellen, zumindest aus Sicht der *Commedia*-Rezeption um 1500. Vgl. in diesem Zusammenhang *Land. Com.*, 961, welcher die Fonte Branda der *Commedia* ebenfalls in Siena verortet.

das textuelle ‚Programm' des *Asino* als effektvoll. So erlaubt die textmaterielle Nähe zum *poema sacro* an beiden Stellen eine leichte ‚Aufwertung' des Textes. Erhärtet wird diese Lesart im Fall der Argusaugen dadurch, dass hier auch die dazugehörigen Reimwörter „spargo" und „largo" mit der *Commedia* übereinstimmen und den Kontakt intensivieren. Auch bei der „fonte Branda" lässt sich eine dezente Verstärkung der Parallele zur *Commedia* ausmachen, denn als Reimwort tritt das ‚dantesk' anmutende „a randa a randa" (*A1*, 24) hinzu. Dieses taucht zwar in einem anderen *Inferno*-Canto auf (vgl. *If.,* XIV, 12),[219] repräsentiert dafür aber eine ‚danteske' syntaktische Struktur – man denke nur an das berühmte „quatto quatto" (*If*., XXI, 89). Entsprechend ermöglichen beide Stellen einen grundlegend nobilitierenden Kontakt zum *poema sacro*. Weiterhin gilt es bei der „fonte Branda" zu berücksichtigen, dass nach anekdotischem Volkswissen das Wasser dieses Brunnens in Siena denjenigen, der aus ihr trinkt, verrückt werden lässt.[220] Wenn man nun den interpretatorischen Schwerpunkt auf das Verrücktwerden und den Wahnsinn legt, so entsteht zweierlei. Zum einen ergibt sich eine Prolepse in Richtung der Jünglings-Episode, der vom ‚Wahnsinn' des Umherlaufens befallen ist. Zum anderen lässt sich das Thema des Wahnsinns auch als ein subtiler Fingerzeig in Richtung eines der Konkurrenztexte des *Asino*, des *Orlando Furioso* Ariosts, lesen.[221] Der Wahnsinn stellt schließlich inhaltlich betrachtet einen zentralen Aspekt des *Orlando* dar, sodass die formulierungstechnische Nähe zur *Commedia* abgedimmt und der inhaltliche Kontakt zum Text Ariosts aufgeblendet wird. Dennoch – und das ist hier der entscheidende Punkt – wird die Verbalparallele zur *Commedia* hierdurch nicht belanglos. Die Überblendung des direkt mit Ariost assoziierbaren Topos des Wahnsinns mit ‚dantesk' anklingendem Wortmaterial verdeutlicht ähnlich wie die bereits erwähnten, zahlreichen *Paradiso*-Annäherungen zu Beginn des Textes die textuellen Ambitionen des *Asino* und dessen selbstbewusste, z. T. agonal anmutende Ausrichtung.

Capitolo II

Das Capitolo II des *Asino* erweist sich im Bereich der Verbalparallelen als eines der am stärksten ‚dantesk' anmutenden Capitoli. Wie bereits in Kap. 8.2 herausgearbeitet, ergeben sich im zweiten ‚Kapitel' des *Asino* zahlreiche inhaltliche Parallelen, die z. T. auch mit vielfachen Kontaktpunkten zur *Commedia* im Bereich der Formulierungsähnlichkeiten einhergehen. Einer der markantesten Abschnitte in Bezug auf

219 Diese Parallele vermerkt bereits Benedetto (vgl. Benedetto 1926c, 61).

220 Vgl. hierfür Benedetto 1926c, 61 sowie vgl. Corsaro 2012d, 140.

221 Vgl. hierzu den berühmten Brief Machiavellis an Lodovico Alamanni vom 17. Dezember 1517 (vgl. *Lett. 17.12.1517*), in dem eine Herausforderung des *Orlando* erkennbar ist. Vgl. außerdem u. a. Kap. 7.2.

textmaterielle Parallelen findet sich so zu Beginn der Jenseitsreise des *Asino*. Besonders salient erscheint dabei der Vers „**Io non** vi **so ben dir com'io v'entrai**" (*A2*, 22), der eine fast getreue Übernahme aus dem Canto I des *Inferno* darstellt („**Io non so ben ridir com' i' v'intrai**", *If*., I, 10).[222] Hinzu kommen zahlreiche einzelne Wörter oder kürzere Phrasen, die ebenfalls den Beginn des *Inferno* evozieren und so den ‚infernalen' Eindruck verstärken: „io **mi trovai**" (*A2*, 20; *If*., I, 2: „**mi ritrovai**"); „in un luogo **aspro**" (*A2*, 21; *If*., I, 5: „esta selva selvaggia e **aspra** e forte"); „la notte **oscura**" (*A2*, 26; *If*., I, 2: „selva **oscura**"); „mi **accrebbe la paura**" (*A2*, 28; *If*., I, 6: „**rinova la paura**"); „sí **feroce e forte**" (*A2*, 29; *If*., I, 5: „e **aspra e forte**"); „ch'ancor **la mente non** se ne **assicura**" (*A2*, 30; *If*., I, 6: „che **nel pensier rinova** la paura"); „E' mi parea veder intorno **Morte**" (*A2*, 31; *If*., I, 7: „poco è più **morte**"). Außerdem finden sich ‚freiere' Paraphrasen des ‚infernalen' Auftakts in den Versen 23 und 24, in denen beschrieben wird, dass der Protagonist nicht wisse, warum er an diesen unwirtlichen Ort gelangt sei. Dies liest sich ähnlich, wie die danteske Beschreibung, die in allegorischer Manier einen übermüdeten Zustand anführt („pien di sonno", *If*., I, 11).[223] Wie ersichtlich, sind die textuellen Kontaktpunkte an dieser Stelle Legion und sorgen für einen unmissverständlichen und fulminanten Auftakt, der klar die ‚Dramatik' der *selva oscura* evoziert. Doch handelt es sich gerade nicht um eine reine Nacherzählung. Vielmehr zeigen sich die Versatzstücke aus dem *Inferno* anders organisiert und umgruppiert, sodass sich der Eindruck eines neuen Textes ergibt, ohne dass dabei der Kontakt zum Prätext verschleiert würde. Zusätzlich finden sich abweichende Elemente, z. B. wenn Wörter ausgetauscht werden, wie bei „accrebbe la paura" oder „sí feroce e forte". Dass dieser Unterschied komisches, ja geradezu ‚augenzwinkernd' ‚spielerisches' Potential besitzt, genauso aber in den Bereich des Aemulativen reicht, zeigt am deutlichsten der Vers „Io **non poteva muover i miei passi**" (*A2*, 25), der sich in dieser Form nicht im unmittelbaren Auftakt des *Inferno* findet. Zwar verweilt auch ‚Dante' im ersten Canto des *Inferno*: „Poi ch'èi **posato un poco il corpo** lasso" (*If*., I, 28). Doch zeigt sich hier eine vollkommen andere Bedeutung. Während ‚Dante' sich ‚nur' ausruht, wird die Ruhe im *Asino* zur Schockstarre ‚gesteigert'. Folglich erlaubt der Vers eine weitergehende ‚Dramatisierung' im Vergleich zur *Commedia* und leistet so einen wichtigen Beitrag zur aemulativen Ausrichtung des *Asino*.[224] Diese aemulative Tendenz setzt sich auch direkt nach der initialen Szene fort, als der Tod

222 Vgl. Puppo 1970, 153.

223 An dieser Stelle wird nicht diskutiert, inwiefern es sich bei der *Commedia* um die Darstellung eines Traumes handelt. Vgl. hierzu rezent Tavoni 2019.

224 Das Ruhemotiv taucht wenig später erneut im *Asino* auf: „Ad un troncon m'er'io appoggiato a pena" (*A2*, 37; vgl. *If*., I, 28). Diese *ripresa*, die sich gerade nicht in einer mechanischen Wiederholung erschöpft, unterstützt die aemulative Lesart, sie ermöglicht in ihrer Variation zudem die Vorführung dichterischer Fähigkeiten.

eingebunden wird: „E' mi parea veder intorno Morte / con la sua falce" (*A2*, 31–32). Zwar kommt der Begriff „morte" bekanntermaßen auch im Canto I des *Inferno* vor (vgl. *If*., I, 7), doch ist im *Asino* an dieser Stelle eine ‚Steigerung' erkennbar. Immerhin wird „Morte" nicht als schlichter Begriff genutzt, sondern zur Personifikation ausgebaut, weiterhin wird das visuelle Attribut der „falce" ergänzt – Indizien, die für eine aemulative Stoßrichtung des *Asino* sprechen. Auch im weiteren Verlauf bleibt es bei ‚infernalen' Assoziationen. So wird die nebelgeschwängerten Luft im *Asino* genau beschrieben: „**L'aria** di **folta** e **grossa nebbia** tinta" (*A2*, 34). In dieser Darstellung überlagern sich Kontaktpunkte zu zwei Stellen des etwas tieferen Inferno, „per **l'aere** nero e per la **nebbia folta**" (*If*., IX, 6) und „ch'i' vidi per quell' **aere grosso** e scuro" (*If*., XVI, 130).[225] Neben den bereits erwähnten ‚infernalen' Assoziationen lässt sich abermals eine aemulative Bewegung identifizieren, da Verbalparallelen zu zwei *Commedia*-Versen amalgamiert auftreten, sodass – salopp formuliert – ein *Asino*-Vers dem Bildgehalt zweier Verse des *poema sacro* entsprechen kann.

Nicht nur in der Auftaktsequenz, sondern auch am Ende des Capitolo II findet sich eine überdeutliche Verbalparallele zum ersten Canto des *Inferno*. Diese taucht in den letzten Versen des Capitolo auf, als sich *scorta* und Protagonist auf den Weg machen:

> **Allor si mosse** con un viso lieto,
> **e io** non ci veggendo altro soccorso,
> carpendo con le fiere **le andai drieto** [...]
> (*A2*, 148–150)

Kaum zu übersehen ist die Nähe zum letzten Vers des Canto I des *Inferno* „**Allor si mosse, e io li tenni dietro**" (*If*., I, 136).[226] Auch hier ist eine abweichend-aemulative Tendenz zu erkennen, da die Formulierung ausgebaut und ‚dramatisiert' anmutet („non ci veggendo altro soccorso"). Parallel hierzu verläuft auch eine ausgeprägte Ironisierung und Komisierung, die sich aus dem Zusatz „carpendo con le fiere" ergibt (*A2*, 150). Neben diesem Effekt auf eher mikro- bis mesostruktureller Ebene ist weiterhin ein Blick auf die textuelle Makrostruktur erhellend. Immerhin findet sich hier am Ende des Capitolo II mit „Allor si mosse [...]" eine Formulierung, die erneut eine Annäherung an *Inferno* I ermöglicht, bezeichnenderweise an dessen Ende. Zusammen mit der eingangs erwähnten Nähe zum Beginn von *Inferno* I im

225 Corsaro optiert dagegen für eine Überlagerung von *If*., III, 29; *If*., VI, 10–11 und ebenfalls *If*., IX, 6 (vgl. Corsaro 2012d, 148). Die erste Stelle korrespondiert zwar in „tinta" in Reimposition, stellt jedoch über „sanza tempo" nur indirekt einen visuellen Eindruck zur Verfügung. Die zweite Stelle spricht von „acqua tinta", sodass „tinta" hier nicht auf die Luft bezogen ist, diese wird an besagter Stelle vielmehr als „tenebroso" beschrieben. Man kann diese beiden Stellen als zusätzliche Kontaktpunkte des besprochenen Verses anführen, doch ändert dies wenig an der grundlegenden Interpretation.

226 Vgl. u. a. Blasucci 1989d, 370.

initialen Abschnitt des Capitolo II wird erkenntlich, dass die Grundkonfiguration des ersten Canto der *Commedia* als klar hervorscheinende Hintergrundfolie auftritt. Man kann in diesem Sinne durchaus von einer Einreihung in die Tradition der *Commedia* ausgehen. Gleichwohl kommt es gerade nicht zu einer reinen ‚Kopie' des dantesken Canto, vielmehr tritt deutlich der abweichende, mitunter sogar aemulative Charakter der Annäherung an den ersten Gesang des *Inferno* hervor.

Neben diesem auffallenden ‚Rahmen' der Jenseitsreise, der im Laufe des Capitolo II durch andere, sich z. T. aemulativ ausnehmende Parallelen aufgegriffen wird,[227] finden sich im selben Capitolo weitere Verse, die salient Nähe zum

227 Als ein erstes Beispiel ist der Vers „m'han fatto **ruinare in questo loco**" (*A2*, 87) zu nennen. Diese Formulierung taucht ähnlich in *If*., I, 61 auf: „Mentre ch'i' **rovinava in basso loco**" (vgl. Blasucci 1989d, 368 sowie vgl. Corsaro 2012d, 150). Wenig später konstatiert die *scorta* in ihren weiteren Ausführungen, dass sie alles über den Protagonisten wisse: „Che benché **in questi solitarii greppi** / i' guidi questa mandra, e' son piú mesi / che tutto 'l corso di tua vita seppi" (*A2*, 94–96). Einen ähnlichen Ausdruck nutzt Maestro Adamo im tiefen Inferno: „quando piovvi **in questo greppo**" (*If*., XXX, 95, vgl. Vivanti 2005b, 770 sowie vgl. Corsaro 2012d, 150). Einerseits werden durch die Wortwahl „in questi [...] greppi" erneut ‚infernale' Assoziationen ermöglicht, andererseits lässt sich eine abweichend-aemulative Tendenz ablesen, denn die Phrase taucht gerade nicht identisch wie in der *Commedia* auf, stattdessen kommt zusätzlich das Adjektiv „solitarii" vor, welches den szenischen Effekt verstärkt (vgl. auch Kap. 8.4.2). Nachdem schließlich Circe explizit Erwähnung gefunden hat, werden abermals ‚infernale' Assoziationen durch eine Verbalparallele zum Canto I des *Inferno* evoziert (vgl. *A2*, 106: „in queste **oscure selve** ombrose e **spesse**"; *If*., I, 2: „mi ritrovai per una **selva oscura**"). Wiederum ist eine aemulative Bewegung identifizierbar, da eine Überblendung mit dem *Purgatorio* zu erkennen ist, wo die „divina foresta **spessa** e viva" beschrieben wird (*Pg*., XXVIII, 2), auch wenn genauer betrachtet in der *Commedia* an dieser Stelle die *foresta* des *Paradiso terrestre* gemeint ist und keine ‚infernale' *selva*. Die zusätzliche Nennung des Adjektivs „ombrosa" im *Asino* rundet die aemulative Tendenz an dieser Stelle gewissermaßen ab, da so mit Blick auf die Adjektive die ‚perfekte' Dreizahl erreicht ist. Gleich im übernächsten Vers erfolgt eine neuerliche Aufnahme ‚infernaler' Assoziationen durch die Formulierung „**Tra queste** adunque **solitarie schiegge**" (*A2*, 109), welche die einsame Lebensweise der Circe beschreibt. Ähnliches findet man im *Inferno*, als dort dargestellt wird, wie ‚Vergil' und ‚Dante' in die achte *bolgia* des achten Höllenkreises hinabsteigen: „e proseguendo la **solinga** via, / **tra le schegge** e tra ' rocchi de lo scoglio" (*If*., XXVI, 16–17). Wiederum drängt es sich auf, neben dem assoziativen Effekt auch eine aemulative Tendenz auszumachen, sobald man das zusätzliche Adjektiv „solitarie" in den Blick nimmt. Sicher muss man einschränken, dass die aemulative Bewegung an dieser Stelle eher schwach ausfällt, da in der dantesken Vorlage das bedeutungsähnliche Wort „solinga" vorkommt, nur vorgelagert mit Bezug auf „via". In eine ähnliche Richtung geht eine weitere schmale Verbalparallele, als die *scorta* feststellt, dass sich bisher niemand von der Circe habe losreißen können, sodass über die Magierin nichts Genaues bekannt ist: „e perché **mai alcun non uscí fuora** / che qui venisse, però mai novelle / di lei si sepper, né si sanno ancora" (*A2*, 112–114). Die markierte Stelle ist als leichter Anklang an den Canto IV des *Inferno* lesbar, als ‚Dante' im Limbus fragt: „**uscicci mai alcuno**, o per suo merto / o per altrui, che poi fosse beato?" (*If*., IV, 49–50). Auch hier handelt es sich um eine Verbalparallele, die hauptsächlich mit der Evozierung ‚infernaler' Assoziationen in Ver-

poema sacro aufbauen, da sie dort fast identisch vorkommen. So beschreibt der Protagonist im Zuge der ersten Begegnung mit der *scorta*, wie er vor der Erscheinung derselben fliehen wollte, aber nicht die Entschlusskraft dazu finden konnte („**s'aggiunto fosse alla voglia il potere**", *A2*, 63). Diese Stelle erinnert an das tiefe Inferno, wo beim Anblick der Giganten deren Gefährlichkeit betont wird:

> ché dove l'argomento de la mente
> **s'aggiugne al mal volere e a la possa**,
> nessun riparo vi può far la gente.
> (*If.*, XXXI, 55–57)

Hier offenbart sich mit Blick auf den *Asino* eine gesellschafts- bzw. moralkritische Perspektive, denn gerade die Kombination aus schlechtem Wollen („mal volere"), Vermögen („possa") und Intellekt („l'argomento de la mente") führt zu einem prekären Aspekt der menschlichen Anlage – der Mensch, v. a. wenn er über die entsprechende „possa" – oder im *Asino* „il potere" – verfügt, kann unheilvollen Schaden für die Gesellschaft („la gente") anrichten. Die Verbalparallele, die einer Übernahme ähnelt, macht es möglich, dass dieser Themenaspekt in einer weiteren Bedeutungsebene implizit im *Asino* mitschwingen kann, auch wenn hier nur zwei der drei Kriterien aus der *Commedia* angeführt werden.[228] Plausibel wird dies durch das bissig-kritische ‚Programm' des Textes, das im Capitolo I expliziert wurde und u. a. gesellschaftskritische Töne in Aussicht stellte.

---

bindung zu stehen scheint, denn der Aufenthaltsort der Circe wird mit der hoffnungslosen Vorhölle enggeführt. Subtil und eher suggestiv gestaltet sich dagegen eine Verbalparallele zum initialen *Inferno*-Canto im letzten Drittel des Capitolo, als der Zweck der Laterne und des Horns beschrieben wird, welche die *scorta* mit sich trägt: „L'un mi scorge il **camin**, con l'altro i' suono, / s'alcuna bestia nel **bosco** profondo / fosse **smarrita**, sappia dove i' sono" (*A2*, 124–126). Durch die vielzähligen ‚infernalen' Kontaktpunkte im Verlauf des Capitolo II, v. a. zum Canto I des *Inferno*, genügen aber an dieser Stelle bereits wenige Signale, um den Kontakt zu erneuern: Alleine die Wörter „camin" und „smarrita" sowie z. T. auch „bosco" als bedeutungsähnlich zur *selva* – diese wird etwas später in *A2*, 137 durch „selve" explizit aufgerufen – reichen aus, um die Grundkonfiguration der Hölle Dantes erneut ins Gedächtnis zu rufen.

228 „l'argomento de la mente" findet an dieser Stelle im *Asino* keine direkte Entsprechung. Wenn man diese Reduzierung im Sinne einer Vereinfachung und weiter zugespitzt im Sinne einer Profanierung lesen wollte – in der Tat ist die Formulierungsähnlichkeit in eine vergleichsweise ‚banale' Situation eingebettet, wenn anstelle der Giganten der Umstand beschrieben wird, dass der Protagonist am liebsten geflohen wäre –, so könnte diese die ironisch komische Grundanlage des *Asino* unterstützen. Gleichwohl gibt es keine konkreten Hinweise, dass sich diese Ironie auf die *Commedia* beziehen würde. Vielmehr könnte man eine solche Ironie erneut im Sinne einer bissigen Gesellschaftskritik lesen: Der Gesellschaft wird „l'argomento de la mente" abgesprochen, anstelle des Intellekts stehen nur noch schlechtes Wollen und Vermögen.

Ähnlich nahe kommt dem Ausdruck der *Commedia* eine weitere Parallele, als es um die Magierin Circe geht und beschrieben wird, wie diese einst fern von allen Menschen eine Bleibe suchte: „**fuggendo ogni consorzio umano**“ (*A2*, 107). Diese Formulierung findet sich fast identisch in der *Commedia*: „Lì, per **fuggire ogne consorzio umano**“ (*If.*, XX, 85), wobei sich die Formulierung dort nicht auf Circe, sondern auf die eremitische Manto und die Ursprünge der Stadt Mantua bezieht. Doch handelt es sich sowohl bei Manto als auch bei Circe um Magierinnen, sodass die großen Ähnlichkeiten zwischen beiden dazu beitragen können, dass die Circe des *Asino* eine ‚infernale‘ Assoziationsebene erhält.

Subtiler, aber immer noch ohne allzu großen Aufwand identifizierbar sind weitere Formulierungsähnlichkeiten, die bei der ersten Begegnung mit der *scorta* auftauchen, genauer, als vor dem ‚infernalen‘ Hintergrund der Jenseitsreise deren Auftritt vorbereitet wird: „quando **una luce** subito m’apparve / non altrimenti che quando **balena**“ (*A2*, 38–39). Neben der allgemein gehaltenen, eher inhaltlichen Annäherung an Beatrice durch „luce“ (vgl. u. a. *If.*, II, 55 oder 116) erlaubt die Szene die Assoziation einer weiteren *Commedia*-Stelle: derjenigen, als ‚Dante‘ während eines Erdbebens kurzzeitig seine Sinne verliert (*If.*, III, 134: „che **balenò una luce** vermiglia“). Der Kontakt zu dieser weiteren *Inferno*-Szene erlaubt eine verstärkte ‚Dramatisierung‘, aber auch eine neuerliche aemulative Bewegung. Letztere ergibt sich dadurch, dass im *Asino* der Vers „ma come **il balenar** già **non disparve**“ (*A2*, 40) direkt angeschlossen ist und den ‚leuchtenden‘ Auftritt der *scorta* ‚verlängert‘. Auf formaler Ebene wird durch diesen zweiten Vers zudem eine Stelle des *Purgatorio* evoziert (*Pg.*, XXIX, 19: „Ma perché **’l balenar**, come vien, **resta**“ zum Ausdruck des *stupore* ‚Dantes‘ angesichts des *Paradiso terrestre*),[229] sodass man sogar von einer textuellen Aufwärtsbewegung sprechen kann. Auf das *Inferno* folgen aus Sicht der Verbalparallelen das Ende des *Purgatorio* und der strahlende Auftritt Beatrices, die wiederum *pars pro toto* für das *Paradiso* stehen kann. Dies hat auch Konsequenzen für die Figur der *scorta*. Sie erscheint einerseits nobilitiert und an Beatrice angenähert, andererseits bleibt sie dem ‚Infernalen‘ verhaftet, wofür die erste Verbalparallele zum *Inferno* steht. Insofern illustrieren die Verbalparallelen an dieser Stelle auch die ‚doppelte Natur‘ der *scorta*-Figur bestehend aus (Hässlich-)Komischem und Sublimierendem,[230] wie bereits bei der Analyse der inhaltlichen Parallelen postuliert.

229 Vgl. Consoli 1969, 15–16, der *A2*, 36–42 auf *Pg.*, XXIX, 16–21 bezieht. Ähnlich positioniert sich bereits Benedetto (vgl. Benedetto 1926c, 69).

230 Dies könnte man auch als Indiz einer Travestie deuten. Auch wenn diese Lesart berechtigt ist, wird hier der Gleichberechtigung von Komischem und Sublimierendem der Vorzug gegeben. Die alleinige Festlegung auf eine Travestie würde den Bereich des Komischen in den Mittelpunkt rücken und es bestünde die Gefahr, dass der episch-sublime Anteil verdunkelt würde. Dieser stellt jedoch einen wichtigen und durchgängigen Aspekt des *Asino* dar, wie im Verlauf der Analyse be-

Wurden bisher Verbalparallelen zum *Inferno* und zum *Purgatorio* besprochen,[231] tauchen im Capitolo II auch formulierungstechnische Annäherungen an das *Paradiso* auf. Eine solche findet sich, als der Protagonist den Blick auf die *scorta* richtet: „**Aveva** io **fisso** in quella **l'occhio** messo" (*A2*, 43), wodurch sich eine Parallele zu „quel serafin che 'n Dio più **l'occhio ha fisso**" (*Pd*., XXI, 92) eröffnet. Dieser Vers beschreibt, wie selbst die Seraphen, welche die höchste Stufe der Engelshierarchie besetzen, die göttlichen Entscheidungen nicht erfassen können.[232] Hieraus resultiert nicht nur eine deutliche Nobilitierung der *scorta*-Figur, sondern in geradezu blasphemischer Überhöhung eine Annäherung derselben an „Dio", wodurch ein erster komisch-ironischer Unterton angelegt ist. Ein weiterer Kontaktpunkt zur dritten Cantica eröffnet sich bereits einen Vers später, als die Herde der *scorta* beschrieben wird: „e intorno a essa [la scorta] **un mormorio sentivo**" (*A2*, 44). Diese Formulierung lässt wiederum an den ersten Teil des Canto XX des *Paradiso* denken, in dem die Gesänge der Seelen der Jupiter-Sphäre verstummen und „**udir** mi parve **un mormorar** di fiume" (*Pd*., XX, 19), welches den längeren Monolog des himmlischen Adlers ankündigt. War bei der zuvor beschriebenen Verbalparallele das Sublime eher im Vordergrund und die Komik noch im Hintergrund,[233] ändert sich dies an dieser Stelle und das Komische tritt verstärkt hervor, während das Sublime abgeblendet wird. Immerhin verschiebt sich der inhaltliche Fokus in Richtung der Herde der *scorta*, sodass eine dissonante Engführung einer ‚paradiesisch' anmutenden Formulierung mit der Beschreibung der Tiere entsteht, wodurch groteske Komik induziert werden kann.[234] In diesem Sinne können auch die beiden *Paradiso*-Anklänge dazu beitragen, die ‚doppelte' Anlage der *scorta* – bestehend aus sublimierenden wie komischen Tendenzen, hier repräsentiert durch die Tierherde – weiter zu verdeutlichen. Darüber hinaus ist auf einer abstrakteren Ebenen bemerkenswert, dass auf engstem Raum

reits deutlich wurde und immer wieder werden wird, beispielhaft hierfür seien Kap. 9.5.2 und Kap. 9.7.2 genannt.

231 Als weiteres Beispiel für eine Ähnlichkeit gegenüber dem *Purgatorio* sei die Beschreibung der *scorta* und ihrer Herde erwähnt: „Intorno a lei **per lo solingo piano** / erano innumerabili animali" (*A2*, 55–56). Der Ausdruck „**per lo solingo piano**" findet sich auch im *Purgatorio*, als beschrieben wird, wie ‚Vergil' und ‚Dante' am Strand des Purgatorio weiterziehen (*Pg*., I, 118; vgl. Consoli 1969, 18). In beiden Texten ist die Formulierung am Ende des Verses positioniert, wodurch die Annäherung eine Intensivierung erfährt.

232 Vgl. Chiavacci Leonardi 1997, 588. Vgl. weiterhin *Land. Com.*, 1870, auch wenn dort nicht genauer darauf eingegangen wird, dass auch die Seraphen Gott nicht vollkommen schauen können.

233 Der überwiegend sublime Eindruck von *A2*, 43 speist sich auch aus dem vorigen Vers *A2*, 42, der noch kaum komische Signale aufweist.

234 Zur Komik trägt auch das auditive Vokabular bei, das im *Asino* häufig mit komischen Tendenzen verbunden ist. Vgl. hierzu Kap. 9.7.2, zu genau dieser Textstelle vgl. Kap. 9.7.2, Fn 813.

(vgl. *A2*, 38–44) Anklänge an alle drei Cantiche auftreten. Dies lässt sich wiederum als dezenter Indikator für die textuellen Ambitionen des *Asino* werten.

Eine auf den ersten Blick recht subtile, aber deswegen nicht minder aufschlussreiche Verbalparallele ergibt sich schließlich bei den ersten Worten, welche die *scorta* nach ihrem Gruß an den Protagonisten richtet:

> [...] Or come,
> dimmi, sei tu cascato in **queste valle**
> da nullo **abitator** cólte né dome?
> (*A2*, 79–81)

Erkennbar ist eine textuelle Nähe zum Canto XIV des *Purgatorio*, wo es über die veränderte Gesinnung der Bevölkerung des Arnotals im Vergleich zu den Zeiten Cacciaguidas heißt:

> ond' hanno sì mutata lor natura
> li **abitator** de la misera **valle**,
> che par che Circe li avesse in pastura.
> (*Pg.*, XIV, 40–42)

Zwar zeigt sich die lexikalische Parallele nur in den Wörtern „abitator" und „valle", doch entscheidend ist der letzte Vers des zitierten *Purgatorio*-Abschnitts, der eine Analogie zur Circe der antiken Mythologie aufbaut. Die Verbalparallele ermöglicht es nun, dass im *Asino* ein proleptischer Verweis auf Circe entsteht,[235] ohne dass der Name der Magierin im *Asino* zuvor gefallen wäre – dieser findet erst einige Verse später Erwähnung (vgl. *A2*, 101). Die Formulierungsähnlichkeit mit der *Commedia* kann somit dazu beitragen, Spannung zu generieren, indem eine äußerst subtile Andeutung integriert wird, die erst im weiteren Verlauf des Capitolo eingelöst wird.[236]

---

235 Die zunächst indirekte, später explizite Einbindung der Circe lässt sich auch als Einreihung in textuelle Traditionslinien werten, welche durch die dezente Verbalparallele auch die *Commedia* miteinschließen kann.

236 Eine besonders dezente Verbalparallele, die hier nur kurz erwähnt sei, findet sich gleich zu Beginn des Capitolo II, als eine Zeitangabe des Geschehens über astronomische Beschreibungen erfolgt (vgl. *A2*, 7–9 und *A2*, 19–20). Hierbei ist eine sehr kleinräumige Verbalparallele in Form des „celeste bue" (*A2*, 9) erkennbar, der an den „Tauro" im hohen Purgatorio erinnert (vgl. *Pg.*, XXV, 3). Die Degradierung des sublim anmutenden „Tauro" zum profanen „bue" trägt einerseits zur Komisierung bei. Andererseits zeugt die Assoziierbarkeit des hohen Purgatorio von einer Tendenz zum Episch-Sublimem, sodass hier erneut die ‚doppelte' Anlage des *Asino* bestehend aus episch-sublimen und komischen Tendenzen hindurchscheint. Hinzu kommen aemulative Aspekte, die durch parallele Petrarca-Assoziationen (*Canzoniere* und *Trionfi*) entstehen können. Weiterhin ist ein Bezug des „celeste bue" zu Boccaccios *Caccia di Diana* möglich (vgl. Fazion 1984, 60–61). Da dies jedoch verstärkt in den Bereich der *Chronographia* fällt, sei hier auf die entsprechenden Ausführungen und Nachweise in Kap. 9.3.2, aber auch in Kap. 9.5.2 verwiesen.

Capitolo III

Auch das Capitolo III weist ähnlich wie das Capitolo II zahlreiche verbale Anklänge an die *Commedia* auf. Eine der salientesten Formulierungsähnlichkeiten findet sich dabei kurz vor Ende des Capitolo, als die *scorta* dem Protagonisten erklärt, dass er aus den Eindrücken der jenseitigen Reise Kapital in Form von „esperïenza" schlagen solle:

> E lo star meco alquanto t'è permesso,
> **acciò del luogo esperïenza porti**,
> e de gli abitator' che stanno in esso.
> (*A3*, 127–129)

Hierdurch ergibt sich ein erkennbarer Kontakt zu ‚Vergil' im *Inferno*, der ‚Dante' im dritten *cerchio* des siebten Höllenkreises allein zu den *usurai* schickt, während er selbst vorhat, mit Gerione zu sprechen: „**Acciò che tutta piena** / **esperïenza d'esto giron porti**" (*If*., XVII, 37–38).[237] Neben der abermaligen Aufrufung ‚infernaler' Assoziationen erlaubt diese recht deutliche Verbalparallele eine Einreihung in die textuelle Tradition der *Commedia*, denn durch die gewählte Formulierung wird die *scorta* stark an ‚Vergil' angenähert. Dies lässt sich wiederum als erneuter Ausdruck der textuellen Ambitionen des *Asino* deuten. Eine Fortsetzung der Parallele zur Gerione-Szene – wenngleich subtiler – folgt direkt im Anschluss, als die *scorta* den Protagonisten ermutigt, sein Schicksal zu akzeptieren: „ma prendi francamente questo peso / sopra gli **omeri** tuoi solidi e **forti** (*A3*, 131–132). Im zweiten zitierten Vers ist – verstärkt durch die deutliche Nähe der vorigen Verse zur selben Szene des *Inferno* – eine erneute Annäherung an den Canto XVII des *Inferno* zu erkennen. Es handelt sich um diejenige Stelle, als ‚Vergil' erläutert, dass er mit Gerione sprechen werde: „mentre che torni, parlerò con questa [Gerione], / che ne conceda i suoi **omeri forti**" (*If*., XVII, 41–42). Durch die so entstehende formulierungstechnische Annäherung des Protagonisten – proleptisch bereits in seiner künftigen Eselsgestalt imaginiert – an Gerione kann deutliche Komik induziert werden. Einerseits fußt das komische Potential dabei auf der Diskrepanz zwischen der immensen Gestalt des Höllenwesens und der weniger beeindruckenden Erscheinung eines Esels. Andererseits stellt Gerione ein wundersames und surreales Wesen dar, sodass dem *Asino* hier durch die Verbalparallele indirekt der Kontakt zu einer grotesken Bedeutungsebene mit komischem Potential ermöglicht wird. Insbesondere als Vorahnung der folgenden Capitoli, v. a. des Capitolo VII, erscheint dies plausibel. Darüber hinaus lässt sich auch hier, wie schon so oft, eine leicht aemulative Tendenz ausmachen, denn die Stelle enthält gegenüber den *Commedia*-Versen ein zusätzliches Adjektiv („solidi").

237 Vgl. Consoli 1969, 19; vgl. Puppo 1970, 153 sowie vgl. Quaglio 1970, 172 auch für die folgende Parallele. Wenn man der Ausgabe Landinos folgt, ergibt sich sogar eine noch größere Nähe, denn in dieser heißt es: „experientia d'esto luogo porti" (*Land. Com.*, 723).

Eine weitere Formulierung, die fast identisch in der *Commedia* auftaucht, findet sich im Verlauf des philosophierenden Monologs der *scorta*, wobei ein starker *patria*-Bezug hervortritt:

> Di quivi nasce la pace e la **guerra**,
> di qui dipendon gli odi tra coloro
> **ch'un muro insieme e una fossa serra**.
> (*A3*, 94–96)

Im *Purgatorio* liest man ganz ähnlich:

> e ora in te non stanno sanza **guerra**
> li vivi tuoi, e l'un l'altro si rode
> di quei **ch'un muro e una fossa serra**.
> (*Pg*., VI, 82–84)[238]

Neben der auffälligen, beinahe direkten Übernahme des letzten zitierten *Purgatorio*-Verses wird die Parallele durch identische Reimwörter („terra" – „guerra" – „serra") verstärkt. Selbst der Inhalt bewegt sich in eine ähnliche Richtung und ist von der Wichtigkeit der *patria*, aber auch von der Bedrohung durch den Krieg, sogar innerhalb einer Stadt, geprägt. Unter diesen Umständen erscheint es folgerichtig, diese Stelle als eine Übernahme zu deuten, die eine *auctoritas* einbindet, da auf der inhaltlichen Ebene Kontinuität erkennbar ist, befördert durch eine besonders große textuelle Nähe. Wenn man von hieraus noch einen Schritt weiter geht, demonstriert die textmaterielle Übernahme geradezu die Konstanz des Arguments an sich, das offensichtlich über mehrere Jahrhunderte kaum an Relevanz eingebüßt hatte.

Etwas subtiler, aber immer noch leicht zu erkennen sind einige Verbalparallelen zu Beginn des Capitolo III, welche sich gegenseitig verstärken können. Durch den Auftakt „Dietro a le piante de la mia duchessa" (*A3*, 1) wird zunächst Kontinuität gegenüber dem Capitolo II hergestellt sowie indirekt auch ein erneuter, subtiler Anklang an den letzten Vers des Canto I des *Inferno* (vgl. *If.,* I, 136).[239] Im Anschluss hieran ist direkt eine Verbalparallele zum *Purgatorio* erkennbar, denn die Beschreibung der Tierherde als „**quella turba** d'animali **spessa**" (*A3*, 3) erinnert an „**quella turba spessa**" der Seelen der gewaltsam Getöteten (*Pg*., VI, 10).[240] Hierbei ergibt sich zum einen die Möglichkeit, dass die bildliche Beschreibung evoziert wird, wie die Seelen den lebenden ‚Dante' bestürmen, weil sie ihn um ein Gebet in ihrem

238 Vgl. Consoli 1969, 19; vgl. Puppo 1970, 153 sowie vgl. Quaglio 1970, 172, die für *A3*, 96 ebenfalls *Pg*., VI, 84 anführen, dabei aber „guerra" außen vor lassen. Ähnlich findet sich dies bereits bei Benedetto (vgl. Benedetto 1926c, 78).

239 Consoli bezieht *A3*, 1 dagegen auf *If*., XXIII, 148 sowie *Pg*., V, 2 (vgl. Consoli 1969, 21).

240 Vgl. Consoli 1969, 20 sowie vgl. Quaglio 1970, 172.

Namen bitten wollen – es handelt sich somit um ein Bild der Unordnung und der Bedrängung. Zum anderen ist eine parallel verlaufende Profanierung bzw. Komisierung auszumachen, da die ursprünglich sublim gehaltene Darstellung der *Commedia* durch die „animali" ins Niedere bzw. Lächerliche gezogen wird. Auch der vierte Vers „**or** mi prendeva **un caldo, e or un gelo**" (*A3*, 4) zeigt eine Nähe zur *Commedia* („ne le tenebre etterne, **in caldo e 'n gelo**", *If*., III, 87),[241] sowohl lexikalisch als auch hinsichtlich der parallelistisch geformten Syntax. Gleichzeitig ergibt sich hier potentiell eine weitere Kontaktebene zum *Canzoniere* Petrarcas, in dem mehrfach antithetische Äußerungen aus dem Bereich des ‚Heiß-Kalt' vorkommen.[242] Diese Vermengung der Kontaktebenen eröffnet wiederum die Möglichkeit einer aemulativen Tendenz sowie einer ambitionierten Positionierung des *Asino* innerhalb der textuellen Traditionslinien. Sehr ähnlich lässt sich der Ausdruck „O **voi ch'andate** alle volte carponi" (*A3*, 8) deuten. Einerseits ist eine Verbalparallele zur *Commedia* identifizierbar („Lasciate ogne speranza, **voi ch'intrate**", *If*., III, 9), andererseits ist der Anklang an Petrarcas *Canzoniere* nicht zu überhören („**Voi ch'ascoltate**").[243] Nicht genug hiermit, ist eine weitere Ebene erkennbar, die Komik assoziiert. Mithilfe von „carponi" wird der nobilitierende Duktus, der auf dem Kontakt zur *Commedia* und zum *Canzoniere* fußt, durchbrochen und *ad absurdum* geführt, wobei die so entstehende Komik auch eine (potentiell agonale) Annäherung an den *Orlando Furioso* erlaubt.[244] Durch diese zahlreichen textuellen Berührungspunkte und die Engführung von Nobilitierung und Komisierung – die bereits in den vorigen Capitoli latent war – offenbart sich insgesamt betrachtet auch zu Beginn des dritten Capitolo die ambitionierte Ausrichtung des *Asino*.

Zwischen textueller Nobilitierung und Komik changiert ein ‚paradiesischer' Kontakt, als die *scorta* auf die Frage des Protagonisten antwortet, was sie über dessen Leben wisse:

> « **Tra la gente moderna e tra l'antica** »,
> cominciò ella, « alcun mai non sostenne
> piú ingratitudin, né maggior fatica.
> (*A3*, 76–78)

241 Vgl. Quaglio 1970, 172.

242 Vgl. z. B. *Petr. RVF*, 52 [= XI, 13]; vgl. *Petr. RVF*, 168 [= XXX, 30]; vgl. *Petr. RVF*, 402 [= LXXVII, 13]; vgl. *Petr. RVF*, 807 [= CLXXXII, 5].

243 *RVF*, 5 [= I, 1].

244 Auch ein Kontakt zu Pulcis *Morgante* ist denkbar – dieser würde die ambitionierte Ausrichtung des *Asino* noch zusätzlich verstärken, da sich der *Asino* von der *tradizione popolareggiante* durch die ambitionierten *Commedia*- bzw. *Canzoniere*-Parallelen merklich abheben würde.

Ähnlich heißt es gegen Ende des *Paradiso*:

> Questo sicuro e gaudïoso regno,
> frequente **in gente antica e in novella**,
> viso e amore avea tutto ad un segno.
> (*Pd*., XXXI, 25–27)

Zu beachten ist, dass sich die Stelle des *Paradiso* semantisch auf den Gottesglauben der „gente antica e [...] novella" bezieht. Hieraus kann erneut zweierlei resultieren: die Profanierung des *Commedia*-Kontextes mit entsprechend komisch-ironischem Effekt,[245] daneben aber auch die Nobilitierung des *Asino* vermittels der Parallele zur sublimsten der drei Cantiche. Dieses Changieren zwischen Sublimität und Komik passt erneut sowohl zur textuellen Gesamtanlage des *Asino* wie auch zur ‚doppelten' Ausrichtung der *scorta*-Figur.[246]

Mit verschiedenen *Commedia*-Stellen assoziiert und somit mit einem leicht erhöhten ‚Dekodier'-Aufwand verbunden ist dagegen eine weitere *Inferno*-Parallele, die sich eröffnet, als sich der Protagonist an seine *scorta* wendet. Mit Blick auf seinen hoffnungslosen Zustand am Beginn des Capitolo II konstatiert er:

> Io era al **termin di mia vita** giunto
> per luogo **oscuro**, **tenebroso** e **cieco**,
> quando fui da la **notte** sopragiunto.
> (*A3*, 55–57)

Der erste Vers liest sich wie eine freie Anverwandlung des berühmten „Nel **mezzo** del cammin **di nostra vita**" (*If*., I, 1), wobei eine ‚dramatische' Steigerung vom „mezzo" zum „termin", also zum Tod hin, erkennbar ist.[247] Auch die Wörter „**oscuro**" (vgl. *If*., I, 2) und „**notte**" (vgl. *If*., I, 21) finden sich zu Beginn des Canto I des *Inferno*, wohingegen die Wörter „**tenebroso**" und „**cieco**" etwas später im *Inferno* vorkommen (vgl. *If*., VI, 11 sowie *If*., X, 58). Kurze Zeit später taucht schließlich erneut der „oscuro bosco" auf (*A3*, 61), der sich assoziativ in der Nähe der *selva oscura* verorten lässt. Wie schon an mehreren Stellen zuvor erlaubt das Textmaterial hier zum einen die Evozierung ‚infernaler' Eindrücke. Hinzu kommt die Kom-

245 Zwar wäre es prinzipiell auch denkbar, dass sich hier eine Ironisierung des *Asino* selbst durch eine unangemessene Höhe des Ausdrucks ergibt. Gleichwohl scheint dies wenig wahrscheinlich, da es sich an dieser Textstelle um den Übergang zu den eher ernsthaften Reflexionen über die *Fortuna* handelt.

246 Vgl. hierbei v. a. die entsprechenden Ausführungen in Kap. 8.2.3 und Kap. 9.7.2.

247 Kuhn spricht bei diesem Vers ebenfalls davon, dass dieser „ihn [Dante] überbietend" sei (Kuhn 2003, 373).

bination verschiedener Komponenten des ersten *Inferno*-Drittels, was wiederum auf eine ‚steigernde', aemulative Tendenz schließen lässt.[248]

Eine weitere Verbalparallele, die zwar trotz ihres Kontakts zu einer bekannten *Inferno*-Stelle einen gewissen Aufwand zur Identifizierung erfordert, deshalb aber nicht minder eindrücklich ausfällt, taucht auf, als die *scorta* den Protagonisten ermutigt, sein Schicksal zu akzeptieren: „ma prendi francamente questo peso [...] ch'ancor **ti gioverà d'averlo preso** (*A3*, 131–133). Diese Formulierung findet sich ähnlich in der *Commedia*, genauer im Canto XVI des *Inferno*, in dem die *sodomiti* Guido Guerra, Tegghiaio Aldobrandi und Iacopo Rusticucci ‚Dante' darum bitten, dass dieser von ihrer Geschichte im Diesseits berichten möge:

> Però, se campi d'esti luoghi bui
> e torni a riveder le belle stelle,
> quando **ti gioverà dicere "I' fui",**
> fa che di noi alla gente favelle [...]
> (*If*., XVI, 82–85)

Hier ergibt sich erneut der Eindruck einer Einreihung in die Tradition der *Commedia*. Wie im zitierten *Inferno*-Passus wird auch im *Asino* die Jenseitsreise langfristig perspektiviert, im *Asino* geht es dabei vordergründig um den individuellen Vorteil des Protagonisten. Implizit schwingt aber vermittelt durch die Verbalparallele auch das spätere Berichten über diese Jenseitsreise mit.[249] Hinzu tritt somit implizit und durch die Verbalparallele vermittelt auch ein Vertrauen in das eigene dichterische Können und in letzter Konsequenz eine Form von (Selbst-)Autorisierung, über das Erlebte zu schreiben bzw. zu berichten.

Etwas größeren Aufwand zur Identifizierung erfordern einige weitere Verbalparallelen zur *Commedia* im Capitolo III. Zu diesen zählt die Einbindung der Motivik des blendenden Lichts, als *scorta*, Protagonist und Tierherde einen „gran palazzo" (*A3*, 20) erreichen. An zwei dicht aufeinanderfolgenden Stellen wird beschrieben, wie die Laterne der *scorta* den Protagonisten blendet: „però che **il lume** tutti ci **abbagliava**" (*A3*, 14) sowie etwas später: „Come **la vista** el riguardar **sofferse**" (*A3*, 19). Diese Formulierungen finden sich ähnlich auch im *Purgatorio* („sì che **t'abbaglia il lume** del mio detto", *Pg*., XXXIII, 75) bzw. im *Paradiso* („sì che

248 Diese Form ‚infernaler' Assoziationen findet sich noch an anderen Punkten des Capitolo III, zumeist erweisen sie sich als ähnlich dezent. Ein Beispiel ist die Stelle, als sich der Protagonist im Inneren des „gran palazzo" (*A3*, 20) wiederfindet: „**mi ritrovai** in un ampio cortile / tutto **smarrito** senza esser veduto" (*A3*, 38–39). Es handelt sich zwar lediglich um zwei Wörter („ritrovai" und „smarrito"), doch aufgrund der Konstanz der Annäherungen an das *Inferno* dürften bereits diese beiden Wörter genügen, um die Assoziation des Canto I des *Inferno* zu ermöglichen (vgl. *If*., I, 2–3).
249 Unterstützt wird diese Lesart dadurch, dass dies wenig später, im Capitolo IV, expliziert wird: „questo viaggio tuo, questo tuo stento / cantato sia da istorico o poeta" (*A4*, 17–18).

da prima **il viso non sofferse**“, *Pd*., III, 129).[250] Hierbei gilt es zu beachten, dass die Blendung an den angeführten *Commedia*-Stellen auf Beatrice bezogen ist, sodass durch die Verbalparallele eine assoziative Annäherung der *scorta* an die Figur Beatrices ermöglicht wird.[251] Durch die visuelle Evozierung Beatrices entsteht auf der einen Seite eine Nobilitierung des *Asino*,[252] auf der anderen Seite aber auch eine Profanierung der *Commedia* bzw. der Beatrice-Figur, da der Kontext der Tierherde im *Asino* im Kontrast zur sublimen Beatrice steht. Hieraus lässt sich wiederum ein komisches Potential ableiten, sodass Nobilitierung und Komisierung erneut dicht nebeneinander liegen.

Noch dezenter gestaltet sich mit Blick auf das Textmaterial eine weitere Formulierungsähnlichkeit, als die Schar um die *scorta* an das hohe Tor des „gran palazzo“ (*A3*, 20) herantritt: „Giunti che **fummo a piè de** l’alta porta“ (*A3*, 28). Hier kann man einen leichten lexikalischen Anklang an eine bekannte Szene des *Inferno* vernehmen, als der Turm nahe der Stadt Dite beschrieben wird, den Phlegyas bei seiner Fahrt über den Styx ansteuert: „Io dico, seguitando, ch’assai prima / che noi **fossimo al piè** de l’alta torre“ (*If*., VIII, 1–2).[253] Zwar wäre diese lexikalische Parallele allein recht schmal, doch hinzu kommt eine weitere denkbare Kontaktmöglichkeit zur *Commedia*, welche die Annäherung an das *Inferno* verstärkt. Das Bild der „**alta porta**“ erinnert einerseits an das Höllentor („Queste parole [...] vid’ ïo scritte al **sommo** d’una **porta**“, vgl. *If*., III, 10–11) andererseits an das Tor der bereits erwähnten Stadt Dite, das vom Gesandten des Himmels geöffnet wird („Venne **a la porta** e con una verghetta / l’aperse, *If*., IX, 89–90).[254] Die Tor-Motivik, die zur Verbalparallele hinzutritt, verstärkt somit diese und in Kombination können beide Aspekte die ‚infernalen‘ Assoziationen, die seit dem Capitolo II immer wieder hervortreten, erneuern.

Besonders subtil erweist sich schließlich eine textmaterielle Ähnlichkeit, als der Protagonist erläutert, wie der Eindruck des dunklen Waldes und der *scorta* ihn zum Verstummen gebracht haben: „che **potuto non ho** la voce mia / esplicar a

250 Auch Corsaro verweist auf *Pd*., III, 129, im *Purgatorio* jedoch auf *Pg*., XVI, 7 („che **l’occhio** stare aperto non **sofferse**“) (vgl. Corsaro 2012d, 154). Zwar ist eine Parallele zu letzterer Stelle denkbar, doch erscheint durch die etymologische und formale Nähe von „vista“ und „viso“ der Kontakt zu *Pg*., XXXIII, 75 stärker ausgeprägt.

251 Zur Beatrice-Nähe der *scorta* auf inhaltlicher Ebene vgl. Kap. 8.2.3.

252 Diese verstärkt sich durch den Rekurs auf die Lichtsemantik, vgl. hierzu Kap. 9.7.2.

253 Vgl. Blasucci 1989d, 371. Denkbar wäre auch ein Kontakt zu „Noi **divenimmo** intanto **a piè del** monte“ (*Pg*., III, 46).

254 Wenn man der Ausgabe Landinos folgt, ergibt sich eine noch größere Nähe, denn dort heißt es „Giunse alla porta, et chon una verghetta“ (*Land. Com*., 561). Das Verb *giungere* findet sich auch in der Ausgabe Bembos (vgl. Bembo (Hg.) 1502, o.S.) und derjenigen Benivienis (vgl. Benivieni (Hg.) 1506, o.S.).

parlare“ (*A3*, 67–68). Hier ist ein Anklang an den Beginn des *Paradiso* erkennbar (vgl. u. a. *Pd*., I, 5–6: „e vidi cose che **ridire** / né sa **né può** chi di là sù discende“),[255] wo der Unsagbarkeitstopos aufgerufen wird. Bemerkenswert ist an dieser Stelle, dass in der *Commedia* die *ineffabilità* des Reichs Gottes thematisiert wird, im *Asino* dagegen das Verstummen angesichts des Waldes und der *scorta*, wobei v. a. letztere mit Blick auf Capitolo II „vergogna“ und „compassïone“ (*A2*, 89–90) im Protagonisten ausgelöst hatte.[256] Insofern ist abermals sowohl eine Nobilitierung des *Asino* durch den ‚paradiesischen‘ Kontakt denkbar, wie auch in entgegengesetzter Richtung eine ‚augenzwinkernde‘ Profanierung und Komisierung des theologischen Inhalts des *Paradiso*.

Capitolo IV

Im Capitolo IV erfolgt eine wahrnehmbare Ausdünnung der Verbalparallelen zur *Commedia* im Vergleich zu den Capitoli II und III, in denen die Dichte der Formulierungsähnlichkeiten sehr hoch ist und z. T. in mehreren aufeinanderfolgenden Versen Parallelen erkennbar sind. Dennoch tauchen auch im vierten ‚Kapitel‘ deutliche Annäherungen an die Ausdrucksweise der *Commedia* auf. Eine der salientesten findet sich am Ende des Capitolo IV, das unvermindert auf die sexuelle Vereinigung des Protagonisten mit seiner *scorta* zusteuert. In diesem Zusammenhang fällt der Ausruf „**Sian benedette le bellezze tue**!“ (*A4*, 132). Fast identisch kommt dieser im Canto XXIX des *Purgatorio* vor:

> [...] *Benedicta* tue
> ne le figlie d’Adamo, e **benedette**
> **sieno** in etterno **le bellezze tue**!
> (*Pg*., XXIX, 85–87, Form. i. Orig.)[257]

Wichtig ist an dieser Stelle der Inhalt der *Commedia*, denn es handelt sich um die Wiedergabe eines Gesangs, der an die Jungfrau Maria gerichtet ist. Zwar könnte man hier auf den ersten Blick von einer Nobilitierung der *scorta* ausgehen. Doch scheint der *Asino*-Vers merklich in den Bereich der Profanierung zu kippen. Nicht nur die *scorta*-Figur mit ihren Beatrice-Annäherungen und nicht nur die theologisch aufgeladenen Verse der *Commedia* werden mit dem Erotischen verwoben, sondern sogar der Bezug zur Jungfrau Maria. Entsprechend scheint es gerechtfertigt, genau diese Stelle als den Höhepunkt der erotisch-amourös konnotierten Nähe zu Versen

255 Blasucci verweist dagegen auf *Pg*., V, 131 („e riposato de la lunga via“) (vgl. Blasucci 1989d, 372).
256 Zusätzlich ist auch eine erotische Note zu vernehmen, wenn im Capitolo III „tuo bel volto“ (*A3*, 62) als weiterer Grund für das Verstummen angeführt wird. Dies wäre eine subtile Prolepse in Richtung des Capitolo IV.
257 Vgl. Consoli 1969, 19 sowie vgl. Puppo 1970, 153.

aus der *Commedia*, vornehmlich aus dem *Paradiso*, zu bezeichnen. Das Ergebnis ist eine deutlich hörbare, blasphemisch anklingende, erotisierende Komik.[258]

Ebenfalls mit einem komischen, wenngleich schwerer zu erkennenden Effekt, ist ein weiterer Vers verbunden, der beinahe identisch in der *Commedia* vorkommt. Im ersten Teil des Capitolo fordert die *scorta* den Protagonisten dazu auf, die Zeit mit ihr zu genießen, bis sie am folgenden Morgen mit der Herde wieder aufbrechen müssten, „per **ubidire a l'alta mia regina**" (*A4*, 45). An dieser Stelle ist mit der „regina" die Magierin Circe gemeint, die im *Asino* nicht selbst auftritt. Sehr ähnlich liest sich ein Vers im *Paradiso*, als beschrieben wird, wie Beatrice ‚Dante' im Saturn-Himmel dazu auffordert, seinen Blick auf das zu richten, was vor ihm geschehen wird und ‚Dante' mit größtem Wohlgefallen seiner *guida* gehorcht:

> Qual savesse qual era la pastura
> del viso mio ne l'aspetto beato
> quand' io mi trasmutai ad altra cura,
> conoscerebbe quanto m'era a grato
> **ubidire a la mia celeste scorta**,
> contrapesando l'un con l'altro lato.
> (*Pd.*, XXI, 19–24)

Die Beschreibung der Circe durch die *scorta* scheint so merklich an das *Paradiso* und an Beatrice angenähert. Zum einen kann man argumentieren, dass die textmaterielle Nähe zur dritten Cantica einen ‚paradiesischen' Duktus unterstützt. Zum anderen ist auch die Assoziation Beatrices gegeben, wobei diese, wenn man dem Wortlaut folgt, nicht auf die *scorta* bezogen ist, sondern auf die nicht selbst auftretende Circe. Nun könnte man die Attribution auf die *scorta* ausweiten, denn, um der Circe zu gehorchen, muss der Protagonist *nolens volens* der *scorta* folgen und auf diese hören. In diesem Sinne könnte die Beatrice-Annäherung indirekt an die *scorta* gekoppelt werden und diese teilweise nobilitieren. Neben die sublime Bedeutungsebene tritt jedoch auch eine komische Verzerrung, die man gleichfalls im Blick behalten sollte. Belässt man es dabei, dass die Beatrice-Assoziation an die Circe gekoppelt ist, so legt die Engführung der himmlischen *guida* mit einer Magierin, die Menschen in Tiere, z. B. Schweine, verwandelt (vgl. u. a. *A2*, 60: „uno infinito numer di cingiali" oder vgl. das *porcelotto* in *A8*), den Grund für eine ironische Komik, zu deren Erzeugung

258 Diese Tendenz zur erotisierenden Komik ist bereits vorher subtil erkennbar, als beschrieben wird, wie der Protagonist den Körper der *scorta* berührt und „un **dolce** sí soave al **cor mi venne**" (*A4*, 125). Hier ist ein dezenter Kontakt zum letzten Canto des *Paradiso* zu vernehmen, als ‚Dante' darlegt, wie er im Geiste bzw. im Herzen die Eindrücke des Himmelsreiches bewahren werde: „nel **core** il **dolce** che **naque** da essa" (*Pd.*, XXXIII, 63), wobei „essa" für das Schauen des Empyreums steht. Somit zeigt sich auch an dieser Stelle eine Korrelation von Anklängen theologisch aufgeladener *Commedia*-Verse und Sexuellem, was eine obszöne Komik befördert.

billigend in Kauf genommen wird, dass die Figur der Beatrice profaniert wird. Somit zeigen sich an dieser Textstelle, befördert durch die Annäherung an eine konkrete *Commedia*-Stelle, erneut Sublimes und Komisches nahe beieinander.

Zu Beginn des Capitolo IV scheint dabei noch das Sublime zu dominieren, so bei einer Verbalparallele, welche textmateriell etwas weniger offensichtlich ausfällt als die beiden eben besprochenen. Der Protagonist versichert zu Beginn des Capitolo, er würde sogar durch das Höllentor schreiten, um das „ben" zu erreichen, das ihm die *scorta* vorausgesagt hat:

> Ma s'io dovessi per **l'infernal porte**
> gire al ben che detto hai, mi piacerebbe,
> non che **per quelle vie** che tu **m'hai porte**.
> (*A4*, 7–9)

Neben der motivischen Nähe der „infernal porte" zum Höllentor des *Inferno* (vgl. *If.*, III, 1–18) kann der letzte Vers das *alto Paradiso* evozieren, als die Güte Beatrices gegenüber ‚Dante' thematisiert wird: „Tu **m'hai** di servo **tratto** a libertate / **per tutte quelle vie**" (*Pd.*, XXXI, 85–86). Diese lockere Formulierungsähnlichkeit ermöglicht zum einen die Nobilitierung und Aufwertung der *scorta*-Figur, denn sie erscheint merklich der Beatrice der *Commedia* angenähert. Zum anderen ist, v. a. wenn man sich die zunehmende Sexualisierung des Capitolo IV vor Augen führt, die bekanntermaßen im Vollzug des Aktes am Ende des Capitolo mündet, bereits hier eine initiale Profanierung der Beatrice-Figur erkennbar, die sich sukzessive steigert.[259] Gleichfalls ist es aber wichtig, den Blick dafür zu schärfen, dass in den zitierten drei Versen des *Asino* ein Großteil des zentralen Ablaufs der *Commedia* kondensiert wird. Bis aufs Äußerste gerafft, scheint der Weg ‚Dantes' skizziert, vom Anfang des Höllentors bis hin zu Beatrice und dem *Paradiso*. Diese Raffung kann im Sinne einer (selbstbewussten) Einreihung des *Asino* in die textuelle Tradition der *Commedia* verstanden werden.[260]

Wenig später schwenkt die Beschreibung dagegen in einen offen komischen Modus ein, sodass die zentrale Komik des Capitolo rund um die *scorta*-Figur zutage tritt. Nachdem der Protagonist sein Lob der *scorta* beendet hat, ist eine Annäherung an die berühmte *Alma sdegnosa*-Szene aus dem Canto VIII des *Inferno* zu erkennen:

---

259 Vgl. für eine inhaltliche Besprechung des Capitolo IV mit Bezug auf die *scorta* Kap. 8.2.3.

260 Gleichfalls könnte man die Stelle auch komisch und verlachend gegenüber der gesamten *Commedia* deuten. Dies scheint jedoch wenig wahrscheinlich, da sich die zentrale Komisierung des Capitolo IV auf die *scorta*-Figur und die mit ihr verbundene Erotik bezieht – eine Erotik, die, wie bereits in Kap. 8.2.3 erläutert, nicht per se und exklusiv auf Beatrice bzw. die *Commedia* bezogen sein muss. An dieser Stelle wird dagegen die Jenseitsreise thematisiert, die mit Blick auf das gesamte Capitolo IV weniger im Zentrum der Komik zu stehen scheint.

Allora la mia donna aprí **le braccia**,
e con un bel sembiante, tutta lieta
mi baciò dieci volte e piú la faccia;
poi disse festeggiando: « **Alma discreta** [...]
(*A4*, 13–16)

Neben der auffälligen Ähnlichkeit der grundlegenden Szene, auch auf lexikalischer Ebene (vgl. *If*., VIII, 43–45)[261] und erkennbaren Andeutungen in Richtung Beatrices („con un bel sembiante, tutta lieta") ist eine starke Ironisierung wahrnehmbar. Diese zeigt sich in der Übertreibung der Kuss-Geste durch „dieci volte e piú", was eher dem Bild einer frenetischen Liebenden denn einer sublimen *scorta* entspricht.[262] In diesem Sinne kann die Szene auch als Vorbereitung der Liaison zwischen dem Protagonisten und der *scorta* gelesen werden. Ein weiteres Detail, das für eine Ironisierung und Komisierung der Szene spricht, ist das *gerundio* „festeggiando", das dem Ernsthaften, das in der Parallele zur *Commedia* mitschwingt, diametral gegenübersteht.

In eine ähnliche Richtung der körperlich-profanen Ironisierung tendiert die Beschreibung der Schönheit der *scorta* mithilfe einer Licht-Motivik, welche für sich genommen Beatrice assoziieren kann:

Ciascuno occhio pareva una fiammella
tanto lucente, **sí chiara** e sí **viva**,
ch'ogni acuto veder si spegne in quella.
(*A4*, 58–60)

Neben der grundlegenden Evozierung der Figur Beatrices findet sich an der zitierten Stelle ein klar erkennbarer Anklang an die Beschreibung der Strahlkraft des Lichts Christi, wie es im Canto XXIII des *Paradiso* auftritt:

e per la **viva** luce trasparea
la **lucente** sustanza **tanto chiara**
nel viso mio, **che non la sostenea**.
(*Pd*., XXIII, 31–33)

261 Vgl. Consoli 1969, 17–18 sowie vgl. Quaglio 1970, 172. Consoli verweist zudem auf *Pg*., XXXI 100–101: „La bella **donna** ne le **braccia** aprissi; / abbracciommi **la testa** e mi sommerse [...]". Diese Stelle hätte wohl einen ähnlichen Effekt wie die *Alma sdegnosa*-Szene, bezöge sich aber nicht auf ‚Vergil', sondern auf Matelda, die ‚Dante' in den Fluss Lethe taucht. Hierzu ist anzumerken, dass die ‚Vergil'-Szene auch aufgrund ihrer Position in den ersten Canti der *Commedia* prominenter ausfällt und so eine stärkere Assoziativkraft als diejenige des *Purgatorio* aufweisen dürfte.

262 Dies würde wiederum zu einer Verschiebung der *scorta*-Figur von einer Jenseitsführerin hin zu einer Geliebten u. a. im Umfeld des (Anti-)Petrarkismus im Capitolo IV sprechen, was bereits in Kap. 8.2.3 erwähnt wurde.

Durch die Engführung der *scorta* mit der Beschreibung des Lichts Christi entsteht eine blasphemische Profanierung des theologischen *Commedia*-Inhalts. Da sich die Motivik des hellen Lichts zur Beschreibung der Schönheit aber auch im *Canzoniere* Petrarcas (und der nachfolgenden petrarkistischen Lyrik) findet,[263] wird dieses Moment der Profanierung abgefedert: Im Vordergrund scheint zu stehen, dass ein petrarkischer bzw. petrarkistischer Zug vermittels *Commedia*-Materials eingebunden werden kann. Dass sich hierbei eine Profanierung und komische Ironisierung der *Commedia* bzw. ihres Inhalts ergibt, wird indes billigend in Kauf genommen, ohne dass diese jedoch zwingend die primäre Bedeutungsebene darstellen muss.

Eine recht subtile Verbalparallele eröffnet dagegen die Einbindung des Unsagbarkeitstopos, als der Protagonist festhält, dass er nicht imstande sei, die Schönheit der Nase („quel che da quei pende")[264] der *scorta* in Worte zu fassen:

> Di quel che da quei pende dir vorrei
> cosa ch'al vero alquanto rispondesse,
> ma tacciol, **perché dir non lo saprei**.
> (*A4*, 67–69)

Bekanntlich taucht dieser Topos prominent im ersten Canto des *Paradiso* auf („e vidi cose che **ridire** / **né sa** né può chi di là sù discende", *Pd*., I, 5–6). Während der Topos selbst und die Parallele zum *Paradiso* auf Sublimität hinweisen, ist in der konkreten Einbindung der *ineffabilità* an dieser Stelle des *Asino* erneut eine Tendenz zur komisierenden Profanierung zu erkennen, da im *Paradiso* der Topos auf die Theologie und die christliche Erkenntnis gemünzt ist, hier aber an ein Frauenlob gekoppelt ist, welches letztlich der profanen und rein körperlichen Dimension der Liebe zuzuordnen ist.[265]

Noch deutlicher wird die Montierung sublimen Materials und einer erotisierenden Komik bei der Beschreibung des ‚Glanzes' der *scorta*-Brust, wobei sich die Möglichkeit eines Anklangs an das *Paradiso* eröffnet: „a lo **splendor** del quale ancor **m'accendo**" (*A4*, 90). Diese Ausdrucksweise findet eine äußerst dezente Parallele im Canto III der dritten Cantica, als Piccarda Donati die Seele von Konstanze von Sizilien vorstellt:

> E quest' altro **splendor** che ti si mostra
> da la mia destra parte e che **s'accende**
> di tutto il lume de la spera nostra,
> ciò ch'io dico di me, di sé intende;
> (*Pd*., III, 109–112)

263 Vgl. u. a. *Petr. RVF*, 383 [= LXXIII, 50]; vgl. *Petr. RVF*, 518 [= CX, 13]; vgl. *Petr. RVF*, 547 [= CXIX, 1–2].

264 Zur Identifizierung von „quel che da quei pende" als Nase vgl. Blasucci 1989d, 377.

265 Zum pluralisierten Liebeskonzept um 1500 vgl. u. a. Dickhaut 2014.

Erneut ergibt sich ein stark profanierendes und komisches Potential, das aus dem ‚paradiesischen' Wortmaterial und dem theologischen Inhalt des *Paradiso* einerseits sowie der mitschwingenden Erotik der Beschreibung andererseits entstehen kann.[266] Indes bleibt es dabei, dass die textuellen *Paradiso*-Anklänge nicht zwingend zur Profanierung der *Commedia* beitragen müssen. Vielmehr besteht die plausible Möglichkeit, dass sie in beide Richtungen wirken, einmal im Sinne einer formalen Nobilitierung des *Asino*, einmal im Sinne der bereits mehrfach erwähnten konkret-inhaltlichen Komik, die eine Verlachung des *poema sacro* in Kauf nimmt, ohne dass diese jedoch primär und alleinig im Zentrum stehen müsste.[267]

Capitolo V

Die Präsenz von Verbalparallelen zur *Commedia* setzt sich auch im Capitolo V fort, auch wenn die Ausprägung der Ähnlichkeiten im Vergleich v. a. zu den Capitoli II und III im gedämpften Bereich bleibt. Gleichwohl taucht auch im fünften Abschnitt eine besonders deutliche Parallele inmitten der philosophierenden Überlegungen des Protagonisten auf, als darüber reflektiert wird, dass die Zeit, wie lange Macht bestehen kann, von der Qualität von Gesetz und Ordnung abhänge:

> **Vero è che** suol durar o **piú o meno**
> una potenza, **secondo che piú**
> **o men** sue leggi buone e ordin fièno.
> (*A5*, 76–78)

266 Bezeichnenderweise ist diese Erotik jedoch nicht offen ausgesprochen, vgl. zu den ‚verhüllenden' Tendenzen an dieser Stelle ausführlich Kap. 9.7.2.

267 Ähnlich verhält es sich, als der emotionale Zustand des Protagonisten mit demjenigen eines Gefangenen verglichen wird, der schließlich begnadigt wird: „poi, s'egli avien che **grazia** dal signore / **impetri**, e' lascia ogni pensiero strano [...]" (*A4*, 118–119). Hier ergibt sich eine kleinräumige Formulierungsähnlichkeit zum Canto XXXII des *Paradiso*, in dem zur Sprache kommt, dass der Mensch der Gnade des christlichen Gottes bedarf, um in der Erkenntnis voranzuschreiten: „orando **grazia** conven che **s'impetri** / grazia [...]" (*Pd.*, XXXII, 147–148). Auch in diesem Fall wird der theologische Anteil verabschiedet. An dessen Stelle tritt eine weltliche Interpretation, die mit der Repräsentation der immer stärker hervortretenden Erotik des Capitolo korreliert und für eine Komisierung sorgen kann. Eine weitere denkbare Verbalparallele findet sich innerhalb einer *similitudo*, die den Mythos von Leander einbindet, welcher der Liebe wegen von Abydos nach Sestos schwamm (vgl. *A4*, 111). Trotz der textmateriellen Parallele zum *Purgatorio* (vgl. *Pg.*, XXVIII, 73–74) wird die Stelle hier nicht besprochen, da die Verbalparallele kaum interpretatorisch Relevantes beisteuert. Immerhin dient die Episode aus Ovids *Heroidenbriefen* (vgl. *Ov. Epist.*, 232–257 [= XVIII und XIX]) auch in der *Commedia* zur Illustrierung mithilfe einer Vergleichskonstruktion. Auch wenn somit eine Einreihung in die Tradition des Hauptwerks Dantes möglich ist, scheint der direkte Kontakt zu Ovid im *Asino* zu überwiegen, da im Gegensatz zur *Commedia* der offen amouröse Kontext zum Ursprungsmythos passt. Vgl. hierzu auch Kap. 9.2.2.

Diese Formulierung erinnert stark an eine Aussage im Canto X des *Purgatorio*, als die Strafe der *superbi* als proportional zu deren Vergehen beschrieben wird: „**Vero è che più e meno** eran contratti / **secondo ch**'avien **più e meno** a dosso" (*Pg*., X, 136–137). Hierbei scheint es lohnend, das *contrappasso*-Konzept, welches an der entsprechenden *Purgatorio*-Stelle thematisiert wird, mit in den Blick zu nehmen. Immerhin zeigt sich an der zitierten *Asino*-Stelle eine Logik, die derjenigen des *contrappasso* nahekommt,[268] da eine direkte Verbindung zwischen politischem Handeln bzw. deren Konstitution und den entsprechenden Konsequenzen gezogen wird. Bezeichnenderweise wird diese logische Verknüpfung im *Asino* aus dem jenseitigen Gefüge herausgelöst und in das Diesseitige, ja sogar noch mehr, in die weltlich-politische Sphäre übertragen. Somit kann die *Commedia* über die Verbalparallele vermittelt zwar als *auctoritas* für das Grundprinzip des geäußerten Gedankens auftreten und zu einer verstärkten Eingängigkeit des Gedankens beitragen. Doch gleichzeitig wird die theologische Komponente hierbei verabschiedet.

Weniger offensichtlich in Bezug auf die textuelle Kontaktfläche, aber immer noch recht leicht zu erkennen, ist eine weitere Verbalparallele, welche auftaucht, als der Umstand besprochen wird, dass kleine und große Staaten nicht mithilfe derselben politischen und militärischen Möglichkeiten geführt werden können. Wer dies dennoch versuche, sei zum Scheitern verurteilt. Hierbei erscheinen zwei *Commedia*-Kontaktpunkte miteinander verschränkt, die gemeinsam die Aussage illustrieren (*A5*, 75: „com'**Icar** già dopo suo **folle volo**"). Zum einen wird als Beispiel die Figur des Ikarus aufgerufen, die auch im *Inferno* vorkommt und dort die Angst ‚Dantes' beim Flug mit Gerione veranschaulicht (vgl. *If*., XVII, 109). Somit tritt neben das Bild des mythologischen Ikarus – das wohl automatisch mitaktiviert wird – eine Illustrierung, welche die beklemmende Gefühlslage des *Inferno* assoziiert. Nun wäre der Ikarus-Bezug für sich genommen nur sehr schwach an die *Commedia* gekoppelt, vielmehr müsste man eher von einem direkten Rückgriff auf das antike Mythen-Repertoire ausgehen.[269] Doch verstärkt sich die Nähe zum *poema sacro* durch zusätzliche textuelle Elemente, die an die berühmte Ulisse-Szene des *Inferno* erinnern: Dort wird die Fortsetzung der Seefahrt des Odysseus als „**folle volo**" (*If*., XXVI, 125) beschrieben, genau dieser Ausdruck begegnet auch in der zitierten *Asino*-Stelle.[270] Zusätzliches Profil gewinnt diese Parallele dadurch, dass in beiden Texten das identische Reimwort oder besser der identische Reimausdruck verwendet wird, „l'altro polo" (*A5*, 73 sowie *If*., XXVI, 127). Folglich drängt sich der

268 Das bedeutet selbstredend nicht, dass es sich an dieser *Asino*-Stelle um Reflexionen im Modus des *contrappasso* handelt. Es sei lediglich ausgesagt, dass es Kontaktpunkte zu diesem Konzept gibt, die über die Verbalparallele zusätzlich assoziiert werden können.

269 Vgl. zum Mythos um Daedalus und Ikarus *Ov. Met*., 180–182 [= VIII, 183–235].

270 Vgl. Consoli 1969, 20, der *A5*, 75 ebenfalls mit *If*., XXVI, 125 in Verbindung bringt.

Eindruck einer Amalgamierung der expliziten Aufrufung des Ikarus und des indirekten Kontakts zur Ulisse-Szene auf. Gleichzeitig eröffnet die Assoziation zweier unterschiedlicher *Commedia*-Stellen die Möglichkeit einer aemulativen Tendenz sowie einer Steigerung der ‚Dramatik' des Bildes, da zwei ‚dramatische' Szenen des *Inferno* gemeinsam evoziert werden.

Eine weitere Formulierungsähnlichkeit zur *Commedia* erscheint im Vers „cangiando seggio **dal verno a la state**" (*A5*, 84), der sich auf die Unstetigkeit derjenigen Staaten bezieht, die ohne *virtù* und *neccesità* handeln. Einen ähnlichen Ausdruck findet man erneut im *Inferno* im Zuge der Beschreibung von Maghinardo Pagani di Susinana und seiner wechselnden politischen Allianzen: „che muta parte **da la state al verno**" (*If*., XXVII, 51).[271] Zweierlei ist erkennbar. Einerseits können pessimistisch ‚infernale' Assoziationen[272] zusammen mit einem prägnanten Bild aus

271 Vgl. Consoli 1969, 19; vgl. Puppo 1970, 153 sowie vgl. Quaglio 1970, 172. Ähnliches vermerkt bereits Benedetto (vgl. Benedetto 1926c, 90).

272 Mit ‚infernalen' Assoziationen aufgeladen ist eine weitere recht schmale Verbalparallele bei „qualche **peccato carnale**" (*A5*, 108), das subtil an die Formulierung „i **peccator carnali**" (*If*., V, 38) erinnert, mit dem die *lussuriosi* betitelt werden. Aufgrund der Prominenz des Canto V des *Inferno* – er zählt wohl zu den berühmtesten Canti der *Commedia* – ist es plausibel, dass trotz des geringen Textmaterials und der z. T. feststehenden Kombination aus *peccato* und *carnale* eine Assoziation möglich ist. Im *Asino* nimmt sich die Ausdruckswiese dabei ironisierend aus, die Ernsthaftigkeit der *Commedia* ist durch den lapidar wirkenden Zusatz „qualche" durchbrochen und ins Komische verlagert. Dies passt auch zur kontextuellen Einbettung dieser Stelle, da in geradezu bissigem Tonfall angesprochen wird, wie einige „l'usura, o qualche peccato carnale" (*A5*, 108) als wesentlich für den Untergang von Staaten ansehen, dies jedoch keine hinreichende Erklärung darstelle (vgl. *A5*, 112–114). In textueller Nähe zu dieser Verbalparallele befindet sich eine weitere noch subtilere Formulierungsähnlichkeit. Als Gegenpart zum „peccato carnale" werden „**digiuni**, limosine, **orazione**" (*A5*, 111) in die Reflexionen des Protagonisten einbezogen. Dabei wird klargestellt, dass die Wahrung der Religion im Staat von einigen als Voraussetzung dafür genannt wird, dass ein Herrscher sein Volk unter Kontrolle bringen und die staatliche Ordnung aufrechterhalten kann. Zwei dieser Elemente („digiuno" und „orazione") finden sich auch in der *Commedia*, in den Ausführungen des Heiligen Benedikt: „Pier cominciò sanz' oro e sanz' argento, / e io con **orazione** e con **digiuno**, / e Francesco umilmente il suo convento; / e se guardi 'l principio di ciascuno, / poscia riguardi là dov' è trascorso, / tu vederai del bianco fatto bruno" (*Pd*., XXII, 88–93). Wie ersichtlich, wird das anfängliche Wirken von Benedikt, Petrus und Franz von Assisi als der Religion verpflichtet und vorbildlich dargestellt. Doch am Ende blieb von dieser Vorbildlichkeit in der Kirche und den Orden nicht viel übrig, „del bianco fatto bruno". Somit kann der assoziierte *Commedia*-Passus interpretativ den *Asino*-Vers unterstützen, da letztlich Ähnliches ausgesagt wird: Religiös vorbildliches Leben („digiuni [...] orazione") allein reicht nicht aus bzw. ist nicht von Dauer (vgl. u. a. Chiavacci Leonardi 1997, 615 zur Interpretation der zitierten *Paradiso*-Stelle, ebenso vgl. *Land. Com.*, 1880). Auf formaler Ebene ließe sich überdies eine subtil aemulative Tendenz postulieren, da mit „limosine" ein drittes Element hinzugefügt wird, sodass die ‚Dreizahl' des Ausdrucks komplettiert wird. Wieterhin könnte man eine Ironisierung des theologischen Ernstes hier in Anschlag bringen. Diese Ironie gegenüber der Religion tritt jedoch im Folgenden noch deutlich stärker hervor,

der *Commedia* evoziert werden. Hinzu kommt, dass das *poema sacro* auch hier als *auctoritas* auftreten kann, da das Bild der wechselnden Jahreszeiten auch dort mit dem Bereich des politisch Unsteten verknüpft ist, wenngleich im *Asino* eine Ausweitung auf einen abstrakten politiktheoretischen Bereich erfolgt und in der *Commedia* bildlich recht konkret die politischen Allianzen einer Einzelperson im Fokus stehen.

Mehr auf den Effekt des resultierenden Bildes fokussiert scheint dagegen die Stelle „piena di **sterpi silvestri** e di dumi“ (*A5*, 83), welche den Zustand von Städten bzw. Staaten beschreibt, die weder von *virtù* noch von *necessità* geleitet werden. Hierbei lässt sich hinter dem eindrucksvollen Bild auch eine aemulative Tendenz ausmachen. Zunächst evoziert „sterpi silvestri“ zwei *Inferno*-Ausdrücke, die in der *Commedia* so nicht direkt miteinander vorkommen. Zwar finden sich beide Wörter im Canto XIII des *Inferno*, doch liegt zwischen ihnen eine beträchtliche Textmenge. So kommen zu Beginn die „aspri **sterpi**“ vor (*If*., XIII, 7) und deutlich später erst die „pianta **silvestra**“ (*If*., XIII, 100; das Wort „silvestro“ ebenso in *If*., II, 142). Bereits dies könnte man als leicht aemulativen Zug deuten. Hinzu kommt jedoch verstärkend die zusätzliche Erwähnung des Wortes „dumi“, das in der *Commedia* überhaupt nicht auftaucht, dafür aber im *Canzoniere*.[273] Somit tritt zur Assoziation zweier *Inferno*-Verse ein petrarkeskes Wort hinzu, welches das entstehende Bild einer beklemmenden Umgebung intensiviert, zudem aber auch dem aemulativen Charakter der Textstelle Vorschub leistet.

Weitaus subtiler und grundsätzlich auch als rein sprachliche Nähe zu lesen ist unterdessen eine Formulierungsähnlichkeit zu Beginn des Capitolo V. Die Einleitung der theoretischen Reflexionen des Protagonisten durch „a **l’un pensier l’altro** risponde“ (*A5*, 28) lässt sich mit dem *Inferno*-Vers „**l’un pensier de l’altro** scoppia“ (*If*., XXIII, 10)[274] assoziieren. Dabei ist eine Interpretation im Sinne einer Einreihung in die Tradition der *Commedia* denkbar. Ebenso ist aber eine Tendenz zur indirekten Illustrierung erkennbar, da die Formulierung aus der prominenten Szene der Verfolgung von ‚Dante‘ und ‚Vergil‘ durch die *diavoli* entspringt. Gleichwohl bleibt die Parallele schmal, da sie sich größtenteils aus Funktionswörtern zusammensetzt.

Ebenso äußerst dezent und folglich als rein sprachliche Nähe lesbar nimmt sich schließlich eine Verbalparallele am Ende des Capitolo V aus, die sich jedoch trotz ihrer Subtilität als effektvoll erweist. Nach einer Absage an reines Gottvertrauen (vgl. *A5*, 115–117) wird eingeräumt, dass die Religion durchaus wichtig sei,

sodass – wenn überhaupt – eine ironische Haltung an dieser Stelle als ein dezenter Auftakt zum eigentlichen Spott zu sehen wäre.

273 Vgl. *RVF*, 1378 [= CCCLX, 47]. Zum Wort „dumi“ vgl. genauer Kap. 9.4.2.

274 Vgl. Blasucci 1989d, 380.

da sie dem Staat dienlich sein könne (vgl. *A5*, 118–120). In diesem Zusammenhang wird in bissig-ironischem Ton festgehalten, dass das Verbot religiöser Praktiken in einem Staat einer Torheit gleichkomme: „**matto** al tutto **è quel ch**'al popol vieta / le cerimonie e le sue divozioni" (*A5*, 119–120). Einen ähnlichen textuellen Auftakt, ebenfalls zu Beginn eines Verses, findet man im Canto III des *Purgatorio*, als dargelegt wird, dass die menschliche Erkenntnis unzureichend sei, um die unendlichen Wege Gottes zu erfassen:

> **Matto è chi** spera che nostra ragione
> possa trascorrer la infinita via
> che tiene una sustanza in tre persone.
> (*Pg*., III, 34–36)

Während sich in der *Commedia* v. a. theologischer Ernst und die Sublimierung des christlichen Glaubens niederschlagen, geht der *Asino*, wie erwähnt, einen entgegengesetzten Weg: Religion wird zweckgebunden gesehen und gemäß ihrem Nutzen für den Staat bewertet (vgl. *A5*, 118–120). Der ironische Ton dieser Textstelle ergibt sich dabei nicht nur aus dieser inhaltlichen Diskrepanz zur *Commedia*, sondern ebenso aus der Formulierung „le cerimonie e le sue divozioni". Lassen sich die „cerimonie" noch in einem ernsthaften Sinne interpretieren, werden die „divozioni" durch den Zusatz „sue" recht abschätzig perspektiviert – der Protagonist, der an dieser Stelle des Textes der monologisierende Sprecher ist, sieht sich gerade nicht als Teil einer Glaubensgemeinschaft, sondern betrachtet Religion aus einer distanzierten Warte. Es scheint, als wären die religiösen Praktiken eine Sache des einfachen Volkes. Auch der Ausdruck „matto al tutto" trägt zu einer solchen spöttischen und ironisierenden Lesart bei, kann jedoch auch auf einer weiteren Ebene des Dichterischen Wirkung entfalten. Während im *Purgatorio* lediglich „Matto è" genutzt wird, kommt im *Asino* das übersteigerte „matto al tutto è" zum Einsatz. Dies ermöglicht nicht nur ironische Komik, sondern lässt, wie bereits des Öfteren im *Asino* gesehen, eine ‚Steigerung' erkennen, die sich auch als aemulative Tendenz verbuchen lässt.

Capitolo VI

Auch im Capitolo VI, welches nach dem reflektiven Capitolo V zur eigentlichen Handlung des *Asino* zurückfindet, sind Verbalparallelen zur *Commedia* erkennen, die insgesamt betrachtet aber weiter hinter denen der Capitoli II und III zurückbleiben. Eine der offensichtlichsten Formulierungsähnlichkeiten des sechsten Abschnitts findet sich bei der Begrüßung des Protagonisten durch die zurückgekehrte *scorta*. Nach einem deutlichen Rückgriff auf die *Alma sdegnosa*-Szene („il collo mio con un de' bracci avinse, / con l'altro mi pigliò la man lontana", *A6*, 17–18;

vgl. *If.*, VIII, 43),[275] die eine Rückkopplung an die Obszönität des Capitolo IV ermöglicht, wird die körperliche Reaktion des Protagonisten geschildert: „**Vergogna** alquanto **il viso mi dipinse**“ (*A6*, 19). Diese Formulierung findet eine teilweise Entsprechung im Canto XXIV des *Inferno*, als die „vergogna“ Vanni Fuccis beschrieben wird: „drizzò verso me l'animo e 'l **volto**, / e **di trista vergogna si dipinse**“ (*If.*, XXIV, 131–132).[276] Sind in der *Commedia* ein Sünder und eine bedrückende Lage beschrieben, führen der Kontext des *Asino* und das Wissen um die erotische Liaison zwischen dem Protagonisten und der *scorta* dazu, dass die Formulierung eine erotische und obszöne Lesart erlaubt – man darf sich ein Erröten des Protagonisten vorstellen. Die so entstehende Diskrepanz zwischen dem *Commedia*-Inhalt und der konkreten Einbettung der Formulierungsähnlichkeit im *Asino* eröffnet komisches Potential, welches die spöttisch-ironische Seite des Textes hervorhebt.

Während im direkt folgenden Textabschnitt eine inhaltlich-motivisch getriebene Parallele zwischen der *scorta*-Figur und ‚Vergil' auszumachen ist,[277] tritt wenig später eine weitere besonders deutliche Verbalparallele auf, welche genau diese ‚Vergil'-Nähe unterstreicht: „**Indi levossi, e io le tenni drieto**“ (*A6*, 34). Z.T. identisch lautet der letzte Vers des Canto I des *Inferno*: „**Allor si mosse, e io li tenni dietro**“ (*If.*, I, 136).[278] Durch diese beinahe wörtliche Übernahme des Verses kann die Parallelisierung von *scorta* und ‚Vergil' unterstrichen und ausgebaut werden. Wichtig ist es hierbei, darauf hinzuweisen, dass sich bereits zum zweiten Mal im *Asino* eine äußerst deutliche Nähe zum Ende des ersten *Inferno*-Canto ergibt (vgl. *A2*, 146–148). Diese Wiederholung kann einerseits einen ‚überbietenden' Effekt auslösen, der dichterisches Vermögen ausstellt – bezeichnenderweise unterscheiden sich die beiden Stellen in den Capitoli II und VI trotz ihrer deutlichen Nähe zu *If.*, I, 136 beträchtlich voneinander, es handelt sich gerade nicht um mechanische Repetitivität. Zur Ausstellung dichterischer Fähigkeiten passt auch, dass die *ripresa* textuelle Kontinuität zwischen den Capitoli ermöglicht. Andererseits kann die Wiederholung aber auch zu leichter Komik und einer ‚augenzwinkernden' Ironisierung führen. Somit ist auch an dieser Textstelle – wie des Öfteren im *Asino* – ein auffälliges Nebeneinander ernsthafter und komischer Tendenzen erkennbar.

Etwas aufwändiger zu identifizieren sind weitere Verbalparallelen im Capitolo VI, die gleichwohl einen erkennbaren textuellen Effekt entfalten können. Zu nennen ist zunächst eine Formulierungsähnlichkeit, die auftritt, als der Protagonist beschrieben wird als „pur non **sembrava né** mesto **né lieto**“ (*A6*, 36). Diese Darstel-

275 Vgl. hierzu auch Kap. 8.2.3.

276 Corsaro nennt in Verbindung mit *A6*, 19 ebenfalls *If.*, XXIV 131–132 sowie *Pg.*, II, 82 und die *Trionfi* (vgl. Corsaro 2012d, 172 sowie vgl. *Petr. Trionfi*, 330 [= TM II, 100–101]).

277 Vgl. hierzu Kap. 8.2.3.

278 Vgl. Consoli 1969, 19.

lung ermöglicht einen Rückgriff auf ‚infernal' anmutende Assoziationen, denn die Figuren der vier großen Dichter Homer, Horaz, Lucan und Ovid werden im Limbus auf ähnliche Weise vorgestellt: „**sembianz'** avevan **né** trista **né lieta**" (*If.*, IV, 84).[279] Weiterhin ist es denkbar, dass der Protagonist durch die Engführung mit den vier Dichtern des Limbus erhöht und nobilitiert wird.[280] Hinzu kommt, dass der hoffnungslose Zustand des Protagonisten hierdurch illustriert werden kann, denn die Poeten im Limbus sind trotz ihrer literarischen Verdienste auf ewig vom Paradies ausgeschlossen. Gleichzeitig ist jedoch auch eine ironische Note zu vernehmen, die sich aus der Diskrepanz zwischen der Stellung des Protagonisten, der in einen Esel verwandelt werden soll, und den vier antiken Dichtern speist.

Ähnlich dezent, aber ebenfalls noch gut erkennbar sind zwei weitere Verbalparallelen, die während der Beschreibung der Statue des Baraballo auftreten und eine augenscheinliche Nobilitierung des *Asino* verbunden mit einem deutlich komischen Effekt ermöglichen. Über die Baraballo-Statue heißt es: „**D'alloro** una ghirlanda aveva in testa" (*A6*, 115) und etwas später: „che fu già **coronato** per **poeta**" (*A6*, 120). Die Verse offenbaren eine Nähe zum Canto I des *Paradiso*, in dem auch der „alloro" als Symbol der *gloria* thematisiert wird (vgl. *Pd.*, I, 15). Wichtig ist hierbei v. a., dass in der *Commedia* der „alloro" mit dem Dichter ebenso wie mit dem Feldherrn und Herrscher assoziiert wird („per trïunfare o cesare o poeta", *Pd.*, I, 29).[281] Dies entspricht genau der Situation im *Asino*, in dem ebenfalls der „poeta" genannt wird (*A6*, 120), ebenso aber durch eine Hannibal-*similitudo* (vgl. *A6*, 112–113)[282] eine inhaltliche Verbindung zum „cesare" aufgebaut wird. Zu diesen vordergründig nobilitierenden Parallelen tritt ein auffällig anekdotisch-komischer Kontext, denn die betreffende Stelle im *Asino* (vgl. *A6*, 115–120) handelt vom Poeten Baraballo, der auch als Abt von Gaeta bekannt war. Dieser hielt sich für Petrarca ebenbürtig, wenn nicht gar diesem überlegen, doch seine dichterischen Produktionen waren eher von einer unfreiwilligen Komik, er wird gelegentlich auch als Hofnarr des Papstes Leo X. bezeichnet. Letzterer wollte sich einen Spaß erlauben und Baraballo 1514 in Rom zum *poeta laureatus* krönen. Hierzu sollte

279 Vgl. Consoli 1969, 19 sowie vgl. Puppo 1970, 153. Ähnlich salient wie die hier beschriebene Verbalparallele nimmt sich eine weitere am Ende des Capitolo aus, die ebenfalls Kontakt zum *Inferno* und dessen Inhalt ermöglicht. Es handelt sich um „**questi luoghi bui**" (*A6*, 132), das auf der Strukturebene Nähe zu „se campi **d'esti luoghi bui**" (*If.*, XVI, 82) aufweist (vgl. Consoli 1969, 20). Diese Formulierungsähnlichkeit im vorletzten Vers des Capitolo VI erneuert den ‚infernalen' Duktus und leitet zur grotesken Tierschau im Capitolo VII über.

280 Bei einer autobiographischen Lesart des *Asino*, die hier nicht verfolgt wird, könnte man hieraus sogar eine Nobilitierung des schreibenden Ich sowie hiervon ausgehend eine Form von (Selbst-)Autorisierung ableiten.

281 Vgl. außerdem das Verb „coronarmi" in *Pd.*, I, 26, das die Parallele verstärkt.

282 Zur *similitudo* vgl. ausführlich Kap. 9.2.2.

Baraballo auf dem päpstlichen Elefanten Hanno reitend vorgeführt werden, wobei u. a. überliefert ist, dass der Elefant den Dichter abgeworfen und in den Tiber geschleudert haben soll.[283] Diese verlachende Szene, die aus Sicht der Zeitgenossen dem Bereich des ‚Klatsch und Tratsch' zuzuordnen ist, in Verbindung mit dem sublimen Anklang an das *Paradiso* sorgt für eine starke ironische Spannung, was den grotesk-komischen Effekt an dieser Stelle dominant erscheinen lässt.[284]

Weiterhin finden sich auch im Capitolo VI mehrere Textstellen, die äußerst subtile Anklänge an die *Commedia* erzeugen, wobei es sich zumeist um solche an das *Inferno* handelt.[285] So wird beispielsweise die Rückkehr der *scorta* mit den Worten „quando io conobbi pel **sonar d'un corno**" (*A6*, 7) eingeleitet. Eine ähnliche Formulierung liest man zu Beginn des Canto XXXI des *Inferno*, als ‚Dante' und ‚Vergil' zum Cocytus hinabsteigen: „ma io senti' **sonare un** alto **corno**" (*If*., XXXI, 12). Die durch diese Verbalparallele entstehenden ‚infernalen' Assoziationen können zu Beginn des Capitolo VI u. a. dazu beitragen, eine inhaltliche Distanzierung zu den beiden vorigen Capitoli zu etablieren, genauer zur sexuellen Liaison zwischen

283 Vgl. für den Hintergrund Bedini 1998, v. a. 78–110.

284 Gleichzeitig ergibt sich bei *A6*, 117 eine sehr schmale Parallele zu *Pg*., XXIX, 130: „facean festa", das dort ebenfalls in Reimposition auftritt. In der *Commedia* geht es an der betreffenden Stelle um die vier theologischen Tugenden, sodass das ironische Spannungsverhältnis noch weiter verstärkt werden kann.

285 Eine dezente Formulierungsähnlichkeit, die jedoch nicht das *Inferno* assoziiert, ergibt sich innerhalb der einleitenden *Chronographia* („**nostro emispero**", *A6*, 4; ähnlich in *Pd*., XX, 2, aber auch *Pd*., I, 44–45: „[...] e quasi tutto era là bianco / quello **emisperio**, e l'altra parte **nera**"). Diese Ähnlichkeit kann Kontakt zur *Commedia* und ihrem charakteristischen Stilmittel der astronomischen Periphrase aufbauen und so das Profil der *Chronographia* im *Asino* schärfen (zur *Chronographia* vgl. Kap. 9.3.2). Wichtig ist an dieser Stelle, dass in *Pd*., I, 44–45, das auch mit „nera" operiert, nicht allein der Morgen oder der Abend (wie hier im *Asino*) beschrieben wird, sondern die Mittagszeit im Vordergrund steht, sodass sich eine Differenz zwischen *Asino* und *Commedia* ergibt: „l'emisfero del purgatorio era ora quasi tutto illuminato dal sole, mentre quello opposto era avvolto nell'oscurità; era dunque l'ora del mezzogiorno" (Chiavacci Leonardi 1997, 22). Einschränkend gilt es, zu beachten, dass Landinos für die Zeit um 1500 maßgebender Kommentar weniger deutlich formuliert, gleichwohl der Mittag auch dort erkennbar ist: „*Facto havea di là*, in questo hemisperio nel quale io ero alhora, *mane*, mattina, *et di qua,* nel nostro hemisperio, *sera*; et allegoricamente qui è notte perché ci sono e vitii et la ignorantia; et là è dí perchí vi son quegli che sono purgati da' vitii, et illuminati dalla divina gratia" (*Land. Com.*, 1572, Form. i. Orig.). Die Differenz zwischen *Asino* und der konkreten Stelle *Pd*., I, 44–45 sollte somit registriert, aber nicht überbewertet werden, z. B. durch eine Interpretation als Verlachung. Stattdessen wird sich mit Blick auf die *Chronographia* als solche für die initiale Temporalperiphrase des Capitolo VI die Möglichkeit einer aemulativen Tendenz eröffnen, die genauer in Kap. 9.3.2 beschrieben wird. Abschließend sei noch darauf hingewiesen, dass Quaglio *A6*, 1–6 mit *Pd*., I, 43–45 sowie *Pd*., XI, 8–9 in Verbindung bringt (vgl. Quaglio 1970, 172); Consoli führt dagegen für *A6*, 3–4 mehrere Stellen der *Commedia* an, die wie *A6*, 4 den Einschub „dico" nutzen, so u. a. *If*., IV, 66 (vgl. Consoli 1969, 21).

Protagonisten und *scorta* sowie zu den theoretischen Reflexionen des Protagonisten. In diesem Sinne kann sogar von einer dezenten Rückkopplung an die Capitoli II und III gesprochen werden.

Eine weitere subtile Verbalparallele zum *Inferno* findet sich im Zusammenhang mit der Erläuterung der Räumlichkeiten, in denen sich die Tiere aufhalten.[286] Als die *scorta* bemerkt, dass es in der Heimat des Protagonisten keine ruhmhaften Einwohner gegeben habe bzw. gebe, nutzt sie hierfür die Formulierung: „Ben son le **piagge** tue fatte **deserte**, / e prive d'ogni gloïosa fronda" (*A6*, 58–59). In dieser Aussage ist eine Verbalparallele zu den bekannten Versen „ripresi via per la **piaggia diserta**" (*If*., I, 29) und „ne la **diserta piaggia** è impedito" (*If*., II, 62) zu erkennen.[287] In beiden *Commedia*-Versen geht es darum, dass ‚Dante' sich in der „piaggia diserta" des Lebens verloren hat.[288] Entsprechend ermöglicht es die Formulierungsähnlichkeit, das pessimistisch anmutende und bedrückende Bild des Verlorenseins vom Beginn der *Commedia* zu evozieren. Ähnlich verhält es sich kurz vor der Beschreibung der Baraballo-Statue. Der Protagonist beschreibt den Ort, an den er und seine *scorta* gelangen: „[...] **venimmo in parte** / **dove** la porta tutta ne appariva" (*A6*, 106–107). Neben dem leichten inhaltlichen Anklang an das Höllentor bzw. an das Tor der Stadt Dite wird im Canto VIII des *Inferno* auf ähnliche Weise die Ankunft von ‚Dante' und ‚Vergil' am Fluss Styx beschrieben: „**venimmo in parte dove** il nocchier forte [...] gridò" (*If*., VIII, 80–81).[289] Somit kann auch diese Formulierung dazu beitragen, ‚infernale' Assoziationen auszulösen.

286 Dafür, dass die Strukturierung der Räumlichkeiten per se an den Aufbau des Inferno erinnert, vgl. Kap. 8.2.2.

287 Consoli bringt *A6*, 58 mit *If*., II, 62 in Verbindung sowie zusätzlich mit *Pg*., I, 130, wo vom „lito diserto" die Rede ist (vgl. Consoli 1969, 21).

288 Vgl. Chiavacci Leonardi 1991, 15–16 für eine mögliche Deutung der „piaggia diserta" als Lebensweg, auf dem sich der Mensch in Richtung des guten Lebens abmüht. Elitärer deutet Landino die Stelle: „Et certo è vero che la via la quale mena l'huomo alla cognitione è abbandonata perché pochissimi sono quegli che si dieno alla contemplativa" (*Land. Com.*, 296). Entsprechend gewinnt die „piaggia deserta" nach Landino nicht für jeden Menschen Bedeutung, sondern nur für diejenigen, die sich auf den beschwerlichen Weg der Kontemplation und der Philosophie einlassen.

289 Consoli verweist dagegen auf *Pg*., IX, 73–76 (vgl. Consoli 1969, 19). Dort heißt es jedoch „[...] ed eravamo in parte / che là dove pareami prima rotto, / pur come un fesso che muro diparte, / vidi una porta, e tre gradi di sotto / per gire ad essa, di color diversi, / e un portier ch'ancor non facea motto" (*Pg*., IX, 73–78). Zwar ist hier zusätzlich das Wort „porta" erkennbar, doch findet sich statt „venimmo" das Wort „eravamo". Außerdem sind die relevanten Wörter recht weit voneinander entfernt, sodass der Kontakt zum *Inferno*, wie oben zitiert, wahrscheinlicher erscheint.

Capitolo VII

Im Capitolo VII finden sich indes nur wenige Verbalparallelen[290] zur *Commedia*. Man kann sogar konstatieren, dass es sich um dasjenige Capitolo mit den geringsten (erkennbaren) Formulierungsähnlichkeiten gegenüber dem *poema sacro* handelt. Eine Ausnahme bildet der Abschnitt kurz vor der Tierschau, welche an die danteske Seelenschau, aber ebenso an die *Trionfi* Petrarcas erinnert.[291] Dort ergibt sich eine recht deutliche Verbalparallele zum *Inferno* wie auch zum *Paradiso*, als beschrieben wird, wie der Protagonist aufschaut und zahlreiche Tiere zu Gesicht bekommt: „**Io levai gli occhi**, **e vidi** tanti e tali / animai bruti" (*A7*, 19–20). Eine ähnliche Formulierung findet sich einmal im Canto XXXIV des *Inferno*, als sich ‚Dante' und ‚Vergil' von Luzifer entfernen: „**Io levai li occhi e** credetti **vedere** / Lucifero com' io l'avea lasciato" (*If.*, XXXIV, 88–89). Der assoziative Kontakt zu Luzifer wird indes durch die „animai bruti" unterstützt. Aber auch im *Paradiso* kommt eine ähnliche Ausdrucksweise vor, als ‚Dante' in der *candida rosa* Beatrice erblickt:

> Sanza risponder, **li occhi sù levai**
> e **vidi** lei che si facea corona
> reflettendo da sé li etterni rai.
> (*Pd.*, XXXI, 70–72)[292]

Dieser Kontakt zum *Paradiso* wird durch die folgende Aufrufung des Unsagbarkeitstopos noch verstärkt (vgl. *A7*, 20–21 sowie *Pd.*, I, 5–6). Somit zeigt sich zunächst eine Stilisierung des Eindrucks der Tierschau, der zwischen Entsetzen (*Inferno*) und Staunen (*Paradiso*) oszillieren kann. Gleichzeitig ermöglicht die Nähe zu einer ‚infernalen' als auch einer ‚paradiesischen' Formulierung neuerliche aemulative Tendenzen. Auch ein komisches Potential fehlt nicht – dieses wird durch die Semantik der „animai bruti" und die folgende groteske Tierschau eröffnet.

In dieser Schau der Tiere bleiben deutliche Verbalparallelen zur *Commedia* fast vollständig aus, es finden sich lediglich einzelne, subtile Annäherungen, vor allem an das *Inferno*. Die konkreteste ist hierbei wohl das Bild des Löwen, der sich selbst zerfleischt („Vidi un leon che s'aveva gli **artigli** / e ' **denti** ancor **da se medesmo tratti**", *A7*, 34–35). Diesen könnte man sowohl mit der Filippo Argenti-Szene („**in sé medesmo** si volvea co' **denti**", *If.*, VIII, 63) als auch mit der *scabbiosi*-Szene

290 Zwar zeigt sich direkt im ersten Vers mit „Noi eravam col piè già 'n su la soglia" (*A7*, 1) eine leichte Parallele zu entsprechenden Stellen in der *Commedia* (vgl. *If.*, XXXII, 124; *Pg.*, XVII, 76; *Pg.*, XIII, 1), sodass die Möglichkeit eines eindrucksvollen Auftakts mit Kopplung an die Ausdrucksweise der *Commedia* gleich zu Beginn entsteht. Doch im Vergleich zu anderen bisher besprochenen Verbalparallelen bleibt diese eher schwach.

291 Vgl. hierzu bereits Kap. 8.2.2.

292 In der Ausgabe Da Imolas findet sich sogar die Formulierung „*Io levai gli occhi su*" (Da Imola 1887a, Bd. 5, 475, Form. i. Orig.).

aus Canto XXIX des *Inferno* in Verbindung bringen („e sì **traevan** giù **l'unghie** la scabbia", *If*., XXIX, 82). Neben dem eindrucksvollen Bild, das so assoziiert werden kann, ist auch eine Kritik an Teilen der Florentiner Gesellschaft denkbar, da der Löwe das Wappentier von Florenz darstellt und auch Filippo Argenti Florentiner war.[293] Vergleichbar gestaltet sich hinsichtlich der strukturellen ‚Breite' und der Erkennbarkeit eine Formulierungsähnlichkeit, die sich im Bereich des Übergangs zum Capitolo VIII ausmachen lässt. Dort wird der Blick des Protagonisten in Richtung des im Schlamm befindlichen *porcelotto* genauer beschrieben: „**com'io** ebbi **ver lui** dritto **le ciglia**" (*A7*, 116). Diese Formulierung liest sich sehr ähnlich wie diejenige, die den Blick ‚Dantes' auf die Transformation der *ladri* in der siebten *bolgia* des achten Höllenkreises beschreibt: „**Com' io** tenea levate **in lor le ciglia**" (*If*., XXV, 49). Hieraus ergibt sich eine auffallende Parallele, denn während es in der zitierten *Commedia*-Passage um die Verwandlung der Sünder in Schlangen geht, steht auch im *Asino* die Metamorphose eines Menschen in ein Tier im Zentrum – das *porcelotto* war einst ein Mensch und wurde von Circe in ein Schwein verwandelt. In diesem Sinne lässt sich postulieren, dass die Verbalparallele zur Steigerung der Drastik beiträgt und das Bild des Schweins, das als entsetzlich abstoßend dargestellt wird („mi venne nel guardarlo a schifo", *A8*, 3), mit dem Grauen der Transformationen des achten Höllenkreises assoziieren kann.

Besonders dezent nimmt sich schließlich eine Verbalparallele aus, die gegen Ende des ersten Teils der Tierschau auftaucht. Es eröffnet sich ein Kontakt zum *Paradiso*, wenn die Begrenztheit der Zeit und des Gedächtnisses angesprochen werden, sodass eine erschöpfende Darstellung der Tierschau nicht möglich sei: „Il tempo è **lungo**, e **la memoria falla**" (*A7*, 82). Ähnlich heißt es auch im Canto XXXIII des *Paradiso*: „e **cede la memoria** a tanto oltraggio" (*Pd*., XXXIII, 57), wobei sich in der Formulierung des *Asino* zusätzlich ein dezenter Kontakt zum Canto XXXIII des *Purgatorio* ausmachen lässt, in welchem der Leser direkt angesprochen wird: „S'io avessi, lettor, più **lungo** spazio" (*Pg*., XXXIII, 136).[294] Einerseits erlaubt die Verbalparallele eine selbstbewusste Stilisierung im Anschluss an das *Paradiso*. Diese

293 Eine genaue Interpretation, welche Persönlichkeiten sich hinter den einzelnen Tieren verbergen könnten, kann hier nicht geleistet werden. Vgl. stattdessen u. a. Fazion 1984, 100–102. Eine weitere motivische Parallele könnte man unterdessen bei den „certi animai disfatti" (*A7*, 37) ausmachen, die sich mit den *mutilati* des *Inferno* assoziieren ließen (vgl. *If*., XXVIII). Die „animai disfatti" werden darüber hinaus beschrieben als „musando starsi quatti quatti" (*A7*, 39), was an *If*., XXI, 89 („quatto quatto") erinnert. Letzteres wird genauer in Kap. 8.4.2 mit Blick auf die *Dantismen* besprochen. Dies ergibt Sinn, da es sich bei „quatti quatti" bzw. „quatto quatto" um die Wiederholung desselben Wortes, also aus Sicht des lexikalischen Gebrauchs *de facto* um ein Einzelwort handelt.

294 Als sehr dezente Annäherung an „però ch'ogne parlar sarebbe poco" (*If*., XXXIV, 24) könnte man noch den Vers „tanto ch'io non vi posso ben narrare" (*A7*, 83) lesen. Zwar findet sich keine direkte Parallele hinsichtlich der Wörter und es würde sich um eine Paraphrasierung handeln.

wird aber andererseits durch den grotesken Kontext und durch die Formulierung „quel ch'io vidi in und dí per questa stalla" (*A7*, 84, v. a. das Wort „stalla") ironisiert. Außerdem wird die Unsagbarkeit performativ der Lächerlichkeit preisgegeben, da sich die Schau der Tiere nach der Feststellung der Unmöglichkeit, alles zu berichten, unvermindert fortsetzt. Hierbei ergibt sich jedoch gleichfalls die Möglichkeit einer selbstbewussten Ausstellung dichterischer Fähigkeiten im Anschluss an die *Commedia* und v. a. das *Paradiso*, das ebenfalls die *ineffabilità* überwindet. Gleichwohl wird die Lächerlichkeit eher weiter gesteigert, da nach einer zweiten Sequenz mit verschiedenen Tieren abermals die Unmöglichkeit, alles zu berichten, thematisiert wird (vgl. *A7*, 97–100). Und auch hiernach bricht die Beschreibung nicht sofort ab, sondern es folgen noch einige zusammenfassende Beobachtungen, ehe die Tierschau tatsächlich zu Ende geht. Zum einen trägt diese Wiederholung dazu bei, Komik und Lächerlichkeit zu erzeugen. Zum anderen kann man nicht von der Hand weisen, dass auch durch die zweite Thematisierung der Unsagbarkeit das Potential einer grotesken ‚Steigerung' angelegt ist. Während in der *Commedia* jeweils ‚nur' eine Anführung der Unsagbarkeit stattfindet, liefert der *Asino* gleich zwei solcher Stellen hintereinander. Somit scheint die Einbindung des Topos der *ineffabilità* im Capitolo VII zwischen Ironisierung und Vorführung dichterischen Vermögens zu changieren.

Capitolo VIII

Im Capitolo VIII setzt sich schließlich die Tendenz weniger und subtiler[295] Verbalparallelen zur *Commedia* fort, wenngleich sich eine leichte Verdichtung im Vergleich zum Capitolo VII erkennen lässt. Auffällig ist dabei eine große Ähnlichkeit in der Formulierung, als das *porcelotto* ausführt, diejenigen Lebewesen seien am

Im Zusammenhang mit der Parallele zum *Purgatorio* und *Paradiso* in *A7*, 82 erscheint diese Anlehnung aber dennoch möglich, wodurch der selbstbewusst stilisierende Duktus verstärkt würde.

295 Im Bereich des besonders Subtilen lässt sich gleich zu Beginn des Capitolo VIII eine mögliche Parallele zum *Inferno* verorten. Das Incipit „Alzò quel Porco al giunger nostro il grifo" (*A8*, 1) ermöglicht eine Assoziation des Beginns des berühmten Ugolino-Canto („La bocca sollevò dal fiero pasto / quel peccator [...]", *If*., XXXIII, 1–2) und erlaubt so erneut ‚infernale' Assoziationen, die z. B. auch dezent bei der Beschreibung des *porcelotto* als „**fangoso** animale" (*A8*, 24) mit schmaler Parallele zu den „genti **fangose**" bzw. „**fangose** genti" aus dem *Inferno* (*If*., VII, 110 bzw. *If*., VIII, 59) hervorscheinen. Vgl. zur Nähe zum Auftakt des Ugolino-Canto Consoli 1969, 19. Fazion wendet sich ebenfalls gegen eine rein parodistische Interpretation dieser Ugolino-Parallele, welche z. B. Benedetto vertritt (vgl. Benedetto 1926c, 109), und stellt sogar die Hypothese in den Raum, die Parallele könne die Anthropologie des Capitolo VIII subsumieren, indem sie den Blick auf den Schaden richtet, den sich die Menschen – im Gegensatz zu den Tieren (vgl. *A8*, 142–144) – gegenseitig zufügen (vgl. Fazion 1984, 131).

tugendhaftesten, die ohne Bildung bzw. ohne Hilfsmittel oder Künste ihren eigenen Vorteil suchen könnten:

> Questa [la prudenza] san meglio usar color che sanno
> senz'altra disciplina per se stesso
> **seguir lor bene, e evitar lor danno**.
> (*A8*, 40–42)

Ein ähnlicher Vers findet sich zu Beginn des *Inferno*. Im Canto II berichtet ‚Vergil', dass Beatrice so schnell wie möglich für ‚Dante' habe sorgen wollen, nachdem sie die Worte der Jungfrau Maria durch Lucia vernommen habe:

> Al mondo non fur mai persone ratte
> **a far lor pro a fuggir lor danno**,
> com' io, dopo cotai parole fatte,
> venni qua giù del mio beato scanno [...]
> (*If*., II, 109–112)[296]

Während in der *Commedia* die Formulierung als Vergleichspunkt für eine *similitudo* dient, bei der zwar eine Wertekritik mitschwingt, aber nicht im primären Vordergrund steht – ‚dramaturgisch' dürfte das Handeln Beatrices im Vordergrund stehen –, kommt im *Asino* keine *similitudo* vor und der Schwerpunkt liegt auf der Wertediskussion. Zum einen erlauben die Worte, die sich dem (berichteten) Sprechen Beatrices annähern, eine textuelle Nobilitierung. Zum anderen zeigt sich gerade hierin ein starkes komisches Potential, denn das Bild des dreckigen und abstoßenden *porcelotto*, welches die sublime Sprechweise Beatrices anstimmt, erzeugt eine deutliche Dissonanz, die sich in groteske Komik transformieren kann.

Subtiler gestalten sich die weiteren erkennbaren Verbalparallelen im Capitolo VIII. Eine solche findet sich bei der Einschätzung des *porcelotto*, dass die Menschen jenseits ihrer eigenen Existenz keine Werte kennen: „che **altro ben** non credete che sia / fuor dell'**umana essenza** e del valore" (*A8*, 32–33). Dies kann man als Parallele zum berühmten Canto XVII des *Purgatorio* lesen, in dem ‚Vergil' die Theorie über den *amore* ausbreitet:

> **Altro ben** è che non fa **l'uom** felice;
> non è felicità, non è la buona
> **essenza**, d'ogne ben frutto e radice.
> (*Pg*., XVII, 133–135)[297]

296 Vgl. Blasucci 1989d, 393.

297 Ferroni bringt *A8*, 31–33 dagegen mit *If*., XXVI, 99 in Verbindung (vgl. Ferroni 1975, 342–343, Fn 68). Diese Stelle, an der Ulisse meint, „ch'i' ebbi a divenir del mondo esperto / e de li vizi umani e del valore" (*If*., XXVI, 98–99) könnte man sowohl formal als auch inhaltlich als verstärkende Überlagerung anführen.

Während im *Purgatorio* an dieser Stelle alle Werte jenseits des christlichen Gottes als nichtig dargestellt sind, wird im *Asino* kritisiert, dass der Mensch keine Werte jenseits seines eigenen Horizonts kenne. Somit zeigen beide Interpretationen eine inhaltlich ähnliche Grundtendenz, die weltliche Sphäre des Menschen als nicht ausreichend zu kritisieren. Neben dieser Parallele zeigt sich aber auch ein eklatanter Unterschied, der Komik ermöglicht. Dort, wo die *Commedia* dem Irdisch-Menschlichen das jenseitige Göttliche gegenüberstellt, sieht der *Asino* die Sphäre der diesseitigen Tiere. Einerseits kann dies als Angriff auf das Wertesystem der *Commedia* gelesen werden. Andererseits ergibt sich hieraus aber auch eine klare Ironisierung und Verlachung der Menschheit und v. a. der Theologie als solcher, die nicht zwangsläufig und primär gegen die *Commedia* gerichtet sein muss. Wahrscheinlicher dürfte letztere Variante sein, sodass um der intellektuell durchaus anspruchsvollen Komik willen *en passant* eine Profanierung des *poema sacro* akzeptiert wird.

Eine weitere Stelle mit einer recht dezenten Formulierungsähnlichkeit gegenüber der *Commedia* findet sich im Zuge der Kritik am Besitzwunsch der Menschen: „ma perché **l'appetito** disonesto / **de l'aver non vi tien** l'animo **fermo**“ (*A8*, 58–59). Hier ist eine leichte Parallele zum Canto XXII des *Purgatorio* erkennbar, in dem auch die Begierde nach weltlichem Besitz angesprochen wird: „Per che **non reggi** tu, o sacra fame / **de l'oro**, **l'appetito** de' mortali?“ (*Pg.,* XXII, 40–41). Wichtig ist hierbei – wie schon in Kap. 8.3.3 für *CA*, 6, mit identischem Parallelvers im *Purgatorio* vermerkt –,[298] dass die *Purgatorio*-Stelle auf die *Aeneis* zurückgeht.[299] Die Nähe zur *Aeneis*, die sich hier in der *Commedia* befindet, stellt jedoch eine Uminterpretation dar, welche die direkte Ablehnung des Besitzwunsches der *Aeneis*-Stelle in eine Forderung nach dem rechten Maß desselben umdeutet. Somit kann sich der *Asino* mit seiner starken Ablehnung des Besitzwunsches z. T. auf die *auctoritas* der *Commedia* stützen, scheint diese aber auch zu korrigieren, indem der Text inhaltlich stärker auf die dahinterliegende und übergeordnete *auctoritas* der *Aeneis* rückverweist. In diesem Sinne lässt sich einerseits eine Einreihung in die Tradition der *Commedia* postulieren, denn der *Asino* stellt sich mit dieser in eine Reihe von Texten, die sich auf die *Aeneis* beziehen. Zugleich ist eine aemulative Tendenz erkennbar, weil sich gegenüber dem Text Dantes ein ‚Korrektiv' in der Interpretation der *Aeneis*-Stelle ergibt.

Im Bereich einer rhetorischen Stärkung der Glaubwürdigkeit lässt sich die Aussage „e **avarizia**, che quel **ben** [l'operar della mano e la favella] **cancella**“ (*A8*, 132) im letzten Textdrittel deuten. Ähnliches findet sich auch im Canto XIX des

298 Vgl. Kap. 8.3.3 auch für die entsprechenden Literaturangaben, die hier nicht wiederholt werden.

299 Vgl. *Verg. Aen.*, 59 [= III, 56–57]: „quid non mortalia pectora cogis, auri sacra fames?“

Purgatorio, wo es heißt: „Come **avarizia spense** a ciascun **bene** / lo nostro amore, onde operar perdési“ (*Pg*., XIX, 121–122). Auch an der *Purgatorio*-Stelle findet sich eine deutliche *avarizia*-Kritik, weil diese dem Menschen im Diesseits den Blick für die wirklich tugendhaften Dinge trübe und ihn am „operar [bene]“ hindere. Durch diese inhaltliche Nähe ist eine rhetorische Anlehnung an die *auctoritas* der *Commedia* denkbar, welche der Argumentation Glaubwürdigkeit verschafft.[300]

Eine letzte hier zu besprechende Parallele zur *Commedia*, die zwischen Formulierungsähnlichkeit und motivischer Parallele zu verorten ist, entsteht durch das assoziativ aufgeladene Wort „scabbia“: „Vostr'è l'ambïzion, lussuria e 'l pianto, / e l'avarizia, che genera scabbia“ (*A8*, 136–137). Das *porcelotto* rückt alle Laster in ein deutlich negatives Licht und verbindet sie mit der Krätze. Die „scabbia“ wiederum ist an die berühmte Szene in der zehnten *bolgia* des achten Höllenkreises gekoppelt, wo die Alchemisten, die u. a. mit der *scabbia* bestraft sind, sich die Haut abschaben (vgl. *If.,* XXIX, 82). Dass es sich an dieser Stelle trotz der Begrenzung auf ein einzelnes Wort um eine mögliche Parallele handelt, ergibt sich zum einen aus der Prominenz der aufgerufenen Szene. Zum anderen spricht hierfür der Umstand, dass das Wort „scabbia“ im *Asino* nicht isoliert auftritt, sondern auch die entsprechenden Reimwörter aus der *Commedia* „abbia“ und „rabbia“ zu finden sind (*A8*, 139 und 141 sowie *If*., XXIX, 80 und 84). Letztlich zeigt sich anhand dieser Verbalparallele, auch wenn sie strukturell einen Grenzfall darstellt, wie mit der textmateriellen Assoziation des *Inferno* die Evozierung eines eindrucksvollen Bildes einhergeht, welches die Argumentation des *porcelotto* und seine Verdammung der Menschheit unterstützen kann.

Zwischenfazit

Allein anhand des beträchtlichen Umfangs der vorigen Ausführungen wird intuitiv die besondere Rolle deutlich, welche Verbalparallelen zur *Commedia* für die Textkonstitution des *Asino* spielen. Doch ist es an diesem Punkt nötig, genauer zu differenzieren. So sind bereits im proömialen Capitolo I einige Parallelen erkennbar, die

300 Ähnlich rhetorisch im Sinne einer Absicherung durch eine *auctoritas* lässt sich eine andere sehr schmale Verbalparallele lesen, die auftaucht, als das *porcelotto* konstatiert, der Akt des Erzählens sei eine anthropologische Konstante: „Le man vi diè natura, e la favella“ (*A8*, 130). Ähnliches liest man auch im Canto XXVI des *Paradiso*: „Opera naturale è ch'uom favella“ (*Pd*., XXVI, 130). Aufgrund der Ähnlichkeit beider Formulierungen sowohl auf lexikalischer als auch auf inhaltlicher Ebene ergibt sich die Möglichkeit, dass die Anlehnung an die Aussage der *Commedia* der Argumentation Glaubwürdigkeit zusichert. Dass diese Stelle auch auf antike Quellen rekurriert, tut dem (parallel verlaufenden) Kontakt zur *Commedia* dabei kaum einen Abbruch. Vgl. zu möglichen antiken Referenzen neben Ciceros *De natura deorum* auch Lukrez' *De rerum natura* (vgl. hierzu Corsaro 2012d, 191–192).

in ihrer Häufigkeit jedoch nicht besonders auffällig sind. Dies ändert sich abrupt im Capitolo II und zieht sich bis ins Capitolo III. In beiden Abschnitten, v. a. jedoch im Capitolo II, reiht sich geradezu eine Verbalparallele an die nächste, wobei die starken inhaltlichen Parallelen dieser beiden Capitoli die Annäherung an die *Commedia*, genauer an das *Inferno*, zusätzlich verstärken. Diese Dichte an Verbalparallelen bleibt jedoch nicht erhalten, sondern legt sich in Richtung des erotischen Capitolo IV zurück, in diesem tauchen bereits deutlich weniger Formulierungsähnlichkeiten auf. Diejenigen, die erkennbar sind, entstammen dabei größtenteils dem *Paradiso*. Vor dem Hintergrund der Liaison zwischen dem Protagonisten und der *scorta* sowie mit Annäherungen an den *Canzoniere* und den Petrarkismus entsteht so eine klar hörbare, obszöne Komik. Gleichzeitig ist die erotisierende Komik nicht frei von textuellen Ambitionen, denn auf diese Weise kann der *Asino*, wenngleich ironisch-komisch, am virulenten, vor allem (anti-)petrarkistisch ausgerichteten Liebesdiskurs der Zeit um 1500 partizipieren. Mit Blick auf die Verbalparallelen zur *Commedia* zeigt sich schließlich spätestens ab dem Capitolo V eine merkliche Ausdünnung. Zwar wird diese im Capitolo VI durch ‚infernale' Assoziationen leicht abgebremst. Doch im Capitolo VII kommen kaum mehr Verbalparallelen vor und auch im Capitolo VIII sind nur wenige saliente textmaterielle Annäherungen zu verzeichnen.

Über alle Capitoli hinweg ergeben sich verschiedene mögliche Effekte der identifizierten Verbalparallelen. Neben der potentiellen Anbindung der *Commedia* als *auctoritas*, die v. a. im Capitolo VIII hervorscheint, zählen eine textuelle Nobilitierung, die Illustrierung bzw. der Aufbau zumeist ‚infernaler' Assoziationen sowie die Ironisierung und Erzeugung von Komik zu den zentralen Effekttendenzen. Auffällig sind überdies immer wieder ‚steigernde' bzw. aemulative Tendenzen, die hervortreten, sobald man die Verbalparallelen genauer gemeinsam mit ihrer jeweiligen Entsprechung in der *Commedia* betrachtet. Wichtig anzumerken ist, dass sich die einzelnen Effekte gegenseitig nicht ausschließen. Im Gegenteil sind bei einer Verbalparallele oftmals mehrere potentielle Effekte auszumachen. Dies ist beispielsweise der Fall bei solchen Ähnlichkeiten, die sowohl sublimierende als auch komische Tendenzen offenbaren. In diesem Fall scheint es sogar plausibel, dass keiner der beiden Aspekte den anderen überdeckt. Vielmehr erweist es sich als wahrscheinlich, dass beide Effekte nebeneinander und mit Blick auf den gesamten überlieferten Text des *Asino* gleichberechtigt existieren. Dies entspricht letztlich der Ausrichtung des Capitolo I und zeigt sich gleichfalls auf inhaltlicher Ebene, v. a. in Bezug auf die Jenseitsreise und die *scorta*.[301] Auch im Bereich der stilistischen Phänomene wird dieser Aspekt immer wieder hervortreten.[302]

301 Vgl. Kap. 8.2.

302 Vgl. hierzu die einzelnen Analyseabschnitte in Kap. 9.

Die Frage nach Komik und Sublimem leitet zu einer der meistdiskutierten Fragen rund um den *Asino* über: derjenigen seiner potentiellen Ausrichtung in Opposition zu Dante oder zur *Commedia*. Im Bereich der Verbalparallelen lässt sich jedoch keine solche ‚oppositionelle' Aufstellung des *Asino* im Sinne einer Verlachung der *Commedia* diagnostizieren. Vielmehr ergeben sich Argumente, die gegen eine solche Konfiguration sprechen. So ist auffällig, dass die Verbalparallelen alles andere als gleichmäßig im *Asino* verteilt sind. Würde sich das primäre Interesse des gesamten *Asino* auf eine Positionierung in Opposition zur *Commedia* richten, so dürfte man in sehr regelmäßigen Abständen mit verlachenden Parallelen rechnen. Dies ist jedoch nicht der Fall. Außerdem müsste ein Großteil der Verbalparallelen durch einen komischen Effekt geprägt sein, der sich primär aus der Verlachung der *Commedia* speist. Auch dies ist nicht der Fall, da sich genügend textmaterielle Ähnlichkeiten identifizieren lassen, die mit Blick auf das *poema sacro* wenig komischen Spielraum zulassen. Des Weiteren zeigt sich bei denjenigen Verbalparallelen, die durch ein komisches Potential geprägt sind, dass die *Commedia* fast nie alleiniges Ziel der Komik ist.[303] Häufig scheint es eher so, als würde die komische Perspektivierung der *Commedia* billigend in Kauf genommen. Folglich lässt sich postulieren, dass die textmateriellen Parallelen zur *Commedia*[304] im *Asino* dazu beitragen können, die eigenen textuellen Ambitionen auszustellen, wobei in diesem Zusammenhang auch die Rolle des *Orlando furioso* als Konkurrenztext nicht zu vernachlässigen ist.

8.4 *Dantismen* in Machiavellis Terzarima

8.4.1 Digitales Verfahren zur Identifizierung der *Dantismen* in Machiavellis Terzarima: Methodische Vorbereitungen

Nach der Untersuchung inhaltlich-struktureller und verbaler Parallelen zur *Commedia* in Machiavellis Terzarima wird die Perspektive nun noch stärker auf einen mikrostrukturellen Bereich fokussiert, denn es soll eine besondere Kategorie von Einzelwörtern im Mittelpunkt stehen, die hier als (lexikalische) *Dantismen*

303 Ein wichtiges Beispiel ist die erotisierende Komik des Capitolo IV, die u. a. auch über (anti-) petrarkistische Tendenzen zu perspektivieren ist.

304 Diese sind parallel gelagert zu Annäherungen an andere Texte wie im Bereich des Inhalts die *Metamorphosen* des Apuleius oder in einem mikrostrukturellen Bereich auch an die *Aeneis*, die *Metamorphosen* Ovids oder den *Canzoniere* Petrarcas. Diese können jedoch selbstredend in dieser Studie nicht erschöpfend behandelt werden.

bezeichnet werden.[305] Während bei den Verbalparallelen Einzelwörter grundsätzlich auszuschließen sind bzw. nur bei Präsenz verstärkender Zusatzelemente, z. B. merklicher Parallelen im Inhalt, Berücksichtigung finden, liegt der Fall bei den *Dantismen* anders. Wie in Kap. 5 erläutert,[306] handelt sich um Wörter, deren Ursprung jeweils auf Dante zurückgeführt werden kann. Ein *Dantismus* ist allgemein ein „Elemento lessicale coniato o introdotto da Dante“,[307] sodass sich eine Annäherung an den Ausdruck Dantes ergibt, ohne dass hierbei eine Verstärkung, z. B. durch den Inhalt, zwingend notwendig wäre. In diesem Abschnitt wird der Begriff indes noch enger gefasst, da nur diejenigen Wörter von Interesse sind, die nicht nur auf Dante, sondern speziell auf die *Commedia* zurückführbar sind. Die hier angesetzte Definition suggeriert dabei auf den ersten Blick eine klar begrenzte Anzahl von *Dantismen* und eine geringe Möglichkeit an Variation im Gebrauch dieser Wörter, z. B. im Vergleich zu Verbalparallelen, die auch eine ‚flexible' Annäherung an den Prätext erlauben.[308] Bereits während der methodischen Überlegungen in Kap. 5 konnte deshalb postuliert werden, dass sich die Untersuchung der *Dantismen* mithilfe einer einfach gehaltenen digitalen Analyse durchführen lässt. Dies gilt unter der Voraussetzung, dass eine manuelle ‚Nachlese' erfolgt, im Zuge derer genauer zu beurteilen ist, inwiefern die computertechnisch identifizierten Vokabeln tatsächlich eine Annäherung an die *Commedia* ermöglichen. Auch wenn die digitale Extraktion von *Dantismen* aus einem Text auf den ersten Blick eher problemlos erscheint, ist es wichtig, einige Hürden vorab zu erörtern, um diese im Vorfeld auszuräumen.

Als Ausgangspunkt für eine digitale Extraktion der *Dantismen*, die in Machiavellis Terzarima vorkommen, wird eine Liste oder ein kleines Referenzkorpus derjenigen Wörter benötigt, die überhaupt als *Dantismen* zu werten sind. Hierbei ergibt sich eine erste beträchtliche Herausforderung, denn die Frage, ob ein konkretes Wort auf Dantes *Commedia* zurückzuführen ist, gestaltet sich komplex und wird z. T. sehr unterschiedlich beantwortet. Als Lösung dieses schwerwiegenden Problems bietet sich eine Lemma-Liste an, die sich auf die „Hapax e prime attestazioni“ innerhalb der *Commedia* fokussiert und von Viel ausgearbeitet wurde.[309] Hierzu gleicht Viel die Informationen zahlreicher Wörterbücher und Korpora miteinander ab, sodass die resultierende Liste von Lemmata, welche auf die *Commedia* zurückführbar sind, als sehr zuverlässig angesehen werden kann. Viel arbeitet aufgrund seines Schwerpunktes der „Hapax e prime attestazioni“ mit einer sehr

305 Für Anregungen zur Umsetzung dieser Analyse danke ich Thomas Krefeld.
306 Vgl. Kap. 5.1, auch für eine definitorische Abgrenzung zum *Dantismo* und zur *Dantizität*.
307 *GDLI*, Eintrag „Dantiṣmo“, Bd. IV, 16.
308 Vgl. hierzu die Ausführungen des vorigen Kap. 8.3.
309 Vgl. den Titel von Viel 2018.

engen Definition von *Dantismus*. Für ihn sind diejenigen Wörter relevant, die bis 1375 exklusiv in Dantes *Commedia* vorkamen („Hapax") oder deren initiale Verwendung klar auf die *Commedia* zurückführbar ist („prime attestazioni"). Dabei stellt v. a. letztgenannte Kategorie vor Probleme, da die genaue Datierung des Aufkommens von Wörtern alles andere als trivial ist und oft zu uneindeutigen Ergebnissen führen kann.[310] Um dieser Schwierigkeit zu begegnen, geht Viel nach dem Ausschlussverfahren vor:

> Si è quindi proceduto per fasi di successiva esclusione: prima di tutto i lemmi sicuramente attestati in opere precedenti; quindi i lemmi d'incerta primazia a parte pochi casi molto significativi, peraltro segnalati nel corpo della scheda. I restanti lemmi verranno considerati *hapax* o di prima attestazione [...][311]

Hierdurch sind solche Wörter aus der Betrachtung ausgeschlossen, die schon vor der Verwendung in der *Commedia* existierten, dort jedoch in einer spezifischen, z. T. übertragenden Semantik bzw. innerhalb von fixierten Phrasen auftreten. Als Beispiel lässt sich das unscheinbare Wort *corso* anführen, das eindeutig schon vor der *Commedia* existierte. Jedoch wird für die spezielle Semantik „*Prendere il corso*, *pigliare corso*: derivare, trarre origine" das *Inferno* als erster Beleg im Wörterbuch des *TLIO* gelistet.[312] Zwar wäre es wünschenswert, auch diese Unterkategorie ‚semantischer' *prime attestazioni* zu berücksichtigen, um ein noch vollständigeres Bild des lexikalischen Einflusses des *poema sacro* zu zeichnen. Doch bereits am Beispiel des Wortes *corso* wird deutlich, dass in der *Commedia* z. T. auch sehr frequente Wörter eine spezifische, neuartige Semantisierung erfahren. Dies führt zu einer methodischen Problematik, denn die Häufigkeit dieser Wörter würde bei einer ungefilterten Analyse zu zahlreichen falsch positiven Ergebnissen führen. Eine solche Filterung kann jedoch – zumindest in der ersten hier vorgestellten Version der digitalen *Dantismus*-Analyse – nicht durchgeführt werden. Immerhin müssten alle Lemmata der zu analysierenden Texte mit semantischen Zusatzinformationen versehen sein, was einen beträchtlichen Arbeitsaufwand bedeutet, der von einer einzelnen Person im Kontext der vorliegenden Studie kaum zu leisten ist.[313] Auch eine manuelle Nachfilterung könnte je nach Zahl der möglicherweise falsch positiven Ergebnisse schnell problematisch werden. Aus diesem Grund wird

310 Vgl. Viel 2018, 10–11 sowie 13–14.

311 Viel 2018, 15, Form. i. Orig.

312 Vgl. für die Belege vor der *Commedia TLIO*, Eintrag „córso (2) s.m.", Abs. 0.3 und 0.4. Für die spezielle Semantik „*Prendere il corso*, *pigliare corso*: derivare, trarre origine" mit Verweis auf *If.*, XI, 88 als Erstbeleg vgl. *TLIO*, Eintrag „córso (2) s.m.", Abs. 10.1, Form. i. Orig.

313 Ein Grund hierfür ist die bisher mangelnde Verfügbarkeit ausreichend lemmatisierter bzw. weitergehend annotierter Texte in Form zuverlässiger digitaler Editionen – hierzu Genaueres in den folgenden Absätzen.

an dieser Stelle auf die Unterkategorie ‚semantischer' *prime attestazioni* noch verzichtet, wohl wissend, dass eine gewisse – wohl eher kleine – Zahl spezieller *Dantismen* so übersehen werden könnte.

Mit dieser Einschränkung im Hinterkopf kann die bereits vorliegende Lemma-Liste Viels als Ausgangspunkt für das *Dantismen*-Referenzkorpus genutzt werden. Dies ist vorteilhaft, weil sich so an dieser Stelle der Schwerpunkt von der linguistisch-etymologischen Arbeit auf die Vorbereitung und Entwicklung der digitalen Routine verlagern lässt.[314] Außerdem kann die hier angesetzte Arbeitsdefinition für *Dantismus* weiter präzisiert werden, denn ausgehend von der Liste Viels werden in der folgenden digitalen Untersuchung diejenigen Lemmata in den Blick genommen, die in der *Commedia* Dantes zum ersten Mal Verwendung fanden. Hierbei werden sowohl *Hapax* als auch *prime attestazioni* gleichwertig berücksichtigt, denn beide Kategorien stellen in ähnlicher Weise sicher, dass die entsprechenden Lemmata einen erkennbaren Kontakt zur *Commedia* aufweisen.

Bevor das konkrete *Dantismen*-Korpus erstellt werden kann, muss eine weitere Voraussetzung für die digitale Analyse angegangen werden. Um überhaupt Lemmata abgleichen zu können, müssen auch die Terzarima-Texte Machiavellis in einem passenden digitalen Format vorliegen. Hierzu wurden zunächst die entsprechenden Texte aus der *Biblioteca Italiana* der Universität Rom im TEI XML-Format heruntergeladen.[315] Diese Texte sind digital aufbereitet und liefern gleichzeitig einen hohen Grad an Zuverlässigkeit, da sie auf einschlägigen Editionen basieren. Im Falle Machiavellis handelt es sich um die Ausgabe Martellis aus dem Jahr 1971.[316] Doch reicht das reine TEI XML-Format nicht aus, um eine digitale Analyse auf lexikalischer Basis durchzuführen. Insbesondere irreguläre Formen und orthographische Abweichungen, aber auch Kontraktionen oder Auslassungen können das Analysesystem schnell an seine Grenzen bringen und es ist zwingend erforderlich, den Text zusätzlich zu lemmatisieren und die resultierenden Lemmata zu annotieren. Um diese Aufgabe softwaretechnisch zu lösen, existieren für viele Programmierumgebungen Sprachpakete, die sogenannte *Tagger* beinhalten, welche in der Regel auch als *Lemmatisierer* zur automatisierten Lemmatisierung genutzt werden können. Auch

314 Ich danke Riccardo Viel für die Erlaubnis, seine Lemma-Liste für die digitale Analyse nutzen zu dürfen.

315 Vgl. La Sapienza Università di Roma (Hg.) 2003 – Es handelt sich um die Texte A^{BI}, CA^{BI}, CF^{BI}, CI^{BI}, CO^{BI}, DP^{BI}, DS^{BI}.

316 Vgl. Martelli (Hg.) 1971. Das *Capitolo Pastorale* war zum Zeitpunkt der Vorbereitung der digitalen Analyse in der *Biblioteca Italiana* nicht verfügbar. Dieses wurde mithilfe der rezenten PDF-Version der Werke Machiavellis (vgl. Accendere (Hg.) 2018), welche auf der Martelli-Edition basiert, selbst hinzugefügt, was sich aufgrund der Kürze des Textes unproblematisch gestaltete. Es handelt sich um *CP digital*.

für die Programmiersprache Python, die hier in der Version 3.9.7 genutzt wird,[317] existieren zahlreiche Programmierbibliotheken für die Sprachverarbeitung. So gut wie alle dieser Bibliotheken sind jedoch – aus nachvollziehbaren praktischen Gründen – auf das moderne Italienisch ausgerichtet. Sie sind somit nicht vollständig mit altitalienischen Textdaten kompatibel, sodass die Zuverlässigkeit bei der Bearbeitung von Texten um 1500 begrenzt ist.[318] Gerade bei der Aufgabe, die *Dantismen* in Machiavellis Terzarima herauszufiltern, ist aber eine sehr hohe Zuverlässigkeit bei der Lemmatisierung vonnöten, denn nur so lassen sich diachron divergierende Wortformen korrekt identifizieren. Aus diesem Grund wird die Annotation der Lemmata in den TEI XML-Dateien in zwei Schritten gewissermaßen semi-automatisiert durchgeführt. Zunächst kann ein Python-Skript einen Großteil der Arbeit automatisiert leisten, im Nachgang müssen die Ergebnisse jedoch manuell nachbearbeitet werden, um etwaige Fehler auszubessern und Inkonsistenzen aufzulösen. Für die automatische Vorlemmatisierung kommt der *TreeTagger* zum Einsatz.[319] Diesen muss man zunächst auf dem Computer lokal installieren, danach lässt sich eine korrespondierende Python-Bibliothek (*treetaggerwrapper*, Version 2.3)[320] nutzen, die den skriptbasierten Zugriff auf den *TreeTagger* via Python kapselt und vereinfacht. Nach diesen Vorbereitungen genügen wenige Zeilen Python-Code, um aus einem

317 Vgl. Python Software Foundation 2001 –.

318 Dieses Problem gilt u. a. auch für die inzwischen sehr beliebte Python-Bibliothek *spaCy* (vgl. ExplosionAI GmbH 2016 –). Doch selbst Tagger, die speziell auf ein altitalienisches Textkorpus ausgelegt sind, erreichen eine Genauigkeit von maximal 90 % wie die beiden Tagger, die mit dem eigens für diesen Zweck zusammengestellten *D(h)ante*-Korpus auf die Werke Dantes trainiert wurden (vgl. Basile/Sangati 2016, 2827). Dass dieses Vorgehen noch dazu stark autorenabhängig ist, zeigt eine Übertragung auf einen Ausschnitt der *Lettere* von Alessandra Strozzi, welche Ergebnisse von 50 % bis 60 % erzielte – andere Tagger erreichten knapp über 70 % Genauigkeit (vgl. Bersano/Okinina 2020, 31). Diese Ergebnisse sind deutlich zu niedrig, als dass eine vollautomatische Lemmatisierung denkbar wäre.

319 Vgl. als eine der initialen Publikationen zum *TreeTagger* Schmid 1995. Hier wurde die Version 3.2.3 für *Windows* 64-Bit genutzt (vgl. Schmid o.J.). Zwar existiert mittlerweile auch der modernere und auf *Deep Learning* basierte *RNNTagger* (vgl. Schmid 2019). Dessen Ergebnisgenauigkeit (über 98 %) wurde jedoch mit altitalienischen Texten aus dem 13. Jahrhundert mithilfe des *Corpus Taurinese*, der nur 21 Texte umfasst, erzielt (vgl. Schmid 2019, 136 sowie http://www.bmanuel.org/projects/ct-short.html für das Korpus, letzter Aufruf 05.11.23). Somit ist nicht klar, ob auch für die Texte Machiavellis aus der Zeit um 1500 eine ähnliche Präzision zu erwarten wäre. Neben diesem philologischen Problem kommt auf praktisch-technischer Seite hinzu, dass eine direkte Python-Anbindung fehlt, diese wäre zu erstellen gewesen. Mit Blick auf die entsprechend ungewisse ‚Kosten-Nutzen-Relation' und die im Kontext dieses Projekts überschaubare zu bearbeitende Textmenge wird hier deshalb für den bereits etablierten *TreeTagger* optiert. Eine Erweiterung um den *RNNTagger* (oder andere Formen maschinellen Lernens bzw. neuronaler Netze) wäre jedoch in einem weiteren Forschungsschritt denkbar und reizvoll.

320 Vgl. Pointal 2004–2019.

TEI XML-Dokument ohne Lemmatisierung, im Beispiel des *Asino*, eine Version mit annotierten Lemmata zu erstellen.

```
import treetaggerwrapper
import xml.etree.ElementTree as ET
from xml.dom import minidom
from string import punctuation

# Read text file, e.g. Asino, and prepare tagger – change file name to
# address text needed
treeText = ET.parse('Asino.xml')
tagger = treetaggerwrapper.TreeTagger(TAGLANG='it')

# Get all <l> elements representing lines
elems = treeText.findall('//l')

# Prepare set to check for punctuation
punctuationSet = set(punctuation)

# Loop through all lines to extract text and run treetagger on this text
# Annotate lemma information using XML-attribute "lemma" in <w> tag
# Write punctuation into <pc> tag according to TEI
# Maintain complete verse in <l> tag, so we can easily perform a manual
# review
for elem in elems:
    if elem.text == None:
        continue
    tags = tagger.tag_text(elem.text)
    for tag in tags:
        elements = tag.split('\t')
        if elements[0] in punctuationSet:
            punct = ET.SubElement(elem, 'pc')
            punct.text = elements[0]
        else:
            lemma = ET.SubElement(elem, 'w')
            lemma.set('lemma', elements[2])
            lemma.text = elements[0]

# Parse annotated data into 'pretty' XML-string and write it to sepa
# rate file
```

```
xmlstr = minidom.parseString(ET.tostring(treeAsino.getroot(), encoding=
    'utf-8')).toprettyxml(indent='   ')
resultFile = open('AsinoLemma.xml', 'w', encoding='utf-8')
resultFile.write(xmlstr)
```

Code 1: Python-Skript zur automatisierten Vorlemmatisierung.

Nach Ausführung des Skripts liegt eine lemmatisierte TEI XML-Datei vor, wobei das Ergebnis erwartungsgemäß nicht vollständig überzeugen kann, v. a. irreguläre Verben, aber auch ältere Wortformen, z. B. das *imperfetto* auf *-a* in der ersten Person Singular wie bei *avea*, kann vom System nicht korrekt interpretiert werden. Deshalb muss der Text manuell kontrolliert und nachbearbeitet werden. Als Orientierung zur endgültigen Lemmatisierung dient dabei die digitale Ausgabe der *Divina Commedia* unter der Leitung Tavonis.[321] Diese liegt im TEI XML-Format vor und annotiert u. a. zu allen Wortformen der *Commedia* die entsprechenden Lemmata, wobei die Form des modernen Italienisch genutzt wird. Dieses Vorgehen erweist sich auch für das vorliegende Projekt als sinnvoll, da die Wortformen, die aus der *Commedia* bekannt sind und der *Dantismus*-Liste zugrunde liegen, sowie diejenigen in Machiavellis Terzarima aufgrund der zeitlichen Distanz von rund 200 Jahren voneinander abweichen können. Durch die Vermittlung des modernen Italienisch können solche möglichen Divergenzen ausgeglichen werden. Z.B. lässt sich auf diese Weise zwischen der Wortform „trïunfo“, wie sie in der *Commedia* vorkommt (vgl. z. B. *Pd.*, V, 116),[322] und der Wortform „trionfo“ im *Capitolo dell'Ingratitudine* Machiavellis (vgl. z. B. *CI*, 96) über das Lemma *trionfo* des modernen Italienich vermitteln. Außerdem legt die Nutzung des modernen Italienisch als ‚Metasprache' den Grundstein für weiterführende Analysen zu Autoren anderer Epochen oder sogar Regionen, bei denen noch eklatantere Abweichungen zu erwarten sind. Im Folgenden soll ein kurzer Ausschnitt aus dem lemmatisierten *Asino*-Text die Ergebnisse der Lemmatisierung illustrieren, der dem TEI XML-Standard P5 entspricht:[323]

321 Vgl. *Commedia digital*. Diese Ausgabe nutzt einen älteren TEI-Standard und verwendet kein <w>-Tag.

322 In der Petrocchi-Ausgabe aus dem Jahr 2003 werden neben der Hauptform, die mit Trema notiert ist („trïunfo“), lediglich Varianten mit *u* angeführt und keine Varianten, die dem „trionfo“ des *Capitolo dell'Ingratitudine* entsprechen würden (vgl. Petrocchi 2003c, 79).

323 Vgl. TEI Consortium 2023. Während die digitale *Commedia*-Edition Tavonis <LM>- und <LM1>-Tags nutzt, wird hier auf <w>-Tags zurückgegriffen, die entsprechend dem aktuellen TEI-Standard auch verschachtelt werden können (vgl. TEI Consortium 2023, 1861).

```
<div1>
            <head>ASINO</head>
            <div2 type="capitolo">
               <head>Capitolo primo</head>
               <lg type="terzina">
                   <lg>
                       <l>
                           <w lemma="il">I</w>
                           <w lemma="vario">vari</w>
                           <w lemma="caso">casi</w>
                           <w lemma="la">la</w>
                           <w lemma="pena">pena</w>
                           <w lemma="e">e</w>
                           <w lemma="la">la</w>
                           <w lemma="doglia">doglia</w>
                       </l>
                       <l>
                           <w lemma="che">che</w>
                           <w lemma="sotto">sotto</w>
                           <w lemma="forma">forma</w>
                           <w lemma="di">d'</w>
                           <w lemma="uno">un</w>
                           <w lemma="asino">Asin</w>
                           <w>
                               <w lemma="soffrire">soffersi</w>
                               <w lemma="si">soffersi</w>
                           </w>
                       </l>
                       <l>
                           <w lemma="cantare">canterò</w>
                           <w lemma="io">io</w>
                           <w lemma="pure">pur</w>
                           <w lemma="che">che</w>
                           <w lemma="fortuna">fortuna</w>
                           <w lemma="volere">voglia</w>
                       </l>
                   </lg> <!-- ... -->
```

Code 2: Auszug aus der (nachbearbeiteten) lemmatisierten TEI XML-Datei des Asino-Textes.

Wie bereits erwähnt, wird neben den lemmatisierten Texten auch ein *Dantismus*-Korpus benötigt, das auf der Lemma-Liste Viels basiert.[324] Diese muss jedoch (formal) leicht angepasst werden, um mit den soeben lemmatisierten Texten Machiavellis kompatibel zu sein. Hierzu werden alle Lemmata der Liste an die entsprechende Form der digitalen *Commedia*-Edition Tavonis angeglichen.[325] So müssen reflexive Verben in der nicht-reflexiven Form notiert werden, aus *chiamarsi* würde beispielsweise das Basis-Lemma *chiamare*. Des Weiteren wird die Gesamtliste in drei Unterlisten aufgeteilt, die den drei Cantiche der *Commedia* entsprechen. Dabei wird ein Lemma für diejenige Cantica gelistet, in der es zuerst auftaucht. Wenn ein Lemma z. B. sowohl im *Inferno* als auch im *Purgatorio* auftaucht, so wird es als Lemma des *Inferno* gewertet, da es dort chronologisch zuerst vorkommt. Durch diese Verfeinerung der Liste ist es möglich, Tendenzen in Richtung einer bestimmten Cantica beim Auftreten von *Dantismen* nachzuvollziehen.

Nun kann mithilfe der lemmatisierten Texte im TEI XML-Format und der drei erstellten *Dantismus*-Referenzkorpora die Suche und Listung der *Dantismen* in Machiavellis Terzarima durchgeführt werden. Hierzu werden in einem Python-Skript die drei Korpora zunächst separat eingelesen, ebenso wie der zu untersuchende Text Machiavellis, wobei aus diesem sämtliche Lemmata extrahiert werden. Hierzu wird entsprechend der gewählten Notation auf die *lemma*-Attribute der <w>-Tags zugegriffen. An dieser Stelle werden noch keine Duplikate aus der internen Lemmaliste des Programms entfernt, da es eine relevante Information sein kann, sollte ein *Dantismus* mehrfach in einem Text vorkommen.

In einem weiteren Schritt wird die Lemmaliste des zu analysierenden Textes mit den drei *Dantismus*-Korpora einzeln abgeglichen. Am Ende dieses Abgleichs stehen drei Listen, die nur noch diejenigen Lemmata des analysierten Textes enthalten, die eine Entsprechung in einem der *Dantismus*-Korpora haben – eine Liste für jedes Korpus respektive jede Cantica. In einem letzten Schritt werden die Ergebnisse für den je analysierten Texte in eine XML-Datei mit selbst definierten Tags geschrieben, denn dieses Format ist sowohl maschinenlesbar als auch für menschliche Anwender intuitiv zu verstehen. Für jede Cantica wird hierbei zunächst die komplette Anzahl der *Dantismen* vermerkt (man könnte in diesem Sinne von der Zahl der Token sprechen), ebenso wie die Anzahl der *Dantismen* unter Ausschluss von Mehrfachvorkommen (man könnte in diesem Sinne von der Zahl der Types sprechen). Innerhalb der einzelnen Cantica-Tags werden die *Dantismen* für

324 Vgl. Viel 2018, 561–565.

325 Die konkreten Anpassungen finden sich vollständig aufgelistet im Anhang, Abs. A. Hier sei explizit auf die Hinzufügung des Verbs *cigolare* hingewiesen, das bei Viel nicht gelistet ist, aber entsprechend dem *TLIO* auf die *Commedia* zurückzuführen ist (vgl. *TLIO*, Eintrag „cigolare v.“, Abs. 0.3; 0.4 sowie 1). Auch im *DELI* ist Dante als Urheber gelistet (vgl. *DELI*, Eintrag „cigolare“, 247).

die entsprechende Cantica aufgelistet, jeweils mit einem Vermerk zur Wortposition des Lemmas, um den *Dantismus* zur Interpretation leichter im Text auffinden zu können. Die Ergebnis-Datei für das *Capitolo di Fortuna* illustriert das eben Gesagte:[326]

```
<?xml version="1.0" ?>
<dantisms>
   <inferno number="0" numberUnique="0"/>
   <purgatorio number="2" numberUnique="2">
      <dantism position="395">mite</dantism>
      <dantism position="1089">rapido</dantism>
   </purgatorio>
   <paradiso number="1" numberUnique="1">
      <dantism position="1088">torrente</dantism>
   </paradiso>
</dantisms>
```

Code 3: Ergebnis-XML-Datei der Analyse des Capitolo di Fortuna.

Die so gewonnenen Daten aus der digitalen *Dantismus*-Analyse der Terzarima Machiavellis können im folgenden Abschnitt vorgestellt und genauer diskutiert bzw. semantisch-inhaltlich interpretiert werden – ganz im Sinne einer *digital unterstützten Hermeneutik*.[327]

8.4.2 *Dantismen* in Machiavellis Terzarima: Ergebnisse der digitalen Analyse

8.4.2.1 Die Ergebnisse der digitalen *Dantismen*-Analyse aus einer *distant reading*-Perspektive

Mithilfe der im vorigen Kapitel vorbereiteten digitalen Texte Machiavellis, der *Dantismen*-Korpora sowie des Python-Skripts kann automatisiert ermittelt werden, wie viele und welche *Dantismen* in den einzelnen Terzarima-Texten Machiavellis vorkommen. Die folgende Tabelle zeigt das Ergebnis einer ersten Analyse: Für jeden Text ist nach Cantica aufgeschlüsselt die Anzahl der gefundenen *Dantismen* ver-

326 Der Code des Python-Skripts sowie das XSD-Schema zu den Ergebnis-XML-Dateien finden sich im Anhang, Abs. B bzw. C sowie öffentlich zugänglich unter https://github.com/s-resch/dantism_analysis [letzter Aufruf 05.11.23]. Die Python-Skripte wurden mit *Visual Studio Code* (initial in der Version 1.60) erstellt und ausgeführt (vgl. Microsoft Corporation 2021b).
327 Vgl. zu diesem Konzept Kap. 5.3.2.

zeichnet, wobei jeweils der erste Wert der Gesamtzahl entspricht (sozusagen den Tokens), der zweite Wert der Anzahl nach Ausschluss von Mehrfachvorkommen (sozusagen den Types).

Tab. 1: Unbearbeitete Ergebnisdaten der digitalen Dantismen-Analyse. Angegeben ist die Gesamtzahl der gefundenen Dantismen sowie nach dem Schrägstrich die Zahl unterschiedlicher Dantismen.

Text	***Inferno***	***Purgatorio***	***Paradiso***
Decennale Primo	5/5	0/0	1/1
Decennale Secondo	0/0	0/0	0/0
Capitolo di Fortuna	0/0	2/2	1/1
Capitolo dell'Ambizione	1/1	0/0	0/0
Capitolo dell'Ingratitudine	0/0	1/1	0/0
Capitolo Pastorale	0/0	0/0	0/0
Capitolo dell'Occasione	0/0	0/0	0/0
Asino	9/7	1/1	2/2

Diese Übersicht erlaubt bereits erste Rückschlüsse auf einer abstrakten Ebene im Bereich eines *distant reading*.[328] So zeigt sich, dass in den *Capitoli* – mit Ausnahme des *Capitolo di Fortuna* – und im *Decennale Secondo* die Wortgruppe der *Dantismen* keine bzw. eine nur sehr untergeordnete Rolle spielt. Im Falle des *Decennale Secondo* ist dies möglicherweise auf den Umstand zurückzuführen, dass der Text unvollendet geblieben ist, wodurch eine weitere Stilisierung ausgeblieben sein dürfte.[329] Diejenigen Texte, die durch *Dantismen* rein zahlenmäßig merklichen Kontakt zur *Commedia* aufbauen können, sind der *Decennale Primo* und der *Asino.* Bei beiden Texten ist zudem ein Schwerpunkt auf ‚infernalen' *Dantismen* zu erkennen, wobei im Falle des *Asino* aus allen drei Cantiche *Dantismen* vorkommen.

Nun könnte man meinen, dass der Unterschied in den absoluten Zahlen der identifizierten *Dantismen* durch die jeweilige Textlänge bedingt ist. Doch bereits eine kurze Überschlagsrechnung zeigt, dass auch die relative Zahl von *Dantismen*

328 Wie in Kap. 5 angetippt, wird häufig Moretti 2000 als einer der Pioniertexte zum *distant* und *close reading* zitiert. Für Moretti spielt auch die Menge an verarbeiteten Texten eine Rolle, *distant reading* bedeutet für ihn die Betrachtung vieler Texte auf einer Ebene hoher Abstraktion (vgl. Moretti 2000, v. a. 56–57). Die Textmenge soll an dieser Stelle jedoch nicht von primärer Bedeutung sein. Stattdessen wird der Standpunkt vertreten, dass *distant reading* auch mit wenigen Texten durchführbar ist, sobald der Abstraktionsgrad entsprechend hoch ist und wenig konkrete Semantik und Kontext einbezogen sind, wie dies hier bei der zunächst eher quantitativ fokussierten Betrachtung der *Dantismen* in Machiavellis Terzarima der Fall ist.

329 Dies erscheint umso plausibler, als im *Decennale Primo* mehrere *Dantismen* vorkommen.

divergiert und die Textlänge allein nicht hinreichend ist, um die unterschiedlichen absoluten Häufigkeiten zu erklären. Wenn z. B. im *Capitolo dell'Ingratitudine* bzw. im *Capitolo dell'Ambizione* mit je 187 Versen jeweils nur ein *Dantismus* auftaucht, im *Decennale Primo* mit 550 Versen aber sechs *Dantismen*, so ergibt dies, dass in Letzterem auch relativ betrachtet mehr *Dantismen* vorkommen.[330] Einer solchen Überschlagsrechnung folgend, lässt sich beim *Decennale Primo* wie auch beim *Asino* sowohl anhand der absoluten als auch der relativen Häufigkeit der *Dantismen* eine *Commedia*-Annäherung ablesen, welche in ihrer Intensität über diejenige der meisten anderen Terzarima-Texte des *Segretario* hinausgeht. Lediglich das *Capitolo di Fortuna* weist eine noch höhere relative Häufigkeit auf und könnte so aus einer ‚distanten' Perspektive eine besonders starke *Commedia*-Annäherung durch *Dantismen* realisieren.

Einen tieferen Einblick verspricht die Betrachtung der Verteilung der *Dantismen* innerhalb der Texte, wozu die jeweils in der XML-Ergebnisdatei vermerkte Position eines jeden *Dantismus* Informationen liefert. Aus dieser Perspektive fällt auf, dass im *Capitolo di Fortuna* zwei *Dantismen* direkt hintereinander auftauchen (*torrente* und *rapido*, beide *CF*, 151). Ausgehend hiervon ließe sich argumentieren, dass sich das effektive Auftreten von *Dantismen* mit Blick auf die Verteilung im *Capitolo di Fortuna* von drei auf zwei reduziert, folglich würde die relative Häufigkeit ungefähr bei derjenigen des *Decennale Primo* und des *Asino* liegen.[331] Im *Decennale Primo* zeigt sich indes eine interessante Verteilung: Erst nach ca. 1000 Lemmata erscheint ein erster *Dantismus* und überhaupt drängen sich die meisten *Dantismen* zwischen den Positionen 2500 und 3000 (von 3839 insgesamt). Auch im *Asino* zeigt sich eine ungleichmäßige Verteilung, eine größere Lücke ergibt sich

330 Da in den beiden *Capitoli* auf 187 Verse ein *Dantismus* entfällt, dürften im *Decennale Primo* für eine ähnliche relative Häufigkeit nur 550/187 ≈ 2,94 *Dantismen* vorkommen. Im *Asino* dürften entsprechend nur 1091/187 ≈ 5,83 *Dantismen* vorkommen. Im *Capitolo di Fortuna* finden sich auf 193 Versen 3 *Dantismen*, dies entspricht einem *Dantismus* rund alle 64,33 Verse.

331 Im *Capitolo di Fortuna* finden sich demnach auf 193 Verse verteilt effektiv 2 *Dantismen*, das entspricht durchschnittlich einem *Dantismus* alle 96,5 Verse (193/2); im *Decennale Primo* findet sich durchschnittlich alle rund 91,67 bzw. 110 Verse ein *Dantismus* (550/6 bzw. 550/5, je nachdem, ob man *disunire* als ‚echten' *Dantismus* werten will oder nicht, Genaueres hierzu später); im *Asino* erscheint durchschnittlich alle rund 83,92 bzw. 90,91 Verse ein *Dantismus* (1091/13 bzw. 1091/12, wenn man die Kombination *quatto quatto* analog wie die beiden direkt aufeinanderfolgenden Wörter *torrente* und *rapido* im *Capitolo di Fortuna* als einen einzigen *Dantismus* wertet). Wenn man für den *Asino* eine noch weiter reduzierte Anzahl von *Dantismen* nach einem *close reading*, wie es im Folgenden durchgeführt wird, annimmt, so würde dort durchschnittlich alle 109,1 bzw. rund 121,22 Verse (1091/10 bzw. 1091/9 mit Blick auf *quatto quatto*) ein *Dantismus* auftauchen, sodass sich eine etwas geringere Dichte als im *Capitolo di Fortuna* bzw. im *Decennale Primo* ergäbe.

hier ungefähr zwischen den Lemmata 3500 und 6000 (von 7865 insgesamt).[332] Wie später im Zuge des *close reading* noch ersichtlich wird, konzentrieren sich die meisten *Dantismen* des *Asino* auf die Capitoli II und III.

Doch haben solche quantitativ ausgerichteten Betrachtungen auch ihre Grenzen. Ohne die Integration semantischer und kontextueller Aspekte, wie sie nur im Modus des *close reading* zu berücksichtigen sind, gelangt man früher oder später an den Punkt eines ‚Zirkelschlusses', in dem dieselben Informationen immer wieder neu aufeinander bezogen werden, ohne dass eine neue Erkenntnis generiert würde – Tendenzen in Richtung eines solchen ‚Zirkels' sind bereits im Zuge der wenigen hier angestellten Überlegungen zu erkennen. So wird ersichtlich, dass sich die Beurteilung ändert, je nachdem ob man z. B. im *Decennale Primo* das Wort *disunare*/*disunire* als ‚echte' *Dantismen* ansetzt – hierzu im folgenden Abschnitt mehr – oder ob man im *Asino* die Phrase *quatto quatto* als einen bzw. zwei *Dantismen* wertet. Weiterhin macht es einen Unterschied in der Salienz und auch im Effekt eines *Dantismus*, ob dieser beispielsweise auf eine bekannte *Commedia*-Szene verweist oder aus weniger geläufigen Bereichen derselben stammt.[333] Auch die kontextuelle Einbettung im konkreten Terzarima-Text kann Aufschlüsse darüber liefern, wie stark die *Commedia*-Annäherung tatsächlich ausfallen dürfte. Auch wenn eine quantitativ orientierte Betrachtung eine besondere Relevanz der *Dantismen* für den *Decennale Primo*, den *Asino* und das *Capitolo di Fortuna* nahelegt, ist es notwendig, eine genauere semantische Beurteilung vorzunehmen. Anders ausgedrückt: Für weitergehende Erkenntnisse muss der Blickwinkel von einer Form des *distant reading* in den Bereich des *close reading* verschoben werden.

8.4.2.2 Die Ergebnisse der digitalen *Dantismen*-Analyse aus einer *close reading*-Perspektive

Um eine Interpretation der Ergebnisse der *Dantismen*-Analyse im Modus eines *close reading* zu ermöglichen, wird zunächst der Abstraktionsgrad reduziert, indem anstelle der Häufigkeiten die vom Analyseskript identifizierten, konkreten *Dantismen* betrachtet werden. Es sei explizit darauf hingewiesen, dass es sich um eine vorläufige Liste handelt, die im Zuge der ‚manuellen' Interpretation noch modifiziert wird:

332 Sicher wären noch andere Kennzahlen denkbar, so z. B. der mittlere Abstand zwischen zwei *Dantismen* und hierauf aufbauend die Streuung. An dieser Stelle wird jedoch auf weitere mathematische Operationen verzichtet, um den Schwerpunkt zurück zu Semantik und Kontext zu lenken.
333 Vgl. hierzu die praxisorientierten Kriterien zur Beurteilung von Kommunikationsrelevanz in Kap. 5.2.2.

Tab. 2: Unbearbeitete Ergebnisdaten der digitalen Dantismen-Analyse. Dargestellt sind die konkreten Wörter, die vom System identifiziert wurden.

Text	*Dantismen*
Decennale Primo	*If*: chiercuto, cigolare, cozzo, geometra, ribellante *Pd*.: disunire/disunare
Decennale Secondo	–
Capitolo di Fortuna	*Pg*.: mite, rapido *Pd*.: torrente
Capitolo dell'Ambizione	*If*.: teschio
Capitolo dell'Ingratitudine	*Pg*.: mite
Capitolo Pastorale	–
Capitolo dell'Occasione	–
Asino	*If*.: fiammeggiare, bronco, cigolare, greppo (2x), guazzo, quatto (2x), scheggia *Pg*.: vibrare *Pd*.: differire, effigie

Ausgehend von dieser Übersicht der automatisiert identifizierten *Dantismen*, gilt es nun, die *Dantismen* in ihrem konkreten Kontext genauer zu betrachten.

Decennale Primo

Ein besonders salienter *Dantismus* des *Decennale Primo* ist das Wort *chiercuto*, das im Zusammenhang mit der Herauslösung Cesare Borgias aus dem Klerus durch dessen Vater, Papst Alexander VI., auftaucht:

> si volse al figlio, che seguia la setta
> de' gran chercuti, e da quei lo rimosse
> cambiandogli el cappello alla berretta.
> (*DP*, 178–180)

Der *Dantismus* „chercuti" erzeugt dabei einen merklichen Anklang an die *Commedia*, genauer den vierten Höllenkreis und die dortige Strafe der *avari* sowie *prodighi*:

> [...] « Maestro mio, or mi dimostra
> che gente è questa, e se tutti fuor cherci
> questi chercuti a la sinistra nostra ».
> (*If*., VII, 37–39)

Durch das Wort „chercuti", das über die Tonsur metonymisch die Kleriker bezeichnet, können im *Decennale Primo* die Geistlichen – und mit ihnen Cesare Borgia, möglicherweise sogar der Papst selbst – mit den Sündern des *Inferno* in Verbindung gebracht und indirekt kritisiert werden. Diese Kritik gewinnt zusätzliches Profil

dadurch, dass mit „chercuti“ die konkrete Sünde des Geizes bzw. der Verschwendungssucht assoziiert ist – ein Fingerzeig in Richtung eines nicht immer geistlichen Umgangs mit Geld und Besitztümern durch Vertreter der Kirche. Der *Dantismus* ermöglicht somit eine vordergründige ‚Verhüllung‘ der Kritik, die jedoch durch den Kontakt zur prominenten *Commedia*-Stelle transparent genug bleibt, um das Potential für eine bissige und verlachende Komik zu etablieren.

Eine ähnlich deutliche Nähe zum *Inferno* (vgl. *If.*, XXIII, 102) kann das Verb *cigolare* herstellen, wobei die Annäherung dadurch verstärkt wird, dass der *Dantismus* in eine auffällige Verbalparallele, die man auch als Übernahme bezeichnen könnte, eingebettet ist (vgl. *DP*, 206–208). Inhaltlich ist dabei – wie bereits im Kapitel zu den Verbalparallelen erläutert – eine Annäherung Venedigs an die Heuchler der Hölle erkennbar,[334] was ähnlich wie im Fall der „chercuti“ Kritik, aber auch eine bissig-ironische Komik ermöglicht.

Etwas weniger salient, aber dennoch hörbar spöttisch nimmt sich *geomètra* aus, das nach einer enkomiastischen Darstellung Piero Soderinis darauf abzielt, all diejenigen zu diffamieren, die nicht an die republikanische Ordnung mit dem *gonfaloniere* auf Lebenszeit an der Spitze glauben:

> E s’alcun da tal ordine s’arretra,
> per alcuna cagion, esser potrebbe
> di questo mondo non buon geomètra.
> (*DP*, 379–381)

Mit Blick auf das *Inferno*, in dem *geomètra* einmal vorkommt, ergibt sich inhaltlich gesehen keine besondere Nähe, da das Wort lediglich als genauere Bezeichnung für Euklid auftritt (vgl. *If.*, IV, 142). Im *Paradiso*, prominent am Ende des Canto XXXIII positioniert, wird dagegen mithilfe des Wortes *geomètra* eine *similitudo* konstruiert, welche auf die Unmöglichkeit abzielt, höhere Erkenntnis zu erlangen bzw. über einen solchen Erkenntnisprozess, so er denn stattfindet, zu berichten:

> Qual è ’l geomètra che tutto s’affige
> per misurar lo cerchio, e non ritrova,
> pensando, quel principio ond’ elli indige,
> tal era io a quella vista nova [...]
> (*Pd.*, XXXIII, 133–136)

Allein die Prominenz der *Commedia*-Stelle spricht dafür, bei *geomètra* im *Decennale Primo* von einer Annäherung an das *Paradiso* auszugehen. Doch, wie ersichtlich, ergeben sich auch auf inhaltlicher Ebene Kontaktpunkte. Diejenigen, die nicht an die republikanische Ordnung glauben, sind wie schlechte Landvermesser, ja, wenn

334 Vgl. Kap. 8.3.2.

man dem durch den *Dantismus* assoziierten Bild des *Paradiso* folgt, sind sie wie Mathematiker, die an der Bestimmung der Kreisfläche ohne Kenntnis des exakten Wertes von π verzweifeln.[335] Wer sich von der Staatsform der Republik abwendet, begibt sich somit wie die Mathematiker auf einen aussichtlosen Weg, auf dem die Kräfte sinnlos verausgabt werden. Wenn man noch einen Schritt weitergeht, könnte man sogar spekulieren, dass der über den *Dantismus* ermöglichte Kontakt zum Ende der *Commedia* die republikanische Ordnung in religiös anmutende Sphären erhebt, da im *Paradiso* der *geomètra* als Sinnbild für die Problematik des Referierens über den christlichen Gott gebraucht wird und im *Decennale Primo* eine ähnliche Verwendung mit Bezug auf die florentinische Republik erfolgt. Doch auch ohne eine solche religiös anklingende Übersteigerung erlaubt *geomètra* eine durch die *Commedia*-Nähe intensivierte Aufwertung und letztlich auch eine Verteidigung der Republik gegenüber ihren Kritikern, die wiederum herabgesetzt und potentiell verlacht werden.

Formal als *Dantismus* zu sehen, jedoch weniger salient als die bisher besprochenen *Dantismen* ist das Wort *rebellante* bzw. *ribellante*, das im letzten Teil des *Decennale Primo* fällt, als beschrieben wird, wie Cesare Borgia von Gonzalo Fernández de Córdoba im Jahr 1504 an Spanien ausgeliefert wurde:

> e benché fussi [Cesare Borgia] da Consalvo visto
> con lieto volto, li pose la soma
> che meritava un rebellante a Cristo.
> (*DP*, 511–513)

In der *Commedia* taucht das Wort *rebellante* bzw. *ribellante*[336] gegen Ende des berühmten Canto I des *Inferno* im Zuge einer Selbstbeschreibung ‚Vergils' auf und beschreibt den Status desjenigen, der nicht dem christlichen Glauben angehört:

> ché quello imperador che là sù regna,
> perch' i' fu' ribellante a la sua legge,
> non vuol che 'n sua città per me si vegna.
> (*If*., I, 124–126)

Somit ergibt sich ein inhaltlicher Kontaktpunkt, denn in beiden Fällen geht es um eine Person, die – im Falle Borgias diffamierend – außerhalb des Christentums verortet wird, wobei der *Decennale Primo* durch die Formulierung „rebellante a Cristo" noch deutlicher ist als das *poema sacro*. Grundsätzlich kann die lexikalische Annäherung an das *Inferno*, an diejenige Cantica, die sich mit den Sündern

335 Vgl. Chiavacci Leonardi 1997, 926.

336 Petrocchi verzeichnet für *If*., I, 125 auch die Variante *rebellante* in einigen Quellen (vgl. Petrocchi 2003a, 19). Hier wird aber der Einheitlichkeit halber dem Haupttext der Petrocchi-Ausgabe gefolgt, der *ribellante* ansetzt.

und ihrer ewigen Strafe beschäftigt, die Kritik an Borgia unterstreichen.[337] Da der *Decennale Primo* aber die religiöse Ebene durch den Zusatz „a Cristo" explizit macht, ist der Effektspielraum des *Dantismus* in diesem Bereich begrenzt, denkbar wäre prinzipiell eine Form von Versicherung durch die Autorität der *Commedia*. Wichtiger scheint deshalb, dass mit *rebellante* bzw. *ribellante* auch ein Kontakt zur *Commedia* möglich wird, der vermittels der Lexik eine selbstbewusste Einreihung in die dichterische Tradition des Hauptwerks Dantes erlaubt. Dass dies plausibel sein kann, legt ein erneuter Blick auf den Zusatz „a Cristo" nahe. Dieser kann befördern, dass „rebellante" religiös – und nicht rein politisch – gelesen wird, wodurch wiederum eine Assoziation des religiösen Gebrauchs in der *Commedia* begünstigt wird. Zwar handelt es sich um ein äußert dezentes Indiz. Dennoch scheint es, auch angesichts der Prominenz der Kontaktstelle in der *Commedia*, denkbar, dass der *Dantismus* zumindest in einem begrenzten Rahmen dazu beitragen kann, die textuellen Ambitionen des *Decennale Primo* vorzuführen.

Eher im Bereich einer geläufigen Phrase zu verorten, aber prinzipiell weiterhin mit der *Commedia* assoziierbar, ist die Phrase „presto diêr di cozzo" (*DP*, 400), die beschreibt, wie Oliverotto da Fermo, Vitellozzo Vitelli, Paolo Orsini und der Duca di Gravina Orsini in einen Hinterhalt Borgias, berühmt unter dem Namen *Strage di Senigallia*, gerieten und dabei allesamt ums Leben kamen.[338] Allein das Wort *cozzo* stellt einen *Dantismus* dar, überdies kommt auch *dare di cozzo* zweimal in der *Commedia* vor (vgl. *If*., IX, 97 sowie *Pg*., XVI, 11). Am plausibelsten erscheint hierbei ein Kontakt zur *Purgatorio*-Stelle, welche die Phrase innerhalb einer *similitudo* vorbringt, die ‚Dante' wie einen Blinden hinter seinem *guida* ‚Vergil' zeichnet, sodass der *figliuolo* davor geschützt ist, an ungünstigen Gegenständen anzustoßen:

337 Die kritische Perspektivierung Borgias im *Decennale Primo* im Gegensatz zum *Principe* ist Gegenstand zahlreicher Diskussionen. Angesichts der patriotischen Grundausrichtung des *Decennale Primo* erscheint es sinnvoll, davon auszugehen, dass das Urteil über Borgia zu einem beträchtlichen Teil beeinflusst ist von einer „voglia di vedere schiacciato al piú presto quel nemico [Borgia], poco innanzi tracotante, di Firenze" (Dionisotti 1980b, 8). Hierauf weist auch Corsaro hin (vgl. Corsaro 2012c, 8–9). Vgl. zum Thema weiterhin Sasso 1988a, ursprünglich 1969 erschienen, als Reaktion auf die Ausführungen Dionisottis, die zuerst 1967 erschienen waren und 1980 in den eben zitierten *Machiavellerie* leicht überarbeitet erneut veröffentlicht wurden. Vgl. außerdem die detaillierten Ausführungen im folgenden Kap. 9, Fn 778.

338 Vgl. hierzu die Anmerkungen von Corsaro 2012a, 41–42. Vgl. außerdem die Beschreibung der *Strage* durch Machiavelli selbst, v. a. die Ermordung der Feinde Borgias: „Ma venuta la notte e fermi e' tumulti, al duca [Cesare Borgia] parve di fare ammazzare Vitellozzo e Liverotto [Oliverotto da Fermo]; e conduttogli in uno luogo insieme, li fece strangolare [...] Pagolo [Paolo Orsini] e el duca di Gravina Orsini furno lasciati vivi [...] a dí diciotto di gennaio, a Castel della Pieve furno ancora loro nel medesimo modo strangolati" (*Modo che tenne il Valentino*, 605–606 [= 57–60]).

> Sì come cieco va dietro a sua guida
> per non smarrirsi e per non dar di cozzo
> in cosa che 'l molesti, o forse ancida,
> m'andava io per l'aere amaro e sozzo [...]
> (*Pg*., XVI, 10–13)

Das Bild eines Blinden erscheint in diesem Zusammenhang als denkbare Kontaktstelle, da auch die Opfer Cesare Borgias Blinden ähnlich in die Falle gingen. Das Ergebnis des assoziierten Bildes ist jedoch entgegen der ernsthaften *Purgatorio*-Stelle eine bissig anmutende, aus heutiger Sicht makabre Komik. Einschränkend ist hierbei jedoch festzuhalten, dass die Phrase *dare di cozzo* nicht allein auf die *Commedia* beschränkt ist. Vielmehr findet sich dieser Ausdruck auch in Antonio Puccis *Centiloquio* oder bei Matteo Villani, wodurch die *Commedia*-Nähe merklich abgedimmt wird.[339]

Einen äußerst widersprüchlichen Fall stellt schließlich das Verb *disunire* dar, das deutlich früher im *Decennale Primo* auftaucht und beschreibt, wie die Predigten und die Doktrin Savonarolas in den 1490er Jahren die Gesellschaft in Florenz spalteten:

> Ma quel ch'a molti molto piú non piacque
> e vi fe' disunir, fu quella scola
> sott'el cu' segno vostra città giacque:
> i' dico di quel gran Savonerola [...]
> (*DP*, 154–157)

Viel listet das Verb *disunare* als Hapax der *Commedia* (vgl. *Pd*., XIII, 56).[340] In der digitalen *Commedia*-Edition Tavonis findet sich als Lemmatisierung jedoch das Verb *disunire*,[341] das in der Tat eine semantische Nähe zu *disunare* aufweist und entsprechend der zuvor aufgestellten Maßgabe, entlang der *Commedia*-Edition Tavonis zu lemmatisieren, für die Terzarima Machiavellis übernommen wurde. Nun könnte man argumentieren, dass es sich um zwei verschiedene Verben handelt und deswegen keinerlei Kontakt gegeben ist. Verkompliziert wird die Sachlage aber dadurch, dass das Verb *disunire* vor Machiavelli kaum belegt ist.[342]

---

339 Aus diesem Grund ist die Phrase in Kap. 8.3.2 nicht als Verbalparallele eingestuft. Vgl. Viel 2018, 235 für die Erwähnung Puccis und Villanis.

340 Vgl. Viel 2018, 76.

341 Vgl. *Commedia digital*.

342 So gibt der *DELI* Machiavelli mit dem Jahr 1513 als ersten Belegautor für *disunire* an, auch wenn die Jahreszahl 1513 angesichts des Belegs im *Decennale Primo* als zu spät anzusehen ist (vgl. *DELI*, Eintrag „disunire", 370). Der *GDLI* listet ebenfalls Machiavelli zusammen mit Guicciardini als erste Belegautoren für das Verb *disunire* (vgl. *GDLI*, Eintrag „Dișunire", Bd. IV, 834). Auch im *OVI*-Korpus, das die Zeit bis 1375 bzw. 1400 dokumentiert, findet sich neben Vorkommen in der

Hinzu kommt, dass *disunire* auch im Umkreis des *Vocabolario degli accademici della crusca* um 1600 mit Dantes *disunare* in Verbindung gebracht wurde.[343] Folglich scheint es gerechtfertigt, auch bei *disunire* von einem *Dantismus* zu sprechen, wenngleich die Annäherung an das *poema sacro* abgeschwächt ist und indirekter ausfällt als bei den anderen *Dantismen* des *Decennale Primo*. Bezeichnenderweise wird auf inhaltlicher Ebene im *Paradiso*-Vers mithilfe von *disunare* beschrieben, dass das Wort Gottes von Gott selbst und dessen Liebe nicht zu trennen sei (vgl. *Pd*., XIII, 55–57: „non si disuna", *Pd*., XIII, 56). Vor diesem Hintergrund ist mit „disunir" im *Decennale Primo* ein beträchtliches Potential für spöttische Ironie angelegt. Während das Wort Gottes im *Paradiso* für die Einheit mit Gott selbst steht („non si disuna"), werden Savonarola und seine „scola" direkt mit „disunir" in Verbindung gebracht – sie agieren aus diesem Blickwinkel genau in entgegengesetzter Richtung des christlichen Glaubens. Das Ergebnis einer solchen Lesart ist eine kritische Perspektivierung, die wiederum in der Verlachung des *Frate* und seiner Doktrin münden kann.

Capitolo di Fortuna

Alle drei identifizierten *Dantismen* des *Capitolo di Fortuna* fallen bei näherer Betrachtung wenig salient aus. Am stärksten scheint die assoziative Rückkopplung an das *poema sacro* noch bei der Kombination aus *rapido* und *torrente* zu sein. Wie bereits weiter oben erwähnt, treten *rapido* und *torrente* direkt nebeneinander auf, im Zusammenhang einer ausgebauten *similitudo*, welche den Charakter der *Fortuna* mit einem reißenden Strom vergleicht (vgl. *CF*, 151–159). In der *Commedia* taucht *rapido* ebenfalls innerhalb einer *similitudo* auf, welche das Bild der Ziegen, die zunächst „rapide e proterve" (*Pg*., XXVII, 77) waren und nun gesättigt im Schatten liegen, als Analogie für ‚Dantes' Gemüt im Beisein seines *guida* ‚Vergil' und Stazio anführt. Zwar ergibt sich so auf formaler Ebene ein Kontaktpunkt zwischen *Comme-*

Commedia und in Kommentaren der *Commedia* lediglich ein Beleg des Verbs im tosko-venezianischen *Diatessaron volgare* aus dem 14. Jahrhundert. Darüber hinaus findet sich die Partizip-Form „disunito", die in Giannozzo Sacchettis *Rime* für das Jahr 1379 belegt ist, wobei das Partizip wie ein Adjektiv und nicht als Verb verwendet wird: „Chi questo abisso vede, / se non lo mette in opra, / più disunito dall'amor si scosta" (Sacchetti 2005, 39–40 [= XI, 65–67]; vgl. *OVI*, Abfrage „disun*").

343 So führt bereits die erste Ausgabe des *Vocabolario degli accademici della crusca* den *Paradiso*-Vers mit „disuna" als Beispiel für das Lemma *disunire* an, wobei fälschlicherweise *Paradiso* XVI statt XIII angegeben wird (vgl. Accademia della Crusca 1612, 295). Tassoni sieht *disunare* als eine mögliche danteske Variante für *disunire* an, er kommentiert in seinen *Annotazioni* zum *Vocabolario* bezüglich des Lemmas *disunire*: „E parmi appreſſo, che diſuna non ſia da Diſunire, perche diſuniſce ne verrebbe; ma da Diſunare, detto da Dante per diſunire, ò forse formato da lui à ſua guiſa [...]" (Tassoni 1698, 59).

dia und dem „rapido“ des *Capitolo di Fortuna*. Doch ist inhaltlich kaum eine Parallele zu erkennen, sodass man bei diesem Wort nur sehr eingeschränkt eine Nähe zum *poema sacro* geltend machen kann. Der zweite *Dantismus* in Form des Wortes *torrente* kommt in der *Commedia* indes zweimal zu illustrativen Zwecken vor. Einmal wird die Überzeugungskraft des Heiligen Dominikus auf diese Weise veranschaulicht (vgl. *Pd*., XII, 97–99). An anderer Stelle wird mithilfe der Analogie eines Schiffes versucht, zu verdeutlichen, wie sich das Konzept des freien menschlichen Willens und die göttliche Vorsehung in Einklang bringen lassen (vgl. *Pd*., XVII, 37–42). Die Thematisierung von Vorsehung und Schicksal im weiteren Sinne ließe sich als möglicher Kontaktpunkt für das *Capitolo di Fortuna* anführen, doch bis auf den *Dantismus* tauchen keine weiteren salienten Formulierungsähnlichkeiten auf und auch die Semantik tendiert letztlich in unterschiedliche Richtungen. Immerhin wird im *Capitolo di Fortuna* auf das Destruktive abgehoben, das kaum Grund zur Hoffnung lässt, während in der *Commedia* zum ernsthaft philosophischen Duktus eine positiv konnotierte Diagnose der Freiheit des menschlichen Willens tritt. Somit bleibt der Kontakt, sofern man ihn gelten lassen will, überwiegend auf einer formalen Ebene.[344]

Noch subtiler fällt die Assoziierbarkeit beim dritten *Dantismus* des *Capitolo di Fortuna* aus, dem Wort *mite*. Dieses wird genutzt, um die *Fortuna* genauer zu beschreiben: „E ha duo volti questa antica strega, / l’un fero e l’altro mite“ (*CF*, 55–56). Neben der negativen Betitelung der *Fortuna* als „antica strega“ werden die beiden Gesichter derselben antithetisch präsentiert. Das Adjektiv „mite“ stellt in diesem Kontext einen möglichen, wenngleich sehr dezenten, Kontakt zu ‚Vergil‘ in der *Commedia* her, denn der danteske *guida* wird mit dem Hapax *mite* im *Purgatorio* genauer charakterisiert: „E ’l segnor mi parea, benigno e mite, / risponder lei con viso temperato“ (*Pg*., XV, 102–103). Wenn man von einem Kontakt zum *poema sacro* durch „mite“ ausgehen möchte, eröffnet sich ein Spannungspotential, das die widersprüchliche Natur der *Fortuna* zusätzlich hervorheben kann. Während ‚Vergil‘ im *Purgatorio* durch „benigno“, „mite“ und „temperato“ durchweg positiv gezeichnet ist, erweist sich die Beschreibung der *Fortuna* als dissonant. Die beiden negativen Attribuierungen durch „questa antica strega“ und „fero“ stehen dem positiven „mite“ gegenüber – allein aus der Anzahl der Wörter ergibt sich somit

344 Weiter einschränkend kommt hinzu, dass in der *Commedia* in *Pd*., XVII anstelle des Wortes *torrente* in vielen Quellen das Wort *corrente* überliefert ist. Chiavacci Leonardi weist darauf hin, dass lediglich Petrocchi von *torrente* ausgehe, wobei im Apparat Petrocchis nur zwei *testimoni* für *torrente* aufgeführt werden, das Manuskript Hamilton 203 – dort wurde laut Petrocchi jedoch nachträglich zu *corrente* abgeändert – sowie das Manuskript 538 des Fonds Italien der Bibliothèque Nationale in Paris (vgl. Chiavacci Leonardi 1997, 480 sowie vgl. Petrocchi 2003c, 281–282). Im *Capitolo di Fortuna* ist indes nur die Form *torrente* belegt (vgl. Marcelli 2012a, 86), sodass sich auch auf formaler Ebene eine Differenz ergibt.

ein ‚Überhang' des Negativen. Der dezente Kontakt zu ‚Vergil' kann diese Dissonanz verstärken, da der Kontrast zwischen der freundlichen, mit ‚Vergil' assoziierten Seite der *Fortuna* und den negativen Zuschreibungen weiter zugespitzt wird. Gleichwohl dürfte es sich hierbei um eine eher spekulative Interpretation handeln. Für alle drei identifizierten *Dantismen* im *Capitolo di Fortuna* gilt somit, dass der potentielle *Commedia*-Kontakt bei genauerer Betrachtung äußerst dezent ausfällt und z. T. in Richtung einer rein sprachlichen Nähe tendiert.

Capitolo dell'Ingratitudine

Im *Capitolo dell'Ingratitudine* findet sich wie bereits im *Capitolo di Fortuna* das Wort *mite* als *Dantismus* aus dem *Purgatorio*. Wie beim Schicksals-*Capitolo* fällt die assoziative Kopplung an die *Commedia* schwach aus, wenngleich ein dezenter textueller Effekt des Wortes postuliert werden kann. Das Wort *mite* wird im Undankbarkeits-*Capitolo* benutzt, um zu verdeutlichen, wie Verleumdungen gegen einen unbescholtenen Menschen diesen potentiell zum Tyrannen werden lassen:

> Ma le triste calunnie e tanto ardite
> contr'a' buon cittadin talvolta fanno
> tirannico uno ingegno umano e mite.
> (*CI*, 148–150)

Der dezente Kontakt zu ‚Vergil' über „mite" (vgl. *Pg*., XV, 102–103) kann wie bereits im *Capitolo di Fortuna* zur Verstärkung der ohnehin schon angelegten Dissonanz beitragen. So stehen „tirannico" und „umano e mite" für sich bereits in einem antithetischen Verhältnis, durch den sublimen ‚Vergil'-Anklang kann dieses zusätzlich gesteigert werden, sodass die Gefährlichkeit der *Ingratitudine* verdeutlicht würde. Doch ähnlich wie beim *Capitolo di Fortuna* handelt es sich um eine spekulative Interpretation. Der potentielle *Commedia*-Kontakt, der durch „mite" entstehen kann, fällt auch hier recht schwach aus und dürfte sich überwiegend im Bereich einer sprachlichen Nähe bewegen.

Capitolo dell'Ambizione

Deutlich ausgeprägt ist dagegen der Effekt des einzigen und überaus salienten *Dantismus* im *Capitolo dell'Ambizione*. Dort werden im Kontext einer zusammenfassenden Schau der verheerenden Auswirkungen des Krieges, ausgelöst durch die *Ambizione*, auch die Schädel der Opfer beschrieben:

> Di sangue son le fosse e l'acque sozze,
> piene di teschi, di gambe e di mani,
> e d'altre membra lanïate e mozze.
> (*CA*, 148–150)

Die bereits für sich genommen drastische Schilderung kann durch die Setzung von „teschi“ eine zusätzliche Intensivierung erfahren. Das Wort assoziiert die grausame Ugolino-Szene des *Inferno*, in der beschrieben wird, wie sich die Seele des Grafen in den Schädel des Erzbischof Ruggieri verbissen hat und an diesem nagt. Hierbei fällt zweimal das Wort *teschio*: einmal zu Beginn der Episode, als Ugolino mit dem Tebaner-König Tideon verglichen wird, der dem sterbenden Menalippos in den Kopf gebissen haben soll (vgl. *If.*, XXXII, 130–132). Ein zweites Mal taucht *teschio* nach den Ausführungen Ugolinos auf, als sich dieser erneut in den Schädel Ruggieris verbeißt: „Quand’ ebbe detto ciò, con li occhi torti / riprese ’l teschio misero co’ denti“ (*If.*, XXXIII, 76–77). Diese Szene, die wohl eine der bekanntesten der gesamten *Commedia* darstellt, kann im *Capitolo dell’Ambizione* durch das Wort „teschio“ evoziert werden und zu einer assoziativen Verstärkung der Drastik in der Beschreibung der Grausamkeiten des Krieges beitragen.

Asino

Wie bereits weiter oben erwähnt, finden sich die absolut betrachtet meisten *Dantismen* im *Asino*. Zu den salientesten unter ihnen zählt wohl *cigolare* im Capitolo III, das bereits aus dem *Decennale Primo* bekannt ist, in welchem es in eine recht direkte Übernahme des Verses „fan così cigolar le lor bilance“ (*If.*, XXIII, 100–102) integriert ist. Im *Asino* wird das Wort dagegen mit dem Knarren oder Quietschen einer Tür in Verbindung gebracht (vgl. *A3*, 18: „l’uno e l’altro uscio cigolava“) und ist aus dem ursprünglichen Kontext der *Commedia* herausgelöst. Im *poema sacro* erscheint *cigolare* einmal – wie aus den Ausführungen zum *Decennale Primo* bekannt –, als die Last, die den Heuchlern in der Hölle auferlegt ist, mit einer Waage verglichen wird, die unter schwerem Gewicht ächzt (vgl. *If.*, XXIII, 102). Ein weiteres Mal taucht das Wort in der berühmten *similitudo* auf, welche die Reaktion Pier della Vignas (v. a. auditiv) illustriert, nachdem ‚Dante‘ einen Zweig von dem zum Baum verwandelten Selbstmörder abgebrochen hat (vgl. *If.*, XIII, 40–42). Auch wenn der konkrete Kontext im *Asino* anders ausfällt, bleibt, auch aufgrund der Prominenz der beiden *Commedia*-Stellen, der Kontakt zum *Inferno* bestehen, sodass von der Evozierung ‚infernaler‘ Assoziationen durch den *Dantismus* auszugehen ist.[345]

Nur wenige Verse später findet sich ein weiterer *Dantismus*, der ebenfalls einen salienten Anklang an das *Inferno* ermöglicht. Es handelt sich um das Wort *guazzo*, das fällt, als beschrieben wird, wie die Tierherde rund um die *scorta* durch ein tümpelartiges Wasser waten muss: „ma bisognò [...] di quel fossato passar l’acqua a guazzo“ (*A3*, 23–24). Zwar tritt das Wort *guazzo* auch bei der Beschreibung

345 Rein assoziativ wäre auch eine Evozierung Plutos aus *Inferno* VII an dieser Stelle denkbar. Vgl. hierfür genauer Kap. 8.2.2 sowie Kap. 9.2.2.

des Cocytus auf (vgl. *If*., XXXII, 72: „gelati guazzi"). Doch zeigt sich eine größere inhaltliche Nähe zum Ende des Canto XII des *Inferno*, als erwähnt wird, wie der Kentaur Nesso den Flegetonte überquert: „Poi si rivolse e ripassossi 'l guazzo" (*If*., XII, 139).[346] Auch an dieser Stelle kann der *Dantismus* die Evozierung ‚infernaler' Assoziationen im *Asino* befördern, wobei sich *guazzo* und *cigolare* ob ihrer textstrukturellen Nähe gegenseitig zusätzlich verstärken dürften.

Ein weiterer äußerst prominenter *Dantismus* taucht deutlich später auf, im Capitolo VII, das ansonsten eher weniger durch ‚danteskes' Wortmaterial auffällt. Im Zuge der dort beschriebenen grotesken Tierschau werden entstellte tierische Wesen beschrieben, die ruhig dasitzend ihre Schnauze hervorstrecken:

> Poco piú là certi animai disfatti,
> qual coda non avea, qual non orecchi,
> vidi musando starsi quatti quatti.
> (*A7*, 37–39)

Die Formulierung „quatti quatti" ist wohl unmissverständlich an die *Commedia* gekoppelt und erzeugt eine starke Assoziation der Szene rund um den Dämon Malacoda. Im Canto XXI des *Inferno* fordert ‚Vergil' ‚Dante' dazu auf, sich an einer Brücke zu verstecken, während der *guida* mit den Dämonen spricht. Als er zu ‚Dante' zurückkehrt, wendet sich ‚Vergil' wie folgt an seinen *figliuolo*: „O tu che siedi / tra li scheggion del ponte quatto quatto" (*If*., XXI, 88–89). Neben dem recht augenfälligen Kontakt zum bedrohlichen Anteil des *Inferno* wird auch starke Komik induziert, wobei diese sowohl der zitierten *Inferno*-Szene[347] als auch der Szene des *Asino* selbst entspringt. Zwar könnten die „certi animai disfatti" dafür sorgen, dass ein ‚infernaler' Eindruck gegenüber der Komik überwiegt – man denke z. B. an die Verstümmelten in der neunten *bolgia* des achten Höllenkreises (vgl. *If*., XXVIII). Doch die Bindung an den Gestus des „musando" in Kombination mit dem ‚dantesken' bereits komisch konnotierten „quatti quatti" erzeugt letztlich eine Dissonanz, die dem Aspekt der Komik deutlich Vorschub leistet und diese in den Vordergrund rückt.[348]

Ebenfalls zu den salienten *Dantismen* zählt das Wort *greppo*, auch wenn es für sich genommen zunächst etwas schwächer mit der *Commedia* assoziiert sein dürfte als die zuvor besprochenen *Dantismen*. Das Wort *greppo* taucht zum ersten Mal

346 Man könnte die Stelle auch als Verbalparallele lesen: „**passar** l'acqua a **guazzo**" (*A3*, 23–24, Hervorh. SR) gegenüber „**ripassossi** 'l **guazzo**" (*If*., XII, 139, Hervorh. SR). Dies führt jedoch zu wenig neuen Erkenntnissen, es dürfte größtenteils bei der Assoziation ‚infernaler' Eindrücke bleiben, sodass dem *Dantismus* hier der Vorzug gewährt wird.

347 Vgl. Kleinhenz 1989, v. a. 138; 152, Note 11 sowie vgl. Saviotti 2014 zur Komik in *Inferno* XXI–XXIII.

348 Auf denkbare onomatopoetische Effekte des „quatti quatti" wird hier nicht weiter eingegangen.

im Capitolo II des *Asino* auf und hat dort einen intensiven illustrativ-assoziativen Effekt. Als die *scorta*-Figur erläutert, dass sie für eine Tierherde verantwortlich ist, charakterisiert sie den Ort, an dem sie sich befindet, als „questi solitarii greppi“ (*A2*, 94). Dieser Ausdruck findet sich sehr ähnlich in der Maestro Adamo-Szene im tiefen Inferno. Dort fällt in den Ausführungen Maestro Adamos die Formulierung „quando piovvi in questo greppo“ (*If.*, XXX, 95). Somit stellt auch *greppo* Kontakt zum *Inferno* her und kann im Kontext des *Asino* geradezu als Metonymie der Hölle gelesen werden, was dadurch befördert wird, dass nicht nur der *Dantismus* auftritt, sondern dieser in eine Verbalparallele integriert ist („in questo greppo“).[349] Dabei zeigt sich, dass die Verbalparallele über die reine Annäherung an die Formulierung des *Inferno* hinausgeht, da das zusätzliche Adjektiv „solitarii“ vorkommt. Diese ‚Ergänzung‘ kann man wiederum als aemulative Tendenz verstehen, da der ursprüngliche Ausdruck ‚gesteigert‘ wird, indem er erweiternd mit bedrückender Einsamkeit verbunden wird. Somit erscheinen bei *greppo* und seinem textuellen Umfeld im Capitolo II illustrative, ‚infernale‘ Assoziationen und die Ausstellung dichterischen Könnens miteinander verschränkt.[350]

Ein weiterer *Dantismus*, der wiederum im Capitolo II eine neuerliche Assoziation des *Inferno* ermöglicht, ist *scheggia*. Erneut geht es um eine Charakterisierung des düsteren Orts, an dem sich der Protagonist wiederfindet, als die *scorta* den Circe-Mythos einbindet:

> Tra queste adunque solitarie schiegge,
> a gli uomini nimica si dimora [la Circe],
> nodrita da’ sospir di questa gregge;
> (*A2*, 109–111)

Zwar kommt das Wort *scheggia* in der *Commedia* häufiger vor, Viel verzeichnet vier Vorkommen im *Inferno* und eines im *Purgatorio*.[351] Doch gestaltet sich die Annäherung in diesem konkreten Fall dennoch recht eindeutig, da der *Dantismus* erneut in eine Verbalparallele integriert ist. Diese lässt – ähnlich wie bei *greppo* – zusätzlich aemulative Tendenzen erkennen (vgl. *If.*, XXVI, 17), da erneut das intensivierende

349 Vgl. hierzu auch Kap. 8.3.4, Fn 227.

350 Ein zweites Mal taucht *greppo* im Capitolo VII auf, wo es abermals ‚infernale‘ Assoziationen ermöglicht, wenn im Zuge einer zusammenfassenden Reflexion über die vielen Tiere und über das Schicksal im Allgemeinen der Ort beschrieben wird, an dem sich der Protagonist gerade befindet: „Quanti ne pascon questi duri greppi, / che seggono alto ne’ piú alti scanni!“ (*A7*, 103–104). Über *greppo* kann, ähnlich wie oben für das Capitolo II beschrieben, auch hier die Maestro Adamo-Szene evoziert werden (vgl. *If.*, XXX, 95), wobei die Konfiguration im Capitolo VII angesichts der grotesken Tierschau im Vorfeld reichlich bizarre Züge annehmen kann.

351 Vgl. Viel 2018, 356. Hinzu kommen zwei weitere Vorkommen im *Inferno*, die Viel für *scheggio* listet, das er als „metaplasmo di genere“ von *scheggia* bezeichnet (Viel 2018, 356).

und somit ‚steigernde' Adjektiv *solitario* hinzutritt, das an der entsprechenden *Commedia*-Stelle nicht vorkommt.[352] Wie bei *greppo* wenige Verse zuvor ist somit bei der Nutzung von *scheggia* von einer illustrativen Evozierung ‚infernaler' Assoziationen auszugehen, gleichzeitig eröffnet die konkrete Textstelle aber auch das Potential zur Vorführung dichterischen Vermögens.

Auch *bronco*, ein anderer *Dantismus* des Capitolo II, der im Ausgangspunkt ähnlich auffällig sein dürfte wie *greppo* und *scheggia*, weist einen assoziativen Effekt auf. Das Wort *bronco* taucht eher zu Beginn des Capitolo auf, als der beklemmende Ort, an dem der Protagonist gelandet ist, in seinen Einzelheiten initial beschrieben wird:

> L'aria di folta e grossa nebbia tinta,
> la via di sassi, bronchi e sterpi piena
> avean la virtú mia prostrata e vinta.
> (*A2*, 34–36)

Mit „bronchi" assoziiert die Darstellung den siebten Höllenkreis, in dem die Selbstmörder u. a. dadurch bestraft werden, dass sie in Bäume verwandelt sind. Im ersten Teil des entsprechenden Canto wird beschrieben, wie man glauben könnte, dass sich zwischen den Bäumen Stimmen erheben: „che tante voci uscisser, tra quei bronchi, / da gente che per noi si nascondesse" (*If.*, XIII, 26–27). Diese bedrohliche und beängstigende Szenerie kann über „bronchi" implizit auch im *Asino* evoziert werden. Folglich kann auch dieser *Dantismus* dazu beitragen, ‚infernale' Assoziationen zu ermöglichen. Im Unterschied zu *greppo* und *scheggia* tritt *bronco* aber ohne eine verstärkende Verbalparallele auf, sodass der Effekt hier etwas dezenter ausfallen dürfte als bei den anderen beiden *Dantismen*.

Weniger salient als die bisher besprochenen *Dantismen* nimmt sich *fiammeggiare* aus, das zu Beginn des Capitolo II auftaucht, als eine temporale Fixierung der Handlung erfolgt: „il sol fiammeggia del celeste bue" (*A2*, 9). Zu beachten ist, dass das Wort *fiammeggiare* in der *Commedia* mehrfach vorkommt,[353] am häufigsten im *Paradiso*, gefolgt vom *Purgatorio*, im *Inferno* erscheint es nur einmal. Diejenige Stelle, die inhaltlich die größte Kontaktfläche aufweist, ist diejenige im Canto III des *Purgatorio*, wo es heißt:

> Lo sol, che dietro fiammeggiava roggio,
> rotto m'era dinanzi a la figura,
> ch'avëa in me de' suoi raggi l'appoggio.
> (*Pg.*, III, 16–18)

352 Vgl. Kap. 8.3.4, Fn 227.

353 Vgl. Viel 2018, 251–252. Viel listet für *fiammeggiare* insgesamt sieben Vorkommen im *Paradiso*, drei im *Purgatorio* und eines im *Inferno*.

Durch die Kombination aus „sol“ und „fiammeggia“ kann so eine teilweise Annäherung des *Asino*-Kontexts an die *Commedia*-Stelle erfolgen. Dabei ist jedoch eine Einschränkung vorzunehmen, da sich die Sonne des *Purgatorio*-Passus eher darauf bezieht, dass sich ‚Dante‘ als Sterblicher im Jenseits bewegt und deshalb einen Schatten wirft – anders als die Seelen der Toten. Im *Asino* ist „sol“ dagegen Teil einer *chronographischen* Umschreibung. Folglich lässt sich postulieren, dass *fiammeggiare* an dieser Stelle des *Asino* größtenteils illustrierenden Charakter hat. Dennoch ist bei diesem *Dantismus* auch ein Anklang an die *Commedia* im Sinne einer dezenten Einreihung in deren Tradition denkbar. Dies resultiert aus der Integration in eine *Chronographia* im *Asino*, die sich zudem durch einen überwiegend ernsthaften Tonfall auszeichnet, der eine Bewegung ins Episch-Sublime erkennen lässt.[354]

Einen ähnlich erhöhten identifikatorischen Aufwand, zumindest ohne digitale Hilfe, erfordert das Wort *effigie*, das gegen Ende des Capitolo III auftritt und aus dem *alto Paradiso* stammt. Die *scorta* macht an dieser Textstelle dem Protagonisten klar, dass er bald seine menschliche Gestalt ablegen müsse: „[...] conviene al tutto che si spenga / in te l’umana effigie“ (*A3*, 121–122). In der *Commedia* ist *effigie* wiederum mit zweierlei verbunden: einerseits mit dem Bild Beatrices (vgl. *Pd*., XXXI, 77), andererseits mit der menschlichen Gestalt des Gottessohnes („mi parve pinta de la nostra effige“, *Pd*., XXXIII, 131). Die Rede von der menschlichen Gestalt ist es, die inhaltlich eine größere Nähe zu *Paradiso* XXXIII, 131 erlaubt, doch auch wenn man dem Kontakt zum Bild Beatrices den Vorrang geben wollte, würde sich eine profanierende Komik ergeben. Die theologischen Visionen des hohen Paradiso erscheinen durch den *Dantismus* an die Verwandlung des Protagonisten in einen Esel gekoppelt, wodurch eine starke Dissonanz entsteht, die sich wiederum in blasphemische Komik transformieren kann. Neben diesem komischen Aspekt ist zwar auch ein z. T. nobilitierender Effekt nicht von der Hand zu weisen, dergestalt dass der *Paradiso*-Kontakt der *Asino*-Stelle textuelles Gewicht verleihen kann. Doch dürfte die Komik an dieser Stelle im Vordergrund stehen. Das bedeutet gleichwohl nicht, dass keinerlei Nobilitierung stattfindet, sie ist jedoch in den Hintergrund verschoben. Dieser Befund wird verstärkt durch die Tatsache, dass das ‚paradiesische‘ Wort *effigie* einen Kontrast zum sonst dominanten ‚infernalen‘ Grundsetting des Capitolo III darstellt. Die entstehende Friktion kann sich somit als ‚Katalysator‘ für einen Effekt aus dem Bereich der Komik erweisen.

354 Zum Aspekt der *Chronographia* vgl. Kap. 9.3.2. Zudem lässt sich auch eine leichte Tendenz zum dezent Komischen postulieren, die sich im „celeste bue“ manifestieren und als ‚Überleitung‘ zur offenen Eselskomik in den folgenden Versen fungieren kann. Vgl. zu dieser Textstelle auch die Ausführungen in Kap. 8.3.4, Fn 236.

Einen besonderen Fall stellt das Wort *differire* dar, das kurz nach *effigie* in den Ausführungen der *scorta* fällt: „per averti in questo luogo messo, / si diferisce il mal, non si cancella“ (*A3*, 125–126). In der *Commedia* kommt *differire* nur einmal vor, als in der *candida rosa* der Umstand beschrieben wird, dass die *bambini* aufgrund der unterschiedlichen *grazia*, die ihnen zugefallen ist, in unterschiedlichen Rängen positioniert sind: „locati son per gradi differenti, / sol differendo nel primiero acume“ (*Pd.*, XXXII, 74–75). Hier wird ersichtlich, warum eine vollautomatisierte Analyse der *Dantismen* allein nicht ausreicht und durch ein semantisches *close reading* ergänzt werden muss: Bei *differire* liegt ein Fall vor, den man als Polysemie bezeichnen kann. Während die Bedeutungsvariante ‚sich unterscheiden‘ einen *Dantismus* darstellt, handelt es sich bei der Variante des temporalen ‚verschieben‘ um keinen direkten *Dantismus*, da diese Bedeutung in der *Commedia* nicht angelegt ist. Weil im *Asino* an dieser Stelle aber genau diese zweite Variante vorkommt,[355] muss *differire* aus der Liste der *Dantismen* nachträglich entfernt werden.[356] Dennoch ist dieser Punkt der Analyse erkenntnisbringend, denn er identifiziert eine klare Schwachstelle der hier durchgeführten *Dantismus*-Analyse. Polysemie stellt eine große Herausforderung für eine digitale Analyse dar. Gleiches dürfte für Homonymie gelten.

Ein ähnlich gelagerter Fall liegt bei *vibrare* vor, das im Capitolo IV auftaucht. Dort wird im Zuge einer ins Erotische driftenden Beschreibung der Schönheit der *scorta* die Zunge derselben beschrieben: „e una lingua vibrar si vedeva, / come una serpe“ (*A4*, 74–75). In der *Commedia* taucht *vibrare* nur einmal auf und dient dort einer *chronographischen* Beschreibung: „Sì come quando i primi raggi vibra / là dove il suo fattor lo sangue sparse [...] sì stava il sole“ (*Pg.*, XXVII, 1–5). Auch hier tritt das Problem der Polysemie auf, denn während in der *Commedia* das Wort *vibrare* im Sinne von ‚schleudern‘ benutzt ist, findet sich im *Asino* die heutzutage wohl geläufigere Bedeutung ‚vibrieren‘. Da es sich hierbei um eine beträchtliche Bedeutungsdifferenz handelt – sogar die Rektion des Verbes ändert sich, da das transitive *vibrare* in der *Commedia* einem intransitiven im *Asino* gegenübersteht, – ist auch *vibrare* aus der Liste der *Dantismen* zu entfernen.

355 Vgl. Corsaro 2012d, 159.

356 Hinzu kommt, dass es sich um ein naheliegendes, lateinisch deriviertes Wort handelt, das möglicherweise nur aufgrund der unvollständigen Überlieferungssituation als erstes bei Dante bezeugt sein könnte. Da es sich hierbei jedoch um ein sprachhistorisches und somit eher linguistisches Problem handelt, wird an dieser Stelle nicht weiter auf diesen Aspekt eingegangen.

8.4.2.3 Zwischenfazit: Die Ergebnisse der digitalen *Dantismen*-Analyse aus einer kombinierten Perspektive

Nach dem eben durchgeführten, semantischen *close reading* ist es möglich, angepasste bzw. verbesserte Listen der *Dantismen* in Machiavellis Terzarima aufzustellen, aus denen diejenigen Wörter ausgeschlossen sind, die keine ‚echten' *Dantismen* darstellen:

Tab. 3: Ergebnisdaten der digitalen Dantismen-Analyse nach der manuellen Überprüfung der Treffer. Angegeben ist die Gesamtzahl der gefundenen Dantismen sowie nach dem Schrägstrich die Zahl unterschiedlicher Dantismen.

Text	*Inferno*	*Purgatorio*	*Paradiso*
Decennale Primo	5/5	0/0	1/1
Decennale Secondo	0/0	0/0	0/0
Capitolo di Fortuna	0/0	2/2	1/1
Capitolo dell'Ambizione	1/1	0/0	0/0
Capitolo dell'Ingratitudine	0/0	1/1	0/0
Capitolo Pastorale	0/0	0/0	0/0
Capitolo dell'Occasione	0/0	0/0	0/0
Asino	9/7	0/0	1/1

Tab. 4: Ergebnisdaten der digitalen Dantismen-Analyse nach der manuellen Überprüfung der Treffer. Dargestellt sind die konkreten Wörter, die vom System identifiziert wurden.

Text	*Dantismen*
Decennale Primo	*If*: chiercuto, cigolare, cozzo, geometra, ribellante *Pd*.: disunire/disunare
Decennale Secondo	–
Capitolo di Fortuna	*Pg*.: mite, rapido *Pd*.: torrente
Capitolo dell'Ambizione	*If*.: teschio
Capitolo dell'Ingratitudine	*Pg*.: mite
Capitolo Pastorale	–
Capitolo dell'Occasione	–
Asino	*If*.: fiammeggiare, bronco, cigolare, greppo (2x), guazzo, quatto (2x), scheggia *Pd*.: effigie

Am Ende bleibt es dabei, dass *Decennale Primo* und *Asino* – dort v. a. die Capitoli II und III – am intensivsten Gebrauch von *Dantismen* machen. Im *Decennale Primo* geht dieser Gebrauch oft mit einer kritischen Beurteilung des Erzählten einher

und etabliert oft eine z. T. spöttische Komik. Im *Asino* wiederum fällt auf, dass die meisten *Dantismen* Kontakt zum *Inferno* herstellen können und hierdurch ‚infernale' Assoziationen erlauben bzw. diese im inhaltlich ‚infernalen' Kontext der Capitoli II und III verstärken. Auch komische Töne fehlen im *Asino* nicht. Gleichzeitig lassen sich auch solche *Dantismen* identifizieren, die zur Darstellung dichterischen Könnens beitragen bzw. eine Anknüpfung an die Tradition der *Commedia* ermöglichen. Demgegenüber muss der Einsatz der *Dantismen* im *Capitolo di Fortuna* relativiert werden. Zwar kommen dort insgesamt drei *Dantismen* vor, doch entpuppen sich die beiden Wörter *torrente* und *rapido* als nur schwach an die *Commedia* angebunden, auch im Falle von *mite* ist lediglich ein dezenter Kontakt zum *poema sacro* zu erkennen. Dieser geringfügig ausgeprägte *Commedia*-Kontakt gilt im Bereich der *Dantismen* auch für das *Capitolo dell'Ingratitudine*, in dem nur *mite* als *Dantismus* zu verzeichnen ist. Dabei decken sich jedoch im Fall des Undankbarkeits-*Capitolo* die Ergebnisse der automatisierten Analyse und des semantischen *close reading* größtenteils. Im *Capitolo dell'Ambizione* kann dagegen durch ein *close reading* sogar eine stärkere Annäherung an die *Commedia* postuliert werden, als die automatisierte Selektion zunächst vermuten lassen könnte. Mit *teschio* kommt in diesem Text zwar nur ein *Dantismus* vor, dieser ermöglicht aber eine ausgeprägte, inhaltlich passende Assoziation der berühmten Ugolino-Episode.

Abschließend lässt sich festhalten, dass die identifizierten *Dantismen* in Machiavellis Terzarima häufig salient auftreten und einen textuellen Effekt entfalten können. Auffällig ist weiterhin, dass in denjenigen Texten, die mit den größten textuellen Ambitionen einhergehen dürften, also *Decennale Primo* und *Asino*, diese Wortgruppe vergleichsweise häufig auftritt. Insofern drängt sich die Vermutung auf, dass die *Dantismen* auch allgemein hinsichtlich einer ‚Verfeinerung' der Texte und einer Ausstellung dichterischer Fähigkeiten für die Terzarima Machiavellis von Bedeutung sein können.

Methodenkritisch ist zu konstatieren, dass die digitale Analyse der *Dantismen* eine große Erleichterung darstellt. V. a. wenn man mehrere Texte parallel untersuchen möchte, ist das digitale Verfahren von Vorteil, da so an alle Texte zuverlässig die gleichen Maßstäbe angelegt werden. Gleichzeitig offenbaren sich auch die Grenzen einer solchen ‚distanten' Analyse. Die Behandlung von Polysemie (oder potentiell Homonymie) entpuppt sich als ein Problem, das vom System in seiner hier präsentierten Form nicht direkt zu lösen ist. Genauso erfordern lexikalische Zweifelsfälle – ein Beispiel ist das Wortpaar *disunire*/*disunare* – eine intensivere Besprechung im Rahmen eines *close reading*. Schlussendlich kann man festhalten, dass eine digitale Analyse der *Dantismen* in der hier vorgestellten Form in keinem Fall ohne ergänzendes *close reading* auskommen kann. Dies ist jedoch nicht als Makel zu sehen, sondern entspricht vielmehr der Forderung nach einer *digital unterstützen Hermeneutik*, wie sie die vorliegende Studie im Sinne einer Fallstudie

vorstellen möchte. Die digitale *Dantismus*-Analyse ist somit als ein Beispiel für eine derartig ausgerichtete Methodik zu sehen.

8.5 Dantes *Commedia* in Machiavellis Terzarima – ein Resümee

Da die bisherigen Ausführungen zum Themenbereich der *Commedia* in Machiavellis Terzarima sehr umfangreich sind, werden an dieser Stelle die wichtigsten Erkenntnisse des Großkapitels rekapituliert. Die inhaltlichen und strukturellen Parallelen im Bereich der Makroebene konzentrieren sich klar auf den *Asino*, in dem sie in bemerkenswerter Breite vorkommen und z. T. eine Einreihung des Textes in die textuelle Tradition der *Commedia* ermöglichen. Gleichzeitig sind sie dort aber dergestalt angelegt, dass sie mit anderen Prätexten interagieren – v. a. mit den *Metamorphosen* des Apuleius – und einen eigenständigen Text hervorbringen, der *Asino* ist deutlich mehr als eine bloße ‚Kopie' der *Commedia*.

Verbalparallelen, die man einer textuellen Mesoebene zuordnen könnte, sind dagegen in allen Terzarima-Texten des *Segretario* vorhanden, wenngleich es auch hier zu differenzieren gilt. Neben dem *Decennale Primo*, der eine beachtliche Menge an Verbalparallelen beherbergt, ist es auch hier der *Asino*, der eine herausragende Stellung einnimmt, denn er wartet mit einer bemerkenswerten Anzahl von Formulierungsähnlichkeiten auf, die sich v. a. in den Capitoli II und III verdichten und mit den inhaltlich-strukturellen Parallelen überlagern. Ähnliches, wenngleich in abgeschwächter Form, gilt auch für das Capitolo VI. Doch auch in den übrigen Abschnitten des *Asino* finden sich in geringerer Dichte auffällige Verbalparallelen. Bemerkenswert ist überdies die Situation im *Capitolo dell'Occasione*. Aufgrund seiner Kürze und seiner Orientierung am Epigramm *In Simulacrum Occasionis et Paenitentiae* des Ausonius ist es überraschend, dass sogar in diesem kurzen *volgarizzamento* zwei Verbalparallelen zu erkennen sind. Und auch das *Capitolo Pastorale* soll an dieser Stelle explizit erwähnt werden, da sich in diesem zwar auf den ersten Blick lediglich subtile Formulierungsähnlichkeiten ergeben. Diese stammen aber zumeist aus dem *Paradiso* und können in besonderer Weise die Enkomiastik sowie die Ambitionen des Textes befördern.

Auch im Bereich der textuellen Mikroebene der lexikalischen *Dantismen* zeigt sich, dass im *Asino* die meisten ‚Treffer' zu finden sind, wobei wie bei den anderen Parallelen eine Konzentration auf die Capitoli II und III zutage tritt. Ebenso vom Gebrauch von *Dantismen* geprägt ist darüber hinaus v. a. der *Decennale Primo*. Im *Capitolo di Fortuna* lassen sich zwar aus einer ‚distanten' Perspektive drei *Dantismen* identifizieren. Diese fallen jedoch bei genauerer Betrachtung wenig salient und mäßig effektvoll aus. In den beiden anderen ‚großen' *Capitoli* findet sich dagegen nur je ein *Dantismus*, wobei hier v. a. das *Capitolo dell'Ambizione* zu nennen ist, in

dem *teschio* eine intensive Assoziation des Ugolino-Canto im *Inferno* ermöglicht. Ohne *Dantismen* kommen dagegen *Decennale Secondo*, *Capitolo Pastorale* und *Capitolo dell'Occasione* aus. Letzteres dürfte aufgrund seiner Kürze und Nähe zu Ausonius gestalterisch eingeschränkt sein, zumal bereits verbale Parallelen erkennbar sind, die eine textuelle Annäherung an die *Commedia* ermöglichen. Für das *Capitolo Pastorale* ließe sich wiederum spekulativ postulieren, dass es durch seine enkomiastische sowie bukolische Ausrichtung in der Verwendung von *Dantismen* eingeschränkt sein könnte. Und auch beim *Decennale Secondo* lässt sich durch den unvollendeten Zustand ein möglicher Grund anführen, warum keine *Dantismen* auftauchen. Hiervon ausgehend ist wiederum die Zahl von *Dantismen* im *Asino* umso erstaunlicher, da auch dieser Text bekanntermaßen unvollendet überliefert ist.

Neben der reinen textuellen Präsenz der einzelnen Parallelen und *Dantismen* ist – wie in Kap. 5 erläutert – auch ein im jeweiligen Textzusammenhang denkbarer Effekt derselben von Interesse. Zwar weist fast jede Parallele bzw. jeder *Dantismus* ein individuelles Effektprofil auf. Dennoch lassen sich an dieser Stelle zumindest die zentralen Tendenzen zusammentragen. Zunächst ist hierbei der Effekt der Illustrierung bzw. Versinnbildlichung des Gesagten zu nennen, der an zahlreichen Textstellen erkennbar ist. In diesen Bereich fällt auch die Evozierung ‚infernaler' Assoziationen, die besonders deutlich in den Capitoli II und III sowie z. T. auch VI des *Asino* ausfällt, die aber z. B. genauso im *Capitolo dell'Ambizione* eine Rolle spielt, dort v. a. bei der Darstellung der Grausamkeiten des Krieges. Ein weiterer wichtiger Aspekt, der bei vielen Parallelen und *Dantismen* zutage tritt, ist die Erzeugung von Komik. Durch Dissonanzen, z. B. in Bezug auf den Inhalt der *Commedia* oder Diskrepanzen zwischen Form und Inhalt des jeweiligen Terzarima-Textes, entsteht an vielen Stellen Potential für eine komische, zumeist ironische, teilweise spöttische Perspektivierung. Dabei zeigt sich, dass die ironische Komik häufig mit einer kritischen Sicht auf historische Ereignisse und Persönlichkeiten oder aber auch gesellschaftliche Verhältnisse einhergeht – dies ist v. a. bei den *Decennali* und im *Asino* zu beobachten. Dies bedeutet aber nicht, dass nobilitierende Effekte durch die Komik ausgeschlossen werden. Im Gegenteil lässt sich z. B. im *Asino* beobachten, dass Komik und Nobilitierung über den gesamten Text betrachtet koexistieren, also insgesamt gleichberechtigt nebeneinander auftreten.

Auffällig ist außerdem, dass häufig und in so gut wie allen Terzarima-Texten Machiavellis Verbalparallelen auftreten, bei denen trotz der textmateriellen Nähe eine markante formulierungstechnische Differenz gegenüber der *Commedia* zu erkennen ist, die man häufig als ‚verbessernd' bezeichnen könnte. Dies legt den Schluss nahe, dass neben einer Einreihung in die Tradition der *Commedia* auch aemulative bzw. agonale Tendenzen sowie Aspekte der Inszenierung dichterischen Könnens eine wichtige Rolle bei der Beurteilung der Terzarima Machiavellis spielen. Im Fall des *Asino* drängt sich darüber hinaus die Vermutung auf, dass die

Koexistenz komischer und episch-sublimer Tendenzen sowie zusätzlich abweichend-aemulativer Züge auch – und möglicherweise sogar besonders – auf den *Orlando Furioso* ausgerichtet ist.

An dieser Stelle könnte man mit Blick auf die Ausführungen in Kap. 6.1.2 einwenden, dass Abweichungen vom *Commedia*-Prätext bei Verbalparallelen gar nicht mit einem Effekt, zum Beispiel einem aemulativen, einhergehen müssen. Immerhin wird die *Commedia* in anderen Texten Machiavellis häufig ungenau wiedergegeben. Somit wäre die Abweichung vom Wortlaut der *Commedia* im machiavellianischen Schreiben nicht spezifisch markiert. Diesem Aspekt stehen jedoch mehrere Argumente entgegen, die für eine Markiertheit der hier identifizierten Abweichungen sprechen. Zum einen gilt es zu beachten, dass die textuelle Situation in den Terzarima-Texten kaum direkt mit der Anführung der *Commedia* z. B. in den Briefen Machiavellis oder in den *Discorsi* vergleichbar ist. In den letztgenannten Texten zeitigt die Anführung der *Commedia* zwar einen Effekt, zumeist einen rhetorischen. Dieser steht aber nicht im Vordergrund der Texte, der Fokus dürfte vielmehr die Argumentation als solche sein. Anders liegen die Dinge in der Terzarima. Es handelt sich um Versdichtung, bei der man davon ausgehen kann, dass deren Abfassung mit einem hohen Maß an Präzision in der Wortwahl einhergeht, dass also die Form eine mindestens ebenso große Rolle spielt wie der Inhalt. Auch wenn Machiavelli in seinen Briefen oder in den *Discorsi* die *Commedia* fehlerhaft wiedergibt, so bedeutet dies nicht zwangsläufig, dass dies im selben Maße für seine Terzarima gilt. Weiterhin gilt es, zu beachten, dass die ‚Fehlerhaftigkeit' der *Commedia*-Wiedergabe u. a. in den Briefen des *Segretario* oder den *Discorsi* nicht einfach fehlerhaft sein muss. Wie in Kap. 6.1.2 erörtert, besteht die realistische Möglichkeit, dass es sich in diesen Fällen um eine gezielte, eventuell ‚spielerische' Manipulation handelt. Unter diesen Umständen erhielte die ungenaue Anführung der *Commedia* sogar eine schriftstellerisch selbstbewusste Drift. Zudem sei darauf hingewiesen, dass es sich bei einer Vielzahl der analysierten Textstellen um solche handelt, die eine Nähe zu einer äußerst prominenten *Commedia*-Stelle aufbauen. Als eines der markantesten Beispiele sei die Abweichung vom initialen *Commedia*-Vers im *Capitolo di Fortuna* in Erinnerung gerufen, in dem es heißt: „nel mezzo del cammin la [Fortuna] t'abbandona" (*CF*, 114). Dass Machiavelli der initiale Vers der *Commedia* nicht geläufig gewesen sein soll, ist nicht nur unwahrscheinlich, sondern im Grunde sogar auszuschließen. Ähnliches kann für weitere Textstellen angeführt werden. Und selbst an solchen Textstellen, an denen man Machiavelli eine korrumpierte Ausgangsbasis, z. B. durch fehlerhafte Erinnerung unterstellen wollte,[357] wäre es

357 Eine Abweichung aufgrund der zugrundeliegenden Ausgabe erscheint dagegen angesichts der kontrollierten Editionen bzw. Varianten in der Überlieferung sowohl in Kap. 6.1.2 als auch in

ein allzu großer, wenngleich nicht völlig auszuschließender Zufall, wenn diese inkorrekte Version, v. a. *ex memoria*, an solchen Punkten vom Prätext abweicht, die in eine aemulative, ‚steigernde' Richtung weisen. Hieraus lässt sich weiterhin ableiten, dass sich die textuellen Annäherungen an die *Commedia* ebenso wenig ausschließlich mithilfe eines *exercitatio*-ähnlichen Ansatzes erklären lassen. Zwar dürfte eine solche *exercitatio*-ähnliche Praxis einen Teil des machiavellianischen Schreibens beeinflusst haben. Doch reicht sie als alleinige Erklärung nicht aus, wie v. a. im Bereich der Verbalparallelen, aber auch in Kap. 9 ersichtlich wird und im abschließenden Kap. 10 umfangreich zu diskutieren sein wird.

Neben den bisher besprochenen Punkten gesondert zu nennen, ist aufgrund ihrer Komplexität die inhaltliche Nähe des *Asino* zur *Commedia* hinsichtlich der *scorta*- bzw. *guida*-Figur. Diese lässt sich u. a. als eine Überlagerung von Zügen der Vergil- und der Beatrice-Figur der *Commedia* verstehen.[358] Bereits diese Kopplung der beiden dantesken *guida*-Figuren legt nahe, dass auch in der *scorta*-Figur eine aemulative Tendenz angelegt ist. Daneben ist eine deutliche Komik zu verzeichnen, die v. a. im obszön gefärbten Capitolo IV im Zuge der erotischen Liaison zwischen der *scorta* und dem Protagonisten hervortritt. Diese Komik scheint aber nicht primär gegen die *Commedia* oder gegen deren *guida*-Figuren gerichtet zu sein, sondern sie dürfte vielmehr ein weiterer ‚Baustein' in der allgemeinen, ambitionierten Ausrichtung des Textes sein. Hierfür spricht u. a., dass in den Capitoli II und III des *Asino*, in denen der *Commedia*-nahe ‚infernale' Inhalt dominiert, keine profan-erotische Komik auftaucht bzw. diese nur in Form subtiler Prolepsen in Richtung Capitolo IV angedeutet wird. Dort wiederum sind die inhaltlichen Parallelen zur Jenseitsreise der *Commedia* merklich abgedimmt, während der topische Schönheitskatalog der Frau, der in der Zeit um 1500 v. a. vom Petrarkismus beeinflusst war, aufgeblendet wird. Folglich dürfte im Capitolo IV dieser in den Fokus einer spöttischen Komisierung rücken. Nicht das *poema sacro* scheint im Vordergrund zu stehen, sondern mindestens ebenso wichtig ist die – wenn auch größtenteils komische – Partizipation am virulenten Liebesdiskurs. Dabei ist eine potentielle Verlachung der *Commedia* zwar nicht ausgeschlossen, ist aber doch abgedämpft und erscheint im *Asino* lediglich *en passant* gebilligt. Diese Billigung ist wiederum auch für andere Stellen zu konstatieren, an denen die *Commedia* in ein komisches Licht gerückt wird.

Nochmals auf den Punkt gebracht, stellen Parallelen zur *Commedia* – auf der textuellen Makro-, Meso- wie auch Mikroebene – ein zentrales Strukturelement der

---

Kap. 8 äußerst unwahrscheinlich. Vgl. Kap. 6.1.2, Fn 43 bzw. vgl. Kap. 8. Fn 116 für die konsultierten *Commedia*-Ausgaben.

358 Hinzu kommen noch andere Aspekte, wie eine denkbare Amalgamierung mit Zügen der Fotis der *Metamorphosen* des Apuleius, vgl. Kap. 8.2.3.

Terzarima Machiavellis dar. Dabei erweisen sie sich mit Blick auf ihren Effekt als vielseitig und können dem einzelnen Text bzw. der konkreten Textstelle zusätzliche implizite Bedeutungsebenen hinzufügen. Dabei stellen die Inszenierung dichterischen Vermögens bzw. die Zurschaustellung textueller Ambitionen durch die selbstbewusste Einreihung in die Tradition der *Commedia* (und anderer Prätexte) wie auch durch agonal und aemulativ anmutende Bewegungen auffällige und wiederkehrende Tendenzen dar. Dies gilt es im Hinterkopf zu behalten, wenn im folgenden Großkapitel detaillierte Untersuchungen zu ‚dantesk' konnotierten Stilemen in Machiavellis Terzarima angestellt werden.

9 Machiavellis Terzarima und Dantes *Commedia* – Stil-Analysen

9.1 Was ist Stil? Eine Arbeitsdefinition

Vor der Untersuchung ‚dantesk' konnotierter Stilphänomene in der Terzarima Machiavellis ist es nötig, abzustecken, was in diesen Zusammenhang unter *Stil* zu verstehen ist. Dies ist v. a. deswegen notwendig, weil der Stil-Begriff von vielfältigen Faktoren abhängt und seine Verortung Konsequenzen für die praktische Analyse haben kann. So ist der Stil-Begriff stark historisch geprägt und seine konkrete Bedeutung wechselte im Laufe der Zeit. Im Bereich der Dichtung bzw. Literatur sei an dieser Stelle u. a. auf die lange dominante Dreistillehre der Antike hingewiesen, die bis weit in die Frühe Neuzeit hinein prägend war.[1] Doch auch in der rezenteren Geschichte der philologischen Wissenschaften gab es Diskussionen und divergierende Positionen hinsichtlich der Auffassung von Stil.[2] Es entstanden unterschiedliche Vorstellungen, die teilweise nebeneinander existierten und existieren, teilweise aber auch Hochzeiten und nachlassendes Interesse erlebten. So war zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Umfeld der Romanistenschule um Karl Vossler und seinen Schüler Leo Spitzer die Verbindung von Stil und Autorengeist *en vogue*,[3] während z. B. ab den 1970er Jahren im Zuge des allgemeinen *pragmatic turn* der Geisteswissenschaften pragmalinguistisch orientierte Stil-Definitionen einflussreicher wurden.[4] Heutzutage steht man vor dem Problem, aus einer Vielzahl von z. T. widersprüchlichen Definitions-Angeboten eine möglichst kohärente und für den konkreten Anwendungsfall passende Auffassung von Stil auszuwählen.

Angesichts dieser Problematik bzw. Herausforderung erfolgt an dieser Stelle eine bewusst praxisorientierte Annäherung. Von Interesse ist weniger eine umfassend anwendbare, ‚systematische' Theoretisierung, sondern eine Arbeitsdefinition, welche dem Ziel dienlich ist, Terzarima-Dichtung, z. B. im konkreten Fall die Terzarima Machiavellis, hinsichtlich einer stilistischen Annäherung an die *Divina Commedia* im Sinne der *Dantizität* genauer zu betrachten und zu untersuchen.

1 Vgl. überblicksartig Burkard 2019 sowie v. a. zur Dreistillehre und zur *Rota Vergilii* vgl. Burkard 2019, 721–722. Vgl. außerdem die Ausführungen in Kap. 9.5.1.

2 Vgl. Anderegg 2008 für eine kurze Darstellung wichtiger Entwicklungen des Stil-Begriffs im Bereich der Literatur und Literaturwissenschaft.

3 Vgl. Müller 1981, 176–181.

4 Im deutschsprachigen Raum gilt die Arbeit Sandigs als maßgebend für diese Richtung der Stilforschung (vgl. grundlegend Sandig 1978). Für einen groben Überblick im anglophonen Raum vgl. Chapman/Clark 2014.

Open Access. © 2025 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111396989-009

Hierzu wird zunächst von einer rhetorischen Auffassung des Stil-Begriffs im Sinne der *elocutio* ausgegangen.[5] In der auch in der Frühen Neuzeit bekannten und einflussreichen Herennius-Rhetorik heißt es zu dieser im ersten Buch, in dem die einzelnen rhetorischen Teilbereiche definiert werden: „Elocutio est idoneorum verborum et sententiarum ad inventionem adcommodatio".[6] Anders ausgedrückt, es geht um die passende Verbindung („adcommodatio") von *res* („ad inventionem")[7] und *verba* („idoneorum verborum et sententiarum"). In modernerer Sprechweise könnte man auch von der passenden Verbindung des *Was* und des *Wie* einer Aussage sprechen. Zwar kann man den Schwerpunkt der traditionellen *elocutio* im *Wie* bzw. in den *verba* verorten.[8] Doch soll hier die bereits in der Herennius-Rhetorik erwähnte „adcommodatio" stärker in Blick rücken. Auch wenn bei der Untersuchung stilistischer Phänomene das *Wie* der *verba* im Vordergrund steht, heißt das nicht, dass der Bereich des *Was* respektive der *res* obsolet würde, denn beide Ebenen sind miteinander eng verbunden und bedingen bzw. beeinflussen sich mitunter gegenseitig.[9] Dementsprechend sollen Aussagen über stilistische Phänomene immer auch in ihrem Kontext, also in ihrer Beziehung zur *res* beurteilt und interpretiert werden – ein Punkt, der v. a. hinsichtlich der Betrachtung eines potentiellen Effekts der Strukturphänomene relevant ist.

---

5 Trotz möglicher Bedenken, die sich auf den ersten Blick angesichts dieser Entscheidung ergeben könnten, erweist sich die hier vertretene Nähe zur antiken Rhetorik alles andere als hinderlich, war doch die rhetorische Tradition maßgebend für die Frühe Neuzeit in Italien und beeinflusste stark die damalige Poetik – Rhetorik und Poetik waren um 1500 eng miteinander verwoben. Vgl. hierzu u. a. Plett 1994, v. a. 9 sowie vgl. Buck 1994. Darüber hinaus konnte nachgezeichnet werden, dass auch Machiavelli als der hier interessierende Autor über profunde Kenntnisse der antiken Rhetorik verfügte, wobei auch eine Beschäftigung mit der Herennius-Rhetorik, die im Verlauf dieses Großkapitels eine wichtige Referenz darstellt, plausibel erscheint (vgl. Cox 1997 mit Blick auf den *Principe* sowie vgl. Cox 2010, 179–181; vgl. weiterhin Knape 2006).

6 *Rhet. Her.*, 6 [= I, II, 3].

7 Zur *inventio* heißt es in der Herennius-Rhetorik: „Inventio est excogitatio rerum verarum aut veri similium quae causam probabilem reddant" (*Rhet. Her.*, 6 [= I, II, 3]). Die *inventio* ist also direkt mit den ‚Sachen' („rerum") verbunden.

8 Vgl. hierzu auch die Definition der *elocutio* bei Quintilian: „Igitur quam Graeci *φράσιν* vocant, Latine dicimus elocutionem. Ea spectatur **verbis** aut singulis aut coniunctis" (*Quint. Inst.*, Bd. 3, 324 [= VIII, 1, 1], Form. i. Orig., Hervorh. SR).

9 Vgl. zur Unmöglichkeit, *Was* und *Wie* eines Textes vollständig voneinander zu trennen, Anderegg 2008, 1086–1087. Anderegg schlägt in der Folge als Stil-Definition die „Art und Weise des Sprachgebrauchs" bzw. die „Art und Weise, wie mit Sprache umgegangen wird" vor (beide Anderegg 2008, 1087, in ähnlicher Weise auch schon in Anderegg 1977, 15–16). Dem Autor dieser Arbeit erscheint diese Formulierung jedoch synonym zum *Wie*, sodass die Komponente des angekoppelten *Was* doch ausgeklammert oder zu schwach beleuchtet ist. Aus diesem Grund wird diese Formulierung hier nicht übernommen.

Dies führt zu einem weiteren Unterschied der hier vorgeschlagenen Arbeitsdefinition von Stil zur *elocutio* im engeren Sinne. Im Gegensatz zur antiken Rhetorik-Tradition, die überwiegend präskriptiv orientiert war, wird der Stil-Begriff hier möglichst deskriptiv aufgefasst. Es wird also beschrieben, welche stilistischen Phänomene sich in der Terzarima Machiavellis finden und welche möglichen Effekte mit diesen verbunden sind. Dabei ist der Ausgangspunkt, dass ein konkretes stilistisches Phänomen keinen vordefinierten spezifischen Effekt haben muss.[10] Vielmehr geht es darum, zu erörtern, welcher Effekt im jeweiligen Kontext, also im Zusammenspiel mit dem *Was*, plausibel erscheint. Gleichzeitig darf aus historischer Perspektive der normative Aspekt des Stils nicht völlig außer Acht gelassen werden. Dies betrifft zum einen die jeweils einleitenden Abschnitte, in denen zur Findung einer Arbeitsdefinition der einzelnen Stileme neben Aspekten der rezenteren Forschung auch historische und z. T. präskriptive Tendenzen von Bedeutung sein werden. Zum anderen ist das Bewusstsein für solche präskriptiven Tendenzen auch bei der abschließenden Interpretation am Ende dieses Großkapitels und im abschließenden Kap. 10 von Bedeutung.

Konkret wird in der folgenden Betrachtung des Stils – wie in der gesamten restlichen Arbeit – eine textuelle Annäherung der Terzarima Machiavellis an die *Commedia* von Interesse sein, ganz im Sinne des vorgeschlagenen Begriffs der *Dantizität*. Folglich wird es um *modi scribendi* gehen, die auf eine stilistische Nähe zur *Commedia* schließen lassen,[11] insofern als sie, ausgehend von einem übergeordneten (z. B. rhetorisch-elokutionären) ‚System' stilistischer Verfahren, im Text des *poema sacro* gehäuft, mitunter auch in spezifischen kontextuellen Zusammenhängen oder in besonders markanter Form auftreten.[12] Da ein solcher ‚Werkstil' im Falle der *Commedia* jedoch zahlreiche Stilverfahren umfassen kann, ist eine Auswahl unumgänglich. Dieses erste Problem soll durch eine zweistufige Selektion gelöst werden: Zunächst werden stilistische Phänomene besprochen, die historisch betrachtet schon um 1500 als für die *Commedia* charakteristisch bekannt waren. Um diesen Forderungen zu entsprechen, fällt die Wahl – wie bereits in Kap. 5.2

10 Es gibt zwar allgemeine Tendenzen bei den Effekten stilistischer Phänomene, diese werden z. B. in Kap. 9.5 relevant. Diese sind jedoch nicht als absolut anzusehen.

11 Ziel ist es dabei jedoch explizit nicht, einen direkten Vergleich mit der *Commedia* anzustellen. Vgl. zur Definition der *Dantizität* und deren Untersuchung genauer Kap. 5.1 und Kap. 5.2.2.

12 Zur Illustration könnte man diesen Zusammenhang auch strukturalistisch umschreiben: Aus der *langue* möglicher Stilverfahren finden sich in der *parole* der *Commedia* unterschiedliche Elemente realisiert, von denen jedoch einige besonders häufig vorkommen bzw. besonders markant ausfallen. Diese häufig auftretenden bzw. markanten Stileme können wiederum eine Form von *langue* ‚dantesker' Stileme konstituieren. Für diesen Denkanstoß danke ich Florian Mehltretter.

angekündigt – zunächst auf vier Elemente ‚dantesker' Ausdrucksweise, die Landino im *Proemio* seines wirkmächtigen *Comento* erwähnt:

– *similitudo*
– Periphrase bzw. *Chronographia*
– ‚Latinismen' und Neologismen
– Stil-Varietas[13]

Es erscheint sinnvoll, den ersten Teil der Stil-Untersuchung auf diese vier Bereiche zu stützen, denn Landinos Kommentar stellte eine Art ‚Standard-Ausgabe' zu Zeiten Machiavellis dar.[14] Somit ist die Wahrscheinlichkeit, dass Machiavelli ebenso wie seine potentiellen Leser diese Stil-Phänomene als für die *Commedia* charakteristisch kannten, sehr hoch. Gleichzeitig sind die vier eben genannten Stileme hinreichend auffällig und selbst für einen nicht-professionellen Leser erkennbar, sodass auch eine – wenig wahrscheinliche – Nichtkenntnis des Landino-Kommentars vonseiten Machiavellis bzw. seiner potentiellen Leser kaum Probleme bezüglich der Prämissen der Analyse ergäbe. V. a. mit Blick auf den *Segretario* ist es nicht vermessen, zu behaupten, dass dieser literarisch interessiert war, sodass davon auszugehen ist, dass er auch ohne Landinos *Comento* die genannten Phänomene als ‚dantesk' konnotiert erkannt haben dürfte.[15]

In einem weiteren Schritt werden zwei zusätzliche Stil-Phänomene betrachtet, die zu Zeiten Machiavellis nicht dezidiert als ‚dantesk' konnotiert bekannt waren bzw. erst in einer vorläufigen Form in diese Richtung theoretisch diskutiert wurden. Es handelt sich um die Phänomene der phonetischen *asprezza* und des Schreibens mit Licht- und Farbsemantik. Die Untersuchung dieser beiden Stilbereiche stellt ein Supplement zum ‚klassischen' Blickwinkel der ersten vier Stileme dar und ist v. a.

13 Ausgeklammert wird die Metapher bzw. *translatio*. Diese wird zwar bei Landino im Zusammenhang ‚dantesker' Schreibweise genannt („È [Dante nella Commedia] molto prompto nelle traslatione", *Land. Com. Pro.*, 266). Doch würden sich aus der expliziten Behandlung der *translatio* mehrere Nachteile ergeben. So wird der Bereich der Metapher z. T. bereits durch die *similitudo* und die Periphrase mitbehandelt. Beide Stileme weisen starke Überschneidungen mit der Metapher auf, sodass sich zahlreiche Doppelungen ergäben. Ein weiterer Punkt, der gegen eine explizite Analyse der Metapher spricht, ist die Ausgewogenheit der Betrachtungsebenen. Würde die Metapher berücksichtigt, läge das Gewicht übermäßig stark auf der bildlichen Ausdrucksweise, die ebenfalls z. T. durch *similitudo* und Periphrase repräsentiert wird. Angesichts dieser Nachteile erscheint es sinnvoller, die Metapher/*translatio* auszuklammern und stattdessen andere Phänomene – lexikalische, phonetische oder den Bereich der Stilhöhe – in den Blick zu nehmen.

14 Vgl. hierzu die Ausführungen und Literaturhinweise in Kap. 3.1.

15 Vgl. Kap. 2.2. Gleiches dürfte für die potentiellen (bzw. angenommenen) zeitgenössischen Leser der Terzarima Machiavellis gelten. Vgl. zum angenommenen Leser der Terzarima Machiavellis Kap. 5.2.2.

dem Umstand geschuldet, dass der Schwerpunkt der vorliegenden Studie auf der schriftstellerischen Praxis liegt. Ziel ist es, die Betrachtung um Aspekte zu erweitern, die im Bereich der textuellen Praxis eine Annäherung an die *Commedia* im Sinne der *Dantizität* ermöglichen, ohne dass um 1500 eine entsprechende Theoretisierung bereits explizit stattgefunden hätte.

Ein anderes methodisches Problem, das es zu bedenken gilt, betrifft die Markiertheit bzw. eindeutige Klassifikation der stilistischen Phänomene als ‚dantesk'. Zwar lassen sich alle genannten Stil-Phänomene mit der *Divina Commedia* assoziieren. Doch im Gegensatz zu beispielsweise Verbalparallelen ist eine Zuordnung weniger eindeutig. So ist es denkbar, dass andere Aspekte im Vordergrund stehen, z. B. der Kontakt zur antiken Literatur bzw. Rhetorik oder zu anderen Autoren des *volgare* wie Petrarca, Boccaccio, aber auch zu Literaten um 1500. Dennoch erscheint es an dieser Stelle legitim, die zuvor genannten Stileme als ‚dantesk' konnotiert anzusetzen. Zunächst spricht hierfür die Bedeutung der *Commedia* in der literarischen Rezeption um 1500[16] ebenso wie deren besondere Stellung in der (literarischen) Biographie Machiavellis.[17] Folglich erweist sich eine zumindest partielle Charakterisierung der Stileme als ‚dantesk' im Falle des *Segretario* als wenig riskant. Weiterhin soll die ‚Unschärfe' der ‚dantesken' Konnotation der Stileme durch die Anzahl der untersuchten Textebenen kompensiert werden.[18] Indem verschiedene textuelle Indizien – z. T. auch aus Kap. 8 – zusammengeführt werden, dürfte das Problem der nicht eindeutigen ‚dantesken' Konnotation insgesamt betrachtet methodisch entschärft werden. Dabei wird – wie bereits zuvor erwähnt und in Kap. 5.2.2 genauer ausgeführt – beides von Interesse sein, sowohl das eigentliche Vorhandensein der Strukturphänomene als auch deren potentieller Effekt.[19] Außerdem ist ebenfalls mit Blick auf Kap. 5.2.2 davon auszugehen, dass sich mehrere ‚danteske' Elemente in ihrer Salienz gegenseitig verstärken können.

16 Vgl. erneut Kap. 3.1.

17 Vgl. erneut Kap. 2.2.

18 Vgl. Kap. 9.8 für die Stileme sowie mit Blick auf alle in dieser Studie untersuchten Textebenen vgl. Kap. 10.3.

19 Hierbei ist, wie bereits in Kap. 5.2.2, Fn 56 vermerkt, davon auszugehen, dass Stileme grundsätzlich über einen gewissen Grad von Salienz verfügen, da sie per se markiert erscheinen. Außerdem ist gerade bei den Stilemen daran zu erinnern, dass es vorkommen kann, dass sich ein textueller Effekt ergibt, der nicht primär aus dem Umstand heraus resultiert, dass es sich um ein ‚danteskes' Stilem handelt (im Gegensatz zu einem nicht-‚dantesken' Stilelement). In diesem Fall steht nicht die textuelle Annäherung an die *Commedia* als solche im Zentrum, sie erscheint überwiegend als eine Realisationsmöglichkeit für einen textuellen Effekt (vgl. hierzu genauer Kap. 5.2.2, Fn 54 und 55). Im konkreten Fall der Terzarima Machiavellis sollen beide Varianten gleichermaßen von Interesse sein, eine genauere Einordnung auch vor dem Hintergrund der *imitatio* findet im abschließenden Kap. 10.3 statt.

Dies kann sich in einer direkten Überlagerung manifestieren (z. B. im Fall einer *similitudo*, die eine Verbalparallele enthält), aber ebenso in einem markanten Nacheinander, z. B. in Form einer Periphrasensequenz, die sich aus mehreren Einzelperiphrasen zusammensetzt.

Vor dem Hintergrund dieser Vorüberlegungen kann im nächsten Abschnitt das erste interessierende Stilem, die *similitudo*, in der Terzarima Machiavellis untersucht werden. Hierzu werden zunächst einige allgemeine Bemerkungen zu diesem konkreten Stilem angestellt, bevor die Analyse selbst erfolgt.

9.2 *similitudo*

9.2.1 *similitudo*: Bezug zur *Divina Commedia* und Definitorisches

Die *similitudo* gehört zu den wohl markantesten Stilfiguren der *Commedia*.[20] Dies spiegelt auch die umfangreiche Forschung zu diesem Themenbereich wider.[21] Während die Arbeit Venturis aus dem Jahr 1874, die eine katalogartige Übersicht der meisten, wenn nicht gar aller *similitudines* der *Commedia* enthält, einschlägig bleibt und im Jahr 2008 erneut aufgelegt wurde,[22] gibt es inzwischen zahlreiche, z. T. neuartige Analyseansätze zur *similitudo*. Auch im Bereich der digitalen Literaturwissenschaft wird hier mittlerweile Grundlagenarbeit geleistet, so wurde von Esposto die Annotation der *similitudines* der *Commedia* im TEI XML-Format vorgeschlagen.[23] Neben eher strukturellen Aspekten[24] konnte v. a. in der Forschung des 20. Jahrhunderts auch eine Vielzahl von Funktionen der *similitudo* in der *Commedia* ermittelt werden. Als wegweisendes ‚Standardwerk' ist in diesem Zusammen-

20 Föcking macht z. B. in seiner Analyse der Kanzone 135 des *Canzoniere* darauf aufmerksam, dass der *Dolce Stil Nuovo* nur „einen stark eingeschränkten Gebrauch der *similitudo*" aufweist, wobei er in der entsprechenden Fußnote auch auf Dantes *Vita Nuova* hinweist, die keinen der Vergleiche der Kanzone 135 Petrarcas nutzt (Föcking 2003, 15, Form. i. Orig.). Dies lässt sich als Argument dafür anführen, dass die *similitudo* nicht allgemein ‚dantesk' ist, sondern charakteristisch für den konkreten Fall der *Commedia*.

21 An dieser Stelle kann keine erschöpfende Zusammenfassung der umfangreichen Forschung geleistet werden, selbst eine Listung einschlägiger Literatur würde schnell ins Grenzenlose führen. Stattdessen sei für einen kompakten Forschungsbericht auf Maldina 2008 verwiesen. Auch wenn dieser Überblick nur Beiträge bis 2008 berücksichtigen kann, werden so die wichtigsten Tendenzen und die Bedeutung des Themas ersichtlich.

22 Vgl. Venturi 1874 sowie vgl. die Neuauflage Venturi 2008.

23 Vgl. Esposto 2017. Zur Annotation als Bereich der digitalen Literaturwissenschaft vgl. Kap. 5.3.1.

24 Für die strukturellen Aspekte der *similitudo* in der *Commedia* mit Schwerpunkt auf den syntaktischen Strukturen vgl. ausführlich Schwarze 1970, 319–385.

hang Lansings Studie *From image to idea* zu nennen. Lansing geht dort über die evidente visualisierende Funktion der *similitudo* hinaus und identifiziert zahlreiche, u. a. narrative[25] Funktionen der *similitudo* in der *Commedia*, auch wenn die Bildlichkeit ein wichtiger Aspekt dieses Stilmittels bleibt:

> What is truly remarkable about Dante's similes is the simplicity of the pictorial content of the image and the concomitant complexity of the field of associations and connections which the image gives rise to.[26]

Obwohl die *similitudo* in der *Commedia* ein zentrales Gestaltungsmittel darstellt und dort in bemerkenswerter Ausarbeitung in Erscheinung tritt, ist sie keineswegs eine Erfindung Dantes. Bereits in der Antike war sie ein bekanntes Stilem, das für verschiedene Bereiche der Rhetorik von Bedeutung war[27] und v. a. im Bereich des epischen Schreibens häufig anzutreffen war,[28] bevor bei den mittelalterlichen Rhetorikern die Geringschätzung der *similitudo* überwog. Dies ist z. B. in der einflussreichen *Ars versificatoria* des Matthäus von Vendôme der Fall, in welcher den zeitgenössischen Dichtern ein sparsamerer Umgang mit „comparationes" und generell mit „poetice abusiones" angeraten wird, als dies die antiken Dichter praktizierten – „vetera enim cessavere novis supervenientibus".[29] Besonders problematisch für heutige Untersuchungen zum Thema ist indes, dass sich trotz (oder auch wegen) der langen, z. T. wechselhaften Tradition der *similitudo* keine einheitliche Definition herausbilden konnte, insbesondere in Abgrenzung zu anderen bildlichen Sprechweisen, v. a. zur Metapher.[30] So unterschieden sich die konkreten Auffassungen und Taxonomien hierzu bereits zwischen der Herennius-Rhetorik, Cicero und Quintilian – alle drei für die Frühe Neuzeit maßgebend im Bereich der Rhetorik.[31] Auch folgt die häufig anzutreffende Differenzierung zwischen *compa-*

25 Ein Beispiel für die narrativen Funktionen der *similitudo* in der *Commedia* sind u. a. „similes that anticipate and integrate narrative conceptions" (Lansing 1977, 53). Ebenso stellt Lansing fest: „For Dante the simile is one way to chart forward movement, to articulate progression, to express the unfolding of the pilgrim's experience" (Lansing 1977, 136–137).

26 Lansing 1977, 167.

27 Lausberg behandelt die *similitudo* als Beweismittel, als *ornatus* sowie als Werkzeug der *memoria* (vgl. Lausberg 2008, 232–234; 419–423; 526–527).

28 Vgl. hierzu u. a. Gärtner/Blaschka 2019.

29 Vindocinensis 1988, 194–195 [= IV, 3–5]. Vgl. zu den mittelalterlichen Dichtungstheorien hinsichtlich des figurativen Ausdrucks bei Dante u. a. Boyde 1971, 300–301, außerdem rezenter mit einem Überblick über die wichtigsten mittelalterlichen Dichtungstheoretiker und ihrer Relevanz für Dante vgl. Tomazzoli 2018.

30 Vgl. für einen solchen Versuch u. a. Genette 1970.

31 Vgl. hierzu einschlägig McCall 1969. Außerdem vgl. in überblicksartiger Form Armisen-Marchetti 1990 sowie vgl. Armisen-Marchetti 1991.

ratio und *similitudo* weder bei den antiken Autoren noch in der weiteren Tradition einer einheitlichen Linie.[32]

Dass es sich – wie zuvor angesprochen – bei der *similitudo* trotz solcher Schwierigkeiten hinsichtlich einer präzisen und allgemeingültigen Definition um ein charakteristisches Stilelement der Dichtungspraxis der *Commedia* handelt, ist nicht allein Produkt der Forschung ab dem 19. Jahrhundert. Ähnlich äußerte sich bereits Landino im *Proemio* seines *Comento*. Dort wird im Zuge der Besprechung zentraler ‚dantesker' Stilelemente als erstes die *similitudo* genauer beleuchtet, wobei die nicht explizit differenzierte Nennung von „similitudini" sowie „comparationi" auffällt – Letztere dürften im *Comento* zumeist Analogien bezeichnen, die mit den ‚typischen' Analogie-Markern *come* oder *qual* und einem ausgeprägten Bildanteil einhergehen:[33]

32 Vgl. für einen Abriss der Problematik einer klaren Trennung von *similitudo* und *comparatio* in der antik-lateinischen Rhetorik u. a. Berteau 1980. Berteau geht dabei v. a. auf die Problematik einer pauschalen Zuordnung der *comparatio* zum Quantitativen und der *similitudo* zum Qualitativen ein.

33 Landino nimmt im Laufe des *Proemio* keine explizite definitorische Trennung zwischen den Begriffen *similitudine* und *comparatione* bzw. *comperatione* vor. Bezeichnenderweise tritt der Begriff der *similitudine* nur an dieser zitierten Stelle auf, im weiteren Verlauf des *Proemio* nutzt Landino nur noch *comparatione* bzw. *comperatione*, um Analogie-Bildungen in der *Commedia* zu beschreiben, wie an den weiteren Zitaten aus dem *Proemio* ersichtlich wird. Um den genauen Bedeutungsunterschied zwischen *similitudine* und *comparatione* in Landinos *Comento* zu ermitteln, bedürfte es einer eigenen Untersuchung, die neben dem gesamten *Comento* auch weitere Schriften Landinos einbezieht. An dieser Stelle kann unterdessen nur eine vorläufige Hypothese auf Basis des *Comento* formuliert werden. Aufschlussreich ist die Beurteilung der Verse 22–30 des Canto I des *Inferno* als „Optima comperatione et vera similitudine" (*Land. Com.*, 294). Diese Formulierung legt nahe, dass die „similitudine" mehr ist als eine reine „comperatione", was sich wiederum mit der Behauptung in der zitierten *Proemio*-Stelle deckt, dass die „comparationi" in der *Commedia* „piú anchora simili" sind als bei anderen Autoren, d. h. in der *Commedia* nähert sich bereits die konkrete Ausgestaltung der *comparatione* häufig dem Wesen einer *similitudine* an. Hierzu passt weiterhin, dass die Bezeichnung als *similitudine* deutlich seltener im *Comento* vorkommt als diejenige der *comparatione*/*comperatione*. Wenn man sich einige der Stellen vor Augen führt, an denen der Begriff *similitudine* im *Comento* vorkommt, drängt sich umso mehr auf, dass *similitudine* zumeist ‚mehr' meint als eine reine *comparatione*. Beispiele für die *similitudine* sind *If.*, XIV, 48; *If.*, XXIX, 58; *Pg.*, XXX, 113 und 118; *Pd.*, IV, 6; *Pd.*, XIII, 1; *Pd.*, XIX, 91; *Pd.*, XX, 1 (vgl. jeweils *Land. Com.*, 665; *Land. Com.*, 944; *Land. Com.*, 1505; *Land. Com.*, 1505; *Land. Com.*, 1613; *Land. Com.*, 1747; *Land. Com.*, 1843; *Land. Com.*, 1850) – bezeichnenderweise kommt nur an letztgenannter Stelle das ‚typische' Wort *come* vor. Allen Stellen ist gemein, dass sie deutlich über einen illustrativen Effekt hinausgehen und einen beträchtlichen intellektuellen Anspruch stellen, so z. B. bei *If.*, XIV, 48, wo eine Verbindung zu Ovids *Metamorphosen* (vgl. *Ov. Met.*, 163–167 [= VII, 526–660]) und der Geschichte der Pest auf Aegina hergestellt wird. Mit *comparatione* bzw. *comperatione* werden dagegen zumeist solche Stellen beschrieben, welche die ‚typischen' Analogie-Wörter *come* oder *qual* beinhalten und zuvörderst einen illustrativen Effekt zu haben scheinen, z. B. *If.*, I, 55 (vgl. *Land. Com.*, 308) oder

> Ha [la Commedia] le sue similitudini sí nuove che a quelle non posso dare alchuna similitudine. Né si possono sue comparationi con alchuna comparatione exprimere. Sono proprie, et piú che in nessun poeta frequenti, piú anchora simili.[34]

Wenig später wird außerdem konstatiert, dass in der *Commedia* oft Naturphänomene mit einer *similitudo* verbunden sind: „spesso dà comperatione, nella quale o lui apre alchuna causa naturale, o dà all'auditore cognitione et doctrina d'alchuna chosa naturale".[35] Weiterhin wird als eine ‚Spielart' die ‚imaginierte' *similitudo* angeführt, wenn also in der *Commedia* mit etwas verglichen wird, das zwar existiert, aber in einer anderen Form. Würde es jedoch in der ‚imaginierten' Form existieren, so ginge der Vergleich auf: „Alchuna volta imagina nelle chose che sono quel che non è, ma essendo ne nascerebbe la comparatione che lui cerca".[36] Hiermit nicht genug, wird auch auf eine Art von negativer *similitudo* eingegangen, wenn also etwas verglichen wird, das nicht bzw. niemals existiert hat: „Alchuna volta fa comparatione di quello che non fu mai. Il che se fussi farebbe comparatione incomparabile".[37] Sogar zur Funktion der *similitudo* findet sich eine Aussage im *Proemio* des *Comento*:

> [...] comparatione, la quale oltre al proprio officio che è aprire el luogo el quale descrive, arreca somma giocondità all'auditore, el quale per la lungha narratione di chose meste cerca relaxatione d'animo;[38]

Man kann somit festhalten, dass Landino im Zuge seiner bemerkenswert breiten Ausführungen zur *similitudo* entlang zweier Achsen operiert, die sich so ebenfalls in der Herennius-Rhetorik finden und welche auch hier von Interesse ist. Zum einen handelt es sich um die Achse der Struktur der *similitudo*. Hierunter fallen die Aussagen im *Proemio* des *Comento* zum Bezug auf die Naturphänomene, zu

---

die berühmte Falken-*similitudo* der Gerione-Szene (vgl. *If*., XVII, 127; vgl. *Land. Com.*, 733). Um zum zentralen Interesse der vorliegenden Arbeit zurückzukehren, lässt sich festhalten, dass trotz der spekulativen Hypothesen zum Unterschied zwischen *comparatione* und *similitudine* der Begriff der *comparatione* bzw. *comperatione* auch das abdeckt, was im Sinne der hier interessierenden *similitudo* analysiert werden soll. Folglich können auch die Aussagen, die im *Proemio* zur *comparatione* getätigt werden, im Sinne der *similitudo* berücksichtigt werden.

34 *Land. Com. Pro.*, 264.

35 *Land. Com. Pro.*, 265, mit Bezug auf *Pd*., XXVI, 70–72: „E come a lume acuto si disonna / per lo spirto visivo che ricorre / a lo splendor che va di gonna in gonna".

36 *Land. Com. Pro.*, 265, mit Bezug auf *Pd*., XXVII, 13–15: „e tal ne la sembianza sua divenne, / qual diverrebbe Giove, s'elli e Marte / fossero augelli e cambiassersi penne".

37 *Land. Com. Pro.*, 265, mit Bezug auf *Pd*., XXV, 100–102: „Poscia tra esse un lume si schiarì / sì che, se 'l Cancro avesse un tal cristallo, / l'inverno avrebbe un mese d'un sol dì".

38 *Land. Com. Pro.*, 265.

hypothetischen Vergleichen und unmöglichen Vergleichen.[39] Die zweite Achse, die Landino in seiner Darstellung eröffnet, berührt einen zentralen Bereich der vorliegenden Arbeit, denjenigen des (potentiellen) Effekts von Strukturphänomenen in einem Text.[40] Hierbei nennt Landino – wie aus dem vorigen *Comento*-Zitat ersichtlich wird – allgemein die Funktionen „aprire el luogo", das sich sehr ähnlich auch in der Herennius-Rhetorik findet,[41] und „arreca somma giocondità".

Somit wird deutlich, dass die *similitudo* bereits um 1500 als potentiell ‚dantes-kes' Stilelement behandelt und besprochen wurde. Eine per se große Nähe zum Ausdruck der *Commedia* dürften dabei entsprechend den vorigen Ausführungen zu Landinos *Comento* v. a. *similitudines* mit Bezug zu Naturphänomen aufweisen, außerdem solche, die Analogien herstellen, welche über die eigentliche Existenz der Dinge hinausgehen, sowie *similitudines*, die damit operieren, was nie existiert hat. Aus heutiger Perspektive lassen sich v. a. noch ausgebaute Analogien hinzufügen, die geradewegs eine Miniatur-Erzählung darstellen und sich nicht selten über zwei bis drei Terzinen erstrecken,[42] ebenso wie Pseudo-*similitudines*, die inhaltlich etwas mit sich selbst vergleichen.[43] Gleichwohl stellt sich mit Blick auf die angestrebte Untersuchung der Terzarima Machiavellis auf dieses Stilem hin die Frage, wie eine *similitudo* grundsätzlich als solche zu identifizieren ist. Hierzu ist eine praktikable Arbeitsdefinition nötig, die den eben aufgezeigten Grundproblematiken möglichst gerecht wird, sich gleichzeitig aber als nützliches und flexibles ‚Werkzeug' in der Analysepraxis erweist. Als Ausgangspunkt dient dabei die allgemeine Definition der Herennius-Rhetorik: „Similitudo est oratio traducens ad rem quampiam aliquid ex re dispari simile".[44] Die Definition basiert also auf einem Ähnlichkeitsverhältnis („simile") zwischen zwei *res*, das auf einem einzelnen bzw.

---

39 In der Herennius-Rhetorik wird auf Strukturebene dagegen zwischen *similitudo per contrarium*, *per negationem*, *per conlationem* und *per brevitatem* unterschieden. (vgl. *Rhet. Her.*, 376 [= IV, XLV, 59]). Zur besonderen Bedeutung der Herennius-Rhetorik für die Untersuchung der Texte Machiavellis vgl. Kap. 9.1, Fn 5.

40 Vgl. ausführlich Kap. 5.2.2 zum Stellenwert des textuellen Effekts in der vorliegenden Studie.

41 Bei den Funktionen nennt die Herennius-Rhetorik: „ornandi causa aut probandi aut **apertius dicendi** aut ante oculos ponendi" (*Rhet. Her.*, 376 [= IV, XLV, 59], Hervorh. SR). Hiermit soll nicht ausgesagt sein, dass sich Landino an der Herennius-Rhetorik orientiert hat. Vielmehr ist die Korrelation als Indiz zu werten, dass die Aussagen zur *similitudo* für Machiavelli (oder einen anderen Autor um 1500) sowohl im *Comento* als auch in der Herennius-Rhetorik zugänglich waren, sodass eine Auseinandersetzung mit diesem Stilem und eine entsprechende Sensibilisierung wahrscheinlich sind.

42 Vgl. u. a. Lansing 1977, 33. Für die Länge von zwei bis drei Terzinen vgl. Lansing 1977, 32.

43 Mallin definiert prägnant: Die Pseudo-*similitudo* „compares a thing, person or emotion with itself" (Mallin 1984, 15). Vgl. außerdem einschlägig zur Pseudo-*similitudo* und ihrer Bedeutung für die *Commedia* Lansing 1977, 29–32.

44 *Rhet. Her.*, 376 [= IV, XLV, 59].

begrenzten Konvergenzpunkt beruhen kann („aliquid ex re“). Um die *similitudo* wiederum hinreichend von der Metapher abzugrenzen, wird aufgrund ihrer Praktikabilität die Erläuterung Quintilians herangezogen:

> In totum autem metaphora brevior est similitudo, eoque distat quod illa comparatur rei quam volumus exprimere, haec pro ipsa re dicitur. Comparatio[45] est cum dico fecisse quid hominem ‚ut leonem‘, tralatio cum dico de homine ‚leo est‘.[46]

Mithilfe der beiden Beispiele „ut leonem“ und „leo est“ wird eine epistemische Unterscheidung zwischen *similitudo* und Metapher illustriert, die man verkürzt als Nicht-Identität der verglichenen Objekte im Falle der *similitudo* und als (angenommene oder ausgestellte) Identität im Falle der Metapher beschreiben könnte. Wenn also textuell markiert ist, dass es sich um eine Nicht-Identität handelt – ähnlich, wenngleich weniger ‚griffig‘, lautet die Definition der Herennius-Rhetorik: „ex re dispari“[47] –, so ist die betreffende Stelle als *similitudo* und als genügend abgegrenzt von der Metapher zu werten.[48] Eine noch feinere Unterscheidung erübrigt sich in der praktischen Anwendung, weil beide Figuren sich überschneiden oder bedingen können.[49]

---

45 Auch Quintilian nennt sowohl „similitudo“ als auch „Comparatio“. Es erscheint sinnvoll, den Grundlinien der Argumentation McCalls zu folgen, dass beide Begriffe bei Quintilian nicht völlig synonym sind, sich aber dennoch beide auf den Prozess des Vergleichens beziehen: „[...] although *similitudo* and *comparatio* are for Quintilian quite distinct terms, *comparatio* itself, far from denoting simile, does not even describe a figure of comparison so much as the nonfigurative act of comparison [...] There is no need to circumscribe *similitudo* and *comparatio* unduly; it is the process of comparison, either figurative or nonfigurative, that Quintilian means by the two terms in 8.6.8–9. Any kind of comparison will always be more extensive than metaphor, and so Quintilian is able to say, as a general dictum, *metaphora brevior est similitudo*“ (McCall 1969, 234–235, Form. i. Orig.). Da hier, wie oben ausgeführt, das Vergleichen, genauer die Ähnlichkeit zweier *res*, im Fokus steht, kann bei der Abgrenzung zur Metapher darauf verzichtet werden, beide Termini separat zu betrachten.

46 *Quint. Inst.*, Bd. 3, 428 [= VIII, 6, 8–9]. Trotz der ähnlichen Beispiele des ‚Löwen‘ zeigt sich an dieser Stelle eine Umwertung der Begriffshierarchie gegenüber Aristoteles, da der Peripatetiker die Metapher (μεταφορά) als Oberbegriff ansetzt, Quintilian aber offensichtlich die Metapher unter der *similitudo* einordnet (vgl. hierzu McCall 1969, 229–230). Vgl. außerdem das bekannte Löwen-Beispiel bei Aristoteles, das auch die taxonomische Position von εἰκὼν unterhalb der μεταφορά vorführt: „ Ἔστι δὲ καὶ ἡ εἰκὼν μεταφορά· διαφέρει γὰρ μικρόν· ὅταν μὲν γὰρ εἴπῃ ὡς δὲ λέων ἐπόρουσεν, εἰκών ἐστιν, ὅταν δὲ ‚λέων ἐπόρουσε,‘ μεταφορά· διὰ γὰρ τὸ ἄμφω ἀνδρείους εἶναι, προσηγόρευσε μετενέγκας λέοντα τὸν Ἀχιλλέα“ (*Aristot. Rhet.*, 368 [= III, 4, 1; 1406b]).

47 *Rhet. Her.*, 376 [= IV, XLV, 59].

48 Ähnlich argumentiert Geitner bei der Analyse der Löwen-Beispiele bei Aristoteles (vgl. Geitner 2021, 216–218). Trotz der in Fn 46 erwähnten begriffshierarchischen Unterschiede zwischen Aristoteles und Quintilian scheint aufgrund der auch syntaktisch sehr ähnlichen Beispiele bei den beiden Autoren eine Übertragung dieser Argumentation auf praktischer Ebene vertretbar.

49 Pagliaro und Onder führen am Beispiel der dantesken *similitudo* aus: „Due aspetti particolari del rapporto tra metafora e s[imilitudine] si possono cogliere nell’uso dantesco: da una parte,

Auf den Punkt gebracht, geht es im Folgenden also um die Identifikation und Interpretation des entsprechenden Effekts von textuellen Strukturen, die auf die Ähnlichkeit zweier *res* in mindestens einem Konvergenzpunkt abzielen,[50] wobei die Nicht-Identität der beiden *res* textuell markiert sein muss.[51] Dabei wird auf die Vorgabe einer begrenzten Liste markanter ‚Schlüsselwörter' verzichtet, um die Analyse nicht im Vorfeld einzuengen. Hintergrund dieser bewusst weit gefassten Arbeitsdefinition im Sinne einer Minimalanforderung für zu besprechende Textstellen ist v. a. der Umstand, dass die exakte Definition der *similitudo*, wie weiter oben erwähnt, nicht immer eindeutig war und ist. Allein in Landinos *Comento* ist schließlich ein nicht ohne Weiteres zweifelsfrei aufzulösendes Nebeneinander verschiedener Termini (*similitudo* und *comparatione*/*comperatione*) in diesem Zusammenhang zu konstatieren.[52] Darüber hinaus erlaubt es die angesetzte Definition, auch Randphänomene (*similitudo*-ähnliche Konstruktionen) zu berücksichtigen und diese ‚freieren' Formen des Stilems von *similitudines* in ‚Reinform', welche z. B. durch das Vorkommen ‚typischer' Signalwörter ins Auge fallen, zu unterscheiden. Auf diese Weise wird es möglich, das gestalterische Potential des *similitudo*-Prinzips in der Terzarima Machiavellis differenziert und gleichzeitig in seiner ganzen Breite zu beurteilen.

---

quando dalla s[imilitudine] si sviluppa un discorso metaforico; dall'altra, quando un'apparente metafora non può essere intesa se non risolvendola in una s[imilitudine], cioè in una figura in cui il termine di confronto sia, come dato concreto, esplicitamente dichiarato" (Pagliaro/Onder 1984, 254). Vgl. weiterhin die allgemeine Einschätzung Kohls hierzu: „Wenn auch der explizite Vergleich tendenziell eine geringere imaginative Leistung verlangt als die Metapher, so ist doch seine kategoriale Unterscheidung von ihr nicht sinnvoll. Dies geht aus der ›Nähe‹ in der Praxis hervor" (Kohl 2007, 75).

50 Dies bedeutet nicht, dass die konkrete Ausprägung des Konvergenzpunktes zwingend identisch sein muss, also ähnlich wie bei der *similitudo per contrarium* der Herennius-Rhetorik (vgl. *Rhet. Her.*, 376; 378 [= IV, XLVI, 59]). Ähnlich ‚offen' arbeitet Schwarze in seiner Studie zu syntaktischen Strukturen in der *Commedia*, auch wenn er definitorisch abstrakter sowie ohne intensiven Bezug zur antiken Rhetoriktradition arbeitet und auch terminologisch anders vorgeht, wenn er den Vergleich als Schwerpunkt seiner Überlegungen herausstellt (vgl. Schwarze 1970, 319–385) und die *similitudo* auf semantischer Ebene als „illustrierende[n] Vergleich" ansieht (Schwarze 1970, 320).

51 Vgl. ähnlich Genette 1970, 164–165. Man könnte einwenden, dass die Pseudo-*similitudo* diesem Aspekt der Definition nicht entspricht, da sie inhaltlich etwas mit sich selbst vergleicht. Gleichwohl dürfte diese Form der Analogie die hier aufgestellte Anforderung sehr wohl erfüllen: Inhaltlich mag es sich um zwei identische *res* handeln. Doch formal tut die Pseudo-*similitudo* so, als handelte es sich um zwei verschiedene *res*, indem z. B. Vergleichswörter wie *come* oder *qual* genutzt werden. Für die textuelle ‚Realität' liegen also zwei *res* vor.

52 Vgl. hierzu die Ausführungen weiter oben in Fn 33.

9.2.2 *similitudo* in Machiavellis Terzarima

Die *similitudo* stellt ein immer wieder auftretendes Strukturphänomen in der Terzarima Machiavellis dar, das zum einen in seiner ‚typischen' und leicht zu identifizierenden Form mit markanten Schlüsselwörtern wie *come* auftaucht. Zum anderen sind aber auch zahlreiche *similitudo*-ähnliche Konstruktionen anzutreffen, die ein Analogieverhältnis vorstellen, jedoch ohne markante Schlüsselwörter auskommen. Dabei tragen *similitudines* und *similitudo*-ähnliche Konstruktionen in der Terzarima Machiavellis nicht nur zur Veranschaulichung des Gesagten bei. Sie erscheinen als ein vielseitiges Gestaltungsmittel, das u. a. auch komische Effekte ermöglicht, dies ist besonders eindrücklich im *Asino* der Fall. Weiterhin bemerkenswert ist die bereits aus Kap. 8 bekannte Ausstellung dichterischen Vermögens, die sich auch im Bereich der *similitudo* für zahlreiche Stellen in Machiavellis Terzarima postulieren lässt.

Decennale Primo

Ausgehend von den definitorischen Überlegungen im vorigen einleitenden Abschnitt, findet man im *Decennale Primo* die wohl markanteste und am stärksten ausgebaute *similitudo*, als beschrieben wird, wie Karl VIII. mit seinem Heer im Königreich Neapel einfiel:

> Dunque col suo vittorïoso stuolo
> passò nel Regno, qual falcon che cale
> o uccel ch'abbi piú veloce volo.
> (*DP*, 46–48)[53]

Der Effekt dieser Stelle lässt sich als ‚dramatisierender' beschreiben, der mithilfe des bildlichen Anteils der *similitudo* die vernichtende Gewalt des französischen Heers vor Augen führt. Wenn man berücksichtigt, dass nur wenige Verse zuvor beschrieben wurde, wie Pier Capponi dem Franzosenkönig selbstbewusst entgegengetreten war und diesen drohend zum Abzug aufgefordert hatte (vgl. *DP*, 34–36),[54] lassen sich die Verse der *similitudo* durchaus als Gutheißung des Handelns Capponis lesen. Das Bild des Falken führt immerhin am Beispiel Neapels eindrücklich vor Augen, welche

53 Corsaro vermerkt für die zitierte Stelle auch die Variante mit „Cosí" anstelle von „Dunque", die sich in den meisten Überlieferungen und auch in den frühen Drucken (u. a. in der *editio princeps* aus dem Jahr 1506, gedruckt durch Agostino Vespucci) wiederfindet (vgl. Corsaro 2012a, 19). Diese Variante verstärkt zusätzlich den Charakter einer ‚typischen' *similitudo* durch die Kopplung der ‚Signalwörter' „Cosí" und „qual".

54 Bei dieser Beschreibung handelt es sich um eine *similitudo*-ähnliche Konstruktion – mehr dazu weiter unten.

Konsequenzen eine direkte militärische Auseinandersetzung mit den Franzosen für Florenz wohl gehabt hätte. Textstrukturell ist an der zitierten Falkenanalogie bemerkenswert, dass sich zwei gekoppelte Vergleiche ausmachen lassen. Zunächst wird die Analogie des herabstürzenden Falken angeführt, wobei sich auch in der *Commedia* eine prominente Falkenbeschreibung findet, genauer sogar eine Falken-*similitudo* (vgl. *If*., XVII, 127–132). Die Analogie des *Decennale Primo* teilt sich mit dieser einzelne grundlegende Vokabeln („falcon", „cali", *If*., XVII, 127 bzw. 129), doch wird das Falkenbild merklich anders ausgestaltet. Während in der *Commedia* der langsame Flug Geriones mit einem ermüdeten Falken verglichen wird („discende lasso onde si move isnello, / per cento rote", *If*., XVII, 130–131), setzt die *similitudo* des *Decennale Primo* auf ein konträr gelagertes Bild, wenn das Voranschreiten des französischen Heers mit der Schnelligkeit des Sturzflugs eines Falken enggeführt wird.[55] Dies lässt sich bereits als abweichende bzw. im konkreten Kontext sogar ‚korrigierende' Bewegung gegenüber der *Commedia* deuten. Eine Drift in Richtung einer aemulativen Tendenz folgt durch die Erweiterung dieser ersten Vergleichsebene, da dem „falcon" noch „o uccel ch'abbi piú veloce volo" zur Seite gestellt wird. Das evozierte Bild wird, wenn auch ohne Nennung eines konkreten Vogels, durch diese zweite Vergleichsebene gegenüber einer alleinigen Falkenbeschreibung verstärkt. Hierdurch kann die *similitudo* als Ganzes aufgewertet werden und es lässt sich eine Tendenz zur Inszenierung dichterischen Könnens ausmachen.

Ebenfalls in den strukturellen Bereich einer ‚typischen' *similitudo* mit markantem „come" fällt die Formulierung „come color che altro far non ponno" (*DP*, 302), mit der beschrieben wird, wie Florenz trotz negativer Auswirkungen der Macht Cesare Borgias im Jahr 1501 nachgeben musste, da es letztlich keine andere Wahl hatte („altro far non ponno"). Wenn man diese auf den ersten Blick einfach gehaltene *similitudo* genauer betrachtet, lässt sich mutmaßen, dass gerade diese Schlichtheit expressives Potential birgt. Die Direktheit des Ausdrucks passt zur Ausweglosigkeit der Situation, in der sich Florenz befand. Die Abwesenheit von Alternativen und Wahlmöglichkeiten wird durch die geradlinige, knappe Form der *similitudo*, die keinen anderen Blickwinkel in Form einer bildlichen Analogie anbietet, textuell abgebildet und unterstrichen. Weiterhin lässt sich auf struktureller Ebene festhalten, dass sich diese Formulierung als eine Form von Pseudo-*similitudo* ausnimmt, welche äußerst charakteristisch für die *Commedia* ist und die Aufmerksamkeit auf den Ausdruck als solchen lenkt. In diesem Sinne kann man sogar von einer ausgeprägten Tendenz zur Ausstellung dichterischer Fähigkeiten ausgehen, welche sich hinter der augenscheinlich schlichten Konstruktion verbirgt.

55 Auf die Betonung der Schnelligkeit des Geschehens durch diese *similitudo* weist auch Godorecci hin (vgl. Godorecci 2000, 168–169).

Eine ähnlich gelagerte *similitudo* taucht im Kontext der Beschreibung der Kämpfe um das Königreich Neapel auf. Nach der Niederlage gegen die Spanier bei Cerignola im Jahr 1503 zogen sich die Franzosen in Richtung Norden nach Gaeta zurück. Der Rückzug wird mithilfe einer *similitudo* beschrieben:

> onde che 'l Gallo si rivoltò verso
> Italia irato, come quel che brama
> di riaver lo stato e l'onor perso.
> (*DP*, 418–420)

Diese Textstelle erscheint visuell eher schwach ausgeprägt, denn sie bleibt auf einer abstrakten Darstellungsebene, v. a. im Kontrast zu anderen Bildern wie der bereits erwähnten Falken-Analogie. Stattdessen wird auf den emotionalen Erfahrungsschatz rekurriert, wenn die Wut des französischen „Gallo" mit dem Gefühl desjenigen verglichen wird, der rachsüchtig nach Vergeltung trachtet, um Besitz und Ehre wiederzuerlangen. Durch diese emotionale Komponente kann die *similitudo* auch ohne visuellen Anteil eine ‚Veranschaulichung' der Aussage erreichen. Gleichzeitig ist es denkbar, dass trotz des konkreten Bezugs auf Frankreich auch das patriotische Ehrgefühl der Florentiner stimuliert wird, wenn ostentativ auf „lo stato e l'onor" abgehoben wird.[56] Weiterhin ist auch bei dieser *similitudo* eine Tendenz zur Vorführung dichterischen Könnens erkennbar, denn auch hier bewegt sich die Konstruktion in Richtung einer Pseudo-*similitudo*. Dies verstärkt zum einen die Kopplung an die *Commedia*, zum anderen wird die Aufmerksamkeit auf den Ausdruck als solchen und seine Ausgestaltung gelenkt.

Dezenter, da sie verkürzt mit dem Verb *parere* operiert, nimmt sich dagegen die zusammenfassende Darstellung der verheerenden Schlacht vom Taro im Jahr 1495 gegen die französischen Streitkräfte aus: „Di sangue 'l fiume pareva a vedello" (*DP*, 88). Hier wird zwar auf die eingängige Konstruktion der *similitudo* mit Konnektoren verzichtet, doch ist die Analogie durch das vergleichende Verb „pareva" leicht erkennbar herausgestellt. Neben der für sich genommen drastischen Bildqualität eröffnet die Formulierung das Potential, ‚infernale' Assoziationen hervorzurufen. Immerhin kann die Kombination aus „fiume" und „sangue" die Szene des Flegetonte voll kochenden Blutes evozieren (vgl. *If.*, XII, 47–48: „la riviera del sangue, in la qual bolle / qual che per vïolenza in altrui noccia").[57] Diese Assoziation verstärkt die Drastik und die Eingängigkeit der Beschreibung, sodass sich motivisch-verbale Nähe zur *Commedia* und *similitudo*-Konstruktion gegenseitig verstärken.

---

56 Wenn man als primäres Publikum des *Decennale Primo* die politische Elite von Florenz ansetzt (vgl. z. B. Bàrberi Squarotti 1987, 98), gewinnt die Einbindung des (patriotischen) Ehrgefühls nochmals deutlich an Bedeutung.

57 Vgl. Kap. 8.3.2, Fn 138.

Keine dezidierte *similitudo*, aber als *similitudo*-ähnliche Konstruktion mit Analogie-Anteil lesbar ist unterdessen die bereits angesprochene Beschreibung, wie Pier Capponi dem französischen König Karl VIII. während Verhandlungen im Jahr 1494 mit Aufstand drohte, sollte dieser die Forderungen an Florenz aufrechterhalten und mit Gewalt durchsetzen wollen:

> Lo strepito dell'armi e de' cavalli
> non possé far che non fussi sentita
> la voce d'un Cappon fra cento Galli;
> (*DP*, 34–36)

Auch wenn es sich hierbei um keine *similitudo* in ‚typischer' Form handelt, kann man die primär konsekutive Ausdrucksweise („non possé far che") als eine implizite Analogie auffassen, da ein indirektes Ähnlichkeitsverhältnis eröffnet wird. Dieses manifestiert sich im Konvergenzpunkt der hohen Lautstärke, die implizit über „sentita" angesprochen wird und das Lärmen des Heeres („Lo strepito dell'armi") und die noch lautere „voce" Pier Capponis, der als „Cappon fra cento Galli" stilisiert wird, engführt. Man erkennt, dass an dieser Stelle das entschlossene Auftreten Capponis gutgeheißen wird – trotz der Komik, die sich durch das integrierte Bild des fetten Kapauns einstellt. Schließlich werden auch die frankreichtreuen Entscheidungsträger sowie die Franzosen selbst als „Galli" in ein ‚tierisches Gewand' gehüllt. Hinzu kommt, dass das Auftreten Capponis durch die Engführung mit einem kastrierten Masthahn besonders wagemutig erscheinen kann, da er sich doch der Überzahl der „Galli" trotz seiner augenscheinlichen Schwäche entgegenstellt.[58] Zusätzlich wird im anschließenden Vers der Erfolg des Auftretens Capponis explizit gemacht („tanto che il re superbo fe' partita", *DP*, 37), wobei mit „superbo" deutliche Kritik an der französischen Politik und letztlich auch an der Frankreichtreue der Stadt Florenz hervortritt. Neben dieser Kritik ist ebenfalls ein selbstbewusster Patriotismus erkennbar, der durch die *similitudo*-ähnliche Formulierung Profil gewinnt. Trotz der ‚lauten' militärischen Übermacht der Franzosen, brauche sich Florenz nicht zu verstecken: Das selbstsichere Auftreten Capponis lässt sich auch als *pars*

58 Die Komik an dieser Stelle richtet sich letztlich wohl primär gegen die Franzosen und deren Unterstützer, auch in den Reihen der Florentiner Elite, gleichwohl das Kapaun-Bild eine gewisse Abschätzigkeit gegenüber Capponi vermitteln kann, wie Corsaro mit Bezug auf Tommasini anmerkt (vgl. Corsaro 2012a, 18–19). Dafür, dass der verlachende Spott und die damit verbundene Kritik eher gegen Frankreich und die Frankreichtreue der Stadt Florenz gerichtet zu sein scheint, sprechen neben den Aspekten, die oben im Fließtext angeführt sind, zahlreiche weitere frankreichkritisch anmutende Stellen im *Decennale Primo* (vgl. die entsprechenden Abschnitte in Kap. 8 sowie in den restlichen Abschnitten des Kap. 9). Vgl. zu dieser Textstelle um Capponi im *Decennale Primo* auch die Ausführungen in Kap. 9.5.2 in Bezug auf die Stil-Varietas.

pro toto lesen, die auf einen Florentiner Stolz verweist, der selbst vor dem Franzosenkönig nicht zurückschreckt und unabhängig handelt bzw. handeln soll.

Ebenfalls ohne markantes Signalwort, aber weiterhin mit erkennbarem Analogie-Anteil liest sich die *similitudo*-ähnliche Schilderung, wie der neue französische König Ludwig XII. erfolgreich gegen Lodovico il Moro marschierte, nachdem dieser Anfang 1500 kurzzeitig nach Mailand zurückgekehrt war:[59]

> ma 'l Gallo, piú veloce ch'io non dico,
> in men tempo che voi non direst' « ecco »,
> si fece forte contro al suo nimico.
> (*DP*, 253–255)

Hier erkennt man, ähnlich wie schon bei der Falkenanalogie, eine verschränkte Struktur bestehend aus zwei Grundelementen. Zunächst wird der Vergleich angeführt, dass die Schnelligkeit so groß war, dass die Sprecherinstanz dies gar nicht ausdrücken könne („piú veloce ch'io non dico").[60] Den Konvergenzpunkt bildet hierbei die kurze Zeitspanne, auch wenn die jeweilige Dauer in ihrer exakten Kürze unterschiedlich ausgeprägt ist („piú", „men" beim zweiten Vergleich). Danach wird sofort ein zweiter Vergleich angeschlossen, der ebenfalls bei der kurzen Zeitspanne ansetzt und den bzw. die Adressaten des Textes anspricht („in men tempo che voi non direst' « ecco »"). Zum einen ist erneut die Darstellung der Drastik und ‚Dramatik' der Szene ein wichtiges Element dieser Textstelle. Gleichzeitig ist aber auch eine Stilisierung und Demonstration dichterischen Könnens erkennbar, da es sich wie schon bei der anfangs erwähnten Falken-Analogie um eine ‚zweifache' Vergleichskonstruktion handelt, welche die Komplexität des Ausdrucks erhöht. Hinzu kommt, dass beide Vergleiche untereinander vergleichbar sind, was durch das gemeinsame Element des schnellen Aussprechens gewährleistet ist. Die direkte Einbindung der Adressaten („voi") ermöglicht darüber hinaus eine zusätzliche Steigerung der Eingängigkeit des Ausdrucks mit Blick auf das primäre Zielpublikum der Florentiner.

Decennale Secondo

Auch in der ‚Fortsetzung' des *Decennale Primo*, dem *Decennale Secondo*, ist trotz dessen Überlieferung als Fragment stellenweise eine Stilisierung mithilfe von Konstruktionen erkennbar, die in den Einzugsbereich der *similitudo* fallen. Gleichwohl findet sich im zweiten Teil der *Decennali* im Grunde keine ausgebaute, ‚klassische' *similitudo*.[61]

---

59 Vgl. Blasucci 1989b, 304.

60 Auf den Ausdruck der Schnelligkeit des beschriebenen Geschehens durch diese *similitudo* verweist Godorecci (vgl. Godorecci 2000, 169–170).

61 Eine Formulierung, die sich des ‚klassischen' *come* bedient, aber eher floskelhaft zu sehen ist, taucht gegen Ende des überlieferten Textes auf. Dort wird beschrieben, wie Kaiser Maximilian I.

Die wohl einzige Formulierung, die man noch im Sinne einer ‚klassischen' *similitudo* lesen könnte, findet sich im Endteil des überlieferten *Decennale Secondo*. Nach einem philosophierenden Einschub (vgl. *DS*, 181–192) zeigt sich beim Wechsel zurück in den Modus der historiographischen Beschreibung eine Formulierung aus dem Einzugsbereich der *similitudo*, welche die verheerende Schlacht von Agnadello im Jahr 1509 bzw. die Konsequenzen derselben für Venedig zum Inhalt hat:

> I' non potrei sí presto raccontarve
> quanto sí presto poi de' Veneziani,
> dopo la rotta, quell'istato sparve.
> (*DS*, 193–195)

Die Ausdrucksweise ähnelt derjenigen aus dem *Decennale Primo*, welche den schnellen Erfolg Frankreichs gegen Lodovico il Moro in Mailand beschreibt

---

erst verspätet in den Gebieten eintraf, die ihm nach dem Sieg über Venedig zugefallen waren, sodass Padua und Treviso wieder unter venezianischem Einfluss standen: „Ma non sendo il Tedesco in que' paesi / ancor venuto, da San Marco presto / e Padova e Trevisi fur ripresi; / […] / E benché fuss'adiutato da voi, / e da Francia e da Spagna, non di manco / fe' questo come li altri fatti suoi" (*DS*, 202–210). Hier ergibt sich ein dezenter Hinweis auf die Ähnlichkeit des aktuellen Handelns Maximilians I. zu seinen bisherigen politischen Aktivitäten, wobei „come li altri fatti suoi" für die Zeitgenossen ausgereicht haben dürfte, um den kritischen Tonfall dem deutschen Kaiser gegenüber zu vernehmen. Dabei mündet die Kritik direkt in spottende Komik: Die Unentschlossenheit und Wankelmütigkeit des Kaisers werden als allbekannte Tatsachen aufs Korn genommen. Die konkrete Wortwahl unterstützt diese Lesart, denn die Darstellung wichtiger politisch-militärischer Entscheidungen durch das einfache Wort „fatti" (ähnlich ‚schlicht' im selben Vers „fe' questo") erzeugt eine Dissonanz, die ironisch-komisches Potential aufbaut. Gleichwohl gilt zu berücksichtigen, dass es sich um eine äußert schlichte Formulierung handelt, die man, wie erwähnt, auch dem Bereich des Floskelhaften zuordnen kann, wobei dieses Floskelhafte auf formaler Ebene wiederum Komik ermöglicht, da sie das Potential aufweist, das Prinzip der *similitudo* auszuhöhlen – Ähnliches findet sich noch deutlicher im Capitolo IV des *Asino* (vgl. *A4*, 37–41 sowie weiter unten). Zur kritischen Rezeption und Beurteilung der Unentschlossenheit Maximilians I. durch Machiavelli vgl. dessen Aussagen über den Kaiser des Heiligen Römischen Reiches: „[…] oggi vuole una cosa e domani no […] sta sempre in continue agitazioni d'animo e di corpo, ma spesso disfà la sera quello conclude la mattina" (*Discorso Magna*, 517–518 [= 3; 5]). Ebenfalls diskutabel ist die Formulierung im Zuge des Lobs des Antonio Giacomini Tebalducci, der sich in der Florentiner Politik als *commisario* verdient gemacht hatte und u. a. die Truppen Bartolomeo d'Alvianos im Jahr 1505 bei San Vincenzo besiegte: „El qual, per sua virtú, pel suo destino, / in tanta gloria e tanta fama venne / quant'altro mai privato cittadino" (*DS*, 34–36; vgl. mit Bezug auf Chabod Corsaro 2012a, 54. Außerdem vgl. zu Tebalducci Arrighi 2000). An dieser Stelle könnte man möglicherweise eine Art ‚negativer' *similitudo* identifizieren, welche die Vortrefflichkeit und „virtú" Tebalduccis herausstellt, da kein anderer „privato cittadino" jemals „tanta gloria" und „tanta fama" errungen habe. Anstatt eine konkrete Analogie aufzubauen, wird konstatiert, dass eine solche schlicht unmöglich ist. ‚Verlängert' wird diese Konstruktion kurze Zeit später durch die Formulierung „di tanta virtú visse capace, / che merita assai piú ch'io non lo onoro" (*DS*, 41–42).

(vgl. *DP*, 253–255). Wie im ersten *Decennali*-Teil ist auch hier der Konvergenzpunkt die Schnelligkeit und ähnlich wie dort wird mit einer negativen Formulierung operiert, die sich auf die geringere Schnelligkeit des Ausdrucks- bzw. Erzählvermögens des Sprechers bezieht. Anders als in der entsprechenden Textstelle des *Decennale Primo* findet sich hier jedoch eine offensichtlichere Markierung des Analogie-Anteils durch „quanto". Der veranschaulichende Effekt dieser Formulierung wird zusätzlich dadurch verstärkt, dass die Textstelle repetitiv parallelistisch strukturiert ist („sí presto [...] sí presto"), sodass die Engführung der Schnelligkeit der historischen Ereignisse und des Erzählvermögens auch auf struktureller Ebene z. T. nachgebildet wird. In diesem Sinne lässt sich trotz der unvariierten Wiederholung von „sí presto" auch eine leichte Tendenz zur Vorführung schriftstellerischen Könnens ausmachen.

Mit einem hypothetischen bzw. nicht-existenten Vergleichspunkt operiert eine andere, *similitudo*-ähnliche Konstruktion, die in den Bereich eines Adynaton fällt, als die Belagerung Pisas im Jahr 1509 durch florentinische Truppen beschrieben wird:

> Dunque, sendo rimasta Pisa sola,
> subitamente quella circundasti,
> non vi lasciando entrar se non chi vola;
> (*DS*, 157–159)

Es handelt sich um eine ‚negative' Ausdrucksweise, welche denjenigen, die in die Stadt Pisa auf ‚normalem' Wege gelangen wollen – z. B. um Nahrungsmittel zu liefern – und keinen Erfolg haben, diejenigen gegenüberstellt, die zwar nicht real existieren, aber geflügelt Pisa erreichen könnten.[62] Der knapp gehaltene Ausdruck erzeugt ein Bild mit beträchtlichem Effekt und sorgt dafür, dass die Belagerung als hochgradig effektiv und erfolgversprechend präsentiert wird. Tatsächlich folgt wenige Verse später trotz großer Schwierigkeiten des Unterfangens die Erfolgsmeldung (vgl. *DS*, 164). Auf diese Weise werden in einem patriotischen Sinne die Qualitäten des Florentiner Militärs anschaulich vorgeführt – bezeichnenderweise handelt es sich um ein Unterfangen, an dem Machiavelli persönlich beteiligt war.[63]

Auch diejenige *similitudo*-ähnliche Konstruktion, welche die moralisierenden bzw. philosophierenden Ausführungen zur Macht gegen Ende des überlieferten

62 Der Konvergenzpunkt wäre somit die Absicht, nach Pisa zu gelangen. Dadurch, dass der Vergleichspunkt – die Geflügelten – nicht real existieren, nähert sich diese Konstruktion dem hypothetischen Vergleich an, den Landino im *Proemio* seines *Comento* als typisch ‚danteske' Form der *similitudo* bezeichnet (vgl. *Land. Com. Pro.*, 265). Aus dieser Perspektive kann eine beträchtliche Annäherung an die *Commedia* entstehen, auch wenn es sich nur um eine kleinräumige und auf den ersten Blick eher unscheinbare Textstelle handelt.

63 Aufschlussreich sind Machiavellis eigene Aufzeichnungen zur Vorbereitung eines Angriffs auf Pisa (vgl. *Provv. Pisa*).

Teils des *Decennale Secondo* um den Topos des ständig wandelbaren Schicksals ergänzt, bedient sich einer ‚negativen' Form von Analogie:

> Di quinci nasce che 'l voltar del cielo
> da questo a quel i vostri stati volta,
> piú spesso che non muta el caldo e 'l gelo;
> (*DS*, 187–189)

Abermals handelt es sich um eine Formulierung mit Negation („piú spesso che non"), welche die Reflexionen zur politischen Instabilität durch eine anschauliche Komponente unterstützt. Am Konvergenzpunkt des wiederkehrenden Wechsels wird die allgemein fassbare Parallele des Wechsels der Jahreszeiten angedockt – aufgerufen durch das metonymische „el caldo e 'l gelo". Das eher abstrakte politiktheoretische Konstrukt wird so durch ein leicht greifbares und jedem bekanntes Konzept ‚geerdet' und zugänglicher gemacht, ohne dass die Darstellung jedoch ins Triviale abdriften würde. In diesem Sinne könnte man an dieser Stelle auch von einem didaktisierenden Element sprechen.[64]

Capitolo di Fortuna

In den fünf *Capitoli* tauchen ebenfalls ‚klassische' *similitudines* wie auch *similitudo*-ähnliche Konstruktionen auf, am prägnantesten fallen diese im *Capitolo di Fortuna* aus. Eine der eindrücklichsten *similitudines* der gesamten Terzarima-Produktion Machiavellis findet sich in der zweiten Texthälfte dieses *Capitolo*. Nach einem ersten Exkurs zu historischen Beispielen für das Walten der *Fortuna* folgt ein Vergleich derselben mit einem reißenden Strom, wobei der detaillierte und großflächige Ausbau der *similitudo* über drei Terzinen hinweg hervorsticht:

> Come un torrente rapido, ch'al tutto
> superbo è fatto, ogni cosa fracassa
> dovunque aggiugne el suo corso per tutto,
> e questa parte accresce e quella abbassa,
> varia le ripe, varia el letto e 'l fondo,
> e fa tremar la terra donde passa;
> cosí Fortuna col suo furibondo

64 In direkter textueller Nähe findet sich eine Textstelle, die den Übermut der Herrscher sowie Staatenlenker anprangert: „Tanto v'accieca la presente sete, / che grosso tienvi sopra gli occhi un velo, / che le cose discosto non vedete" (*DS*, 184–186). Zwar nehmen sich diese Verse eher konsekutiv aus bzw. fallen in den Bereich einer Metapher. Doch eröffnet die Konstruktion über eine Verbalparallele einen dezenten Kontakt zu einer *similitudo* des *Purgatorio* (vgl. *Pg*., XVI, 4–5 sowie vgl. Kap. 8.3.2). In diesem Sinne lässt sich hier eine subtile Tendenz zur Vorführung dichterischer Fähigkeiten erkennen, ähnlich – wenngleich hier weniger ausgeprägt – wie bei der ‚virtuellen' *similitudo* am Ende des Capitolo IV des *Asino*, vgl. hierzu die Ausführungen weiter unten.

impeto molte volte or qui or quivi
va tramutando le cose del mondo.
(*CF*, 151–159)

Die bereits erwähnte detaillierte Ausgestaltung dieser Sequenz führt zu einer klaren Anschaulichkeit sowie ‚Dramatik' und kann beinahe als eigenständige Miniatur-Erzählung eingestuft werden.[65] Auf struktureller Ebene ist interessant, dass innerhalb der *similitudo* zusätzliche Anklänge an die *Commedia* zu erkennen sind. Einmal handelt es sich um die beiden *Dantismen torrente* und *rapido*, die, wie in Kap. 8.4.2 erläutert, für sich genommen noch keine große Nähe zur *Commedia* herstellen könnten. Ähnlich verhält es sich bei der Formulierung „or qui or quivi", die allein noch nicht stark an die *Commedia* gekoppelt ist, da entsprechende Kombinationen aus Funktionswörtern dort mehrfach und ohne inhaltlichen Bezugspunkt für das *Capitolo di Fortuna* vorkommen. Folglich scheint es sinnvoll, in diesem Fall nicht von einer Verbalparallele, sondern eher von einer syntaktischen Annäherung zu sprechen.[66] Innerhalb der breit ausgebauten *similitudo*, die mit ihren aneinandergereihten Detailelementen bereits an ähnliche *similitudines* in der *Commedia* erinnert, wird der Effekt dieser eigentlich schwachen Annäherungen an die *Commedia* jedoch verstärkt, sodass sie sich gegenseitig zu einem deutlich wahrnehmbaren Anklang an das *poema sacro* ergänzen. Beides, die anschauliche ‚Dramatik' wie auch die Annäherung an die *Commedia* heben den Textabschnitt prominent hervor – dies passt auch zur inhaltlichen Rolle der *similitudo*, denn es handelt sich um nicht weniger als eine zusammenfassende Veranschaulichung und Charakterisierung der *Fortuna* und somit um ein Resümee des *Capitolo*-Inhalts schlechthin.

In eine ähnliche Richtung geht die zweite über drei Terzinen ausgebaute *similitudo* des *Capitolo di Fortuna*, die wenig später folgt und in welcher die *Fortuna* mit einem zornigen Adler verglichen wird:

Aresti tu mai visto in loco alcuno
come una aquila irata si transporta,
cacciata dalla fame e dal digiuno,
e come una testudine alto porta,
acciò che 'l colpo del cader la 'nfranga

65 Auf die ‚Dramatik' dieser *similitudo* weist auch Blasucci hin (Blasucci 1989c, 26). Figurelli wiederum macht darauf aufmerksam, dass die *similitudo* des *torrente* im *Capitolo di Fortuna* eine Entsprechung im berühmten Kapitel XXV des *Principe* findet (vgl. Figurelli 1970, 201).

66 Vgl. *If*., XIV, 41: „or quindi or quinci" in Reimposition; vgl auch *Pg*., X, 12: „or quinci or quindi"; sowie vgl. *Pd*., XVIII, 128: „or qui or quivi" in Reimposition. Wenn man dennoch von einer Verbalparallele sprechen wollte, wäre der Kontakt zum *Paradiso* am stärksten, wobei auch hier ansonsten (z. B. inhaltlich) kaum Kontaktpunkte festzustellen sind und folglich eine rein sprachliche Parallele am plausibelsten wäre.

> e pasca sé di quella carne morta?
> Cosí Fortuna, non ch'ivi rimanga,
> porta uno in alto, ma ché, ruinando,
> lei se ne goda e lui cadendo pianga.
> (*CF*, 175–183)

Auch hier zeigt sich zunächst eine detailliert ausgestaltete und mit auffallend drastischen Elementen versehene *similitudo* („carne morta", „'nfranga", „ruinando", „cadendo pianga"), die sich wie eine kleine, eigenständige Erzählung ausnimmt. Neben dieser Ebene der Veranschaulichung und ‚Dramatisierung' fällt auf, dass erneut ein zusätzlicher, wenngleich schwacher *Commedia*-Anklang ermöglicht wird. Im *Paradiso* wird ein motivisch ähnlich gelagerter Vergleich genutzt, welcher das Bild eines Vogels zeichnet, der achtsam nach Nahrung für seine Küken späht (vgl. *Pd.*, XXIII, 1–9). Hierbei enden jedoch die Gemeinsamkeiten, denn in der *Commedia* versinnbildlicht die ruhige Analogie den aufmerksamen Blick Beatrices gen Zenit, während im *Capitolo di Fortuna* das ähnlich geartete Ausgangsbild in eine völlig andere, brutale und mörderische Richtung entwickelt wird, um die Grausamkeit der *Fortuna* abzubilden. Wenn man von dieser zusätzlichen Kontaktstelle zur *Commedia* ausgehen möchte, könnte man sogar einen Schritt weitergehen und mutmaßen, dass das brutale Adler-Bild der *Fortuna* einen polaren Gegensatz zur lieblichen Beatrice-Figur bildet, sodass die Grausamkeit der Schicksalsgöttin kontrastiv verstärkt würde. Doch auch ohne die assoziative Einbeziehung der Beatrice-Figur bleibt die *similitudo* bemerkenswert und ermöglicht es, das *Fortuna*-Konzept wie in der zuvor beschriebenen Analogie als Ganzes zu veranschaulichen und das Schicksal aus der pessimistischen Perspektive des *Capitolo* eindrücklich zu charakterisieren.

Angesichts dieser beiden elaborierten *similitudines* erscheint eine weitere *similitudo*-ähnliche Konstruktion recht schmal, auch wenn sie erkennbar die Launenhaftigkeit der *Fortuna* bzw. die stete Wandelbarkeit des Schicksals verdeutlicht:

> Dentro, cotante ruote vi si gira
> quant'è vario el salire a quelle cose
> dove ciascun che vive pon la mira.
> (*CF*, 61–63)

Die Parallelführung der Anzahl der *Fortuna*-Räder mit dem Erfahrungswert des unsteten Erfolges („salire") im Leben führt zu einer Veranschaulichung des abstrakten *Fortuna*-Konzepts.[67] Die Eingängigkeit dieser Illustrierung wird dadurch befördert, dass sowohl ein Bild angeboten als auch die allgemeine Lebenserfahrung

67 Der Konvergenzpunkt ist in diesem Fall ein quantitativer („cotante ruote" und „quant'è vario el salire").

angesprochen wird. Diese beiden Elemente werden zudem parallelistisch auf beide Seiten der Analogiestruktur verteilt, wodurch die Formulierung als Ganzes eine leichte stilistische Aufwertung erfährt. Trotz ihrer grundlegenden Anschaulichkeit bewahrt die Beschreibung einen ‚geheimnisvollen' Anklang, wenn im Bereich des *Fortuna*-Bildes die konkrete Zahl der Räder unbestimmt bleibt. In ähnlicher Weise kommt die Darstellung des Erfolges bzw. des Strebens nach diesem ohne konkretes Beispiel aus („a quelle cose"). Die so erzeugte Vagheit kann man in letzter Konsequenz als eine formale Spiegelung des unberechenbaren Schicksals interpretieren. Gerade durch ihre Unbestimmtheit, sprich eine Begrenzung der Anschaulichkeit, sorgt die *similitudo*-ähnliche Ausdrucksweise für eine Versinnbildlichung des Wirkens der *Fortuna*. Angesichts einer solchen ‚doppelten' Strategie der ‚Veranschaulichung durch Anschaulichkeitsreduktion' scheint an dieser Stelle auch die Zurschaustellung dichterischen Könnens eine nicht zu vernachlässigende Rolle zu spielen.

Capitolo dell'Ingratitudine

Im Gegensatz zur Situation im *Capitolo di Fortuna* finden sich im *Capitolo dell'Ingratitudine* keine ‚typischen' *similitudines*, stattdessen jedoch mehrere *similitudo*-ähnliche Konstruktionen. Anstelle eines konkreten, bildlichen Vergleichspunktes operieren diese v. a. mit der Einzigartigkeit und der Nichtvergleichbarkeit des Beschriebenen, wie dies stellenweise auch bei den *Decennali* anzutreffen ist. Ein Beispiel hierfür findet man zu Beginn der Ausführungen über Scipio Africanus, der als einzigartiger, vom Himmel gesandter Mann beschrieben wird: „[...] dal Ciel mandato, un uom divino, / qual mai fu né mai fie simile a quello" (*CI*, 77–78). Die so behauptete Unvergleichbarkeit Scipios erhält zusätzliches Gewicht durch die parallelistische Struktur („mai fu [...] mai fie"), die darüber hinaus über die Einbindung von Vergangenheit und Zukunft einen Absolutheitsanspruch konstruiert. Wenig später wird diese Strategie zur Erhöhung Scipios fast gleichlautend wiederaufgegriffen, jedoch in stärker ausgebauter Form:

> Non mai nelli uman cor' fu visto o fia,
> quantunque degni, gloriosi e divi,
> tanto valore e tanta cortesia [...]
> (*CI*, 106–108)

Auch hier werden die herausragenden Qualitäten Scipios durch die Nichtexistenz eines adäquaten Vergleichspunktes („Non mai [...] fu visto o fia") versinnbildlicht. Erneut kommt mit „tanto valore e tanta cortesia" eine parallelistische Struktur zum Einsatz und auch die Strategie der Verabsolutierung durch den Bezug auf Ver-

gangenheit und Zukunft liegt vor („fu visto o fia“).[68] Die Wiederholung der Formulierung erhöht die Eingängigkeit des zu vermittelnden Inhalts, doch sorgt die erkennbare Variation im Ausdruck dafür, dass übermäßige Monotonie abgewendet wird, was sich wiederum im Sinne einer Demonstration dichterischen Könnens verbuchen lässt. Als zusätzliche Betonung der Einzigartigkeit des Afrikaners ist der direkt folgende Vers zu lesen: „non si truova uom che a Scipïon arrivi“ (*CI*, 111). Abermals wird damit operiert, dass Scipios Tugendhaftigkeit mit nichts vergleichbar sei. Der über diese drei ‚negativen‘ Vergleiche erzeugte inhaltliche Anspruch der Absolutheit fällt in letzter Konsequenz auch auf die allgemeine Argumentation des *Capitolo dell'Ingratitudine* zurück, da die Glaubwürdigkeit der Aussagen unangreifbar erscheint. Anders ausgedrückt, ist in der Thematisierung des unmöglichen Vergleichs auch ein starker rhetorischer Anteil verborgen.[69]

Capitolo dell'Ambizione

Im dritten ‚großen‘ *Capitolo*, dem *Capitolo dell'Ambizione*, treten ebenfalls nur wenige Konstruktionen auf, die sich im Bereich der *similitudo* verorten lassen. Dennoch findet sich in diesem *Capitolo* eine Konstruktion, die mit *a guisa di* ein Signalwort für eine ‚klassische‘ *similitudo* aufweist. Es handelt sich um eine Text-

68 Zusätzlich erfolgt hier jedoch eine stilistische Aufwertung durch die gleichzeitige Verbalparallele zur *Commedia* („tanto valore e tanta cortesia“, vgl. *Pg*., XVI, 116 und vgl. Kap. 8.3.3).

69 Als weitere Konstruktionen, die einen leichten *similitudo*-Anteil besitzen, lassen sich folgende Stellen anführen: „E tanto piú fu quella città [Atene] folle, / quanto si vede come con ragione / cognobbe el bene e seguitar nol volle“ (*CI*, 136–138) sowie „e tanto tempo questo timor dura, / quanto pena a veder tua stirpe spenta / e di te e de' tuoi la sepultura“ (*CI*, 178–180). Hier wird in gewisser Weise auch mit angedeuteten Analogien gearbeitet, bei der ersten zitierten Stelle zwischen „folle“ und „cognobbe il bene e seguitar nol volle“, was man auch als Pseudo-*similitudo* bezeichnen könnte, da beide Male im Grunde das gleiche ausgesagt wird. Gleichzeitig ist in dieser Formulierung jedoch das kausale Element sehr stark, sodass die potentielle Analogie in den Hintergrund tritt. Bei der zweiten zitierten Stelle könnte man eine Analogie zwischen der Zeitspanne der Furcht und der Zeitspanne, bis die gesamte Familie ausgelöscht ist, postulieren. Diese Textstelle erfüllt somit zwar die Kriterien der nicht-identischen *res*, die einen gemeinsamen Kontaktpunkt besitzen. Doch erscheint die Verbindung auch hier stark kausal ausgerichtet, sodass erneut der Analogie-Teil in den Hintergrund rückt. Als reine Metapher ist dagegen die Passage rund um den „disìo“ zum dichterischen Schaffen zu Beginn des *Capitolo dell'Ingratitudine* zu sehen: „Purtuttavolta [sic!] un tal disìo mi mena / ch'io credo forse andando posser côrre / qualche arbucel di che la piaggia è piena“ (*CI*, 13–15). Das Dichten bzw. der „disìo“ zum dichterischen Schaffen wird zwar mit dem Bild des Auflesens von „qualche arbucel“ enggeführt. Doch zum einen lässt sich die Stelle rein konsekutiv lesen („tal [...] che“). Zum anderen fehlt insbesondere eine klare textuelle Markierung der Nicht-Identität des Dichter-„disìo“ und des Auflesens, denn „ch'io credo“ bezieht sich nicht auf eine mögliche Analogie, sondern auf die Einschätzung des Sprecher-Ichs bezüglich der eigenen dichterischen Möglichkeiten.

stelle am Ende der Ausstellung der Grausamkeiten des Krieges, als die verheerenden Auswirkungen der *Ambizione* zusammenfassend beschrieben werden (vgl. *CA*, 148–159). Hierbei werden die Gesichter der Menschen, die Opfer der *Ambizione* und des Krieges wurden, in einem düsteren Bild gezeichnet:

> Sempre son le lor facce orride e scure,
> a guisa d'uom che sbigottito ammiri
> per nuovi danni o súbite paure.
> (*CA*, 154–156)

Die so aufgestellte *similitudo* dient augenscheinlich der Versinnbildlichung und der Steigerung der Drastik des Gesagten, wenn als Analogie der Gesichtsausdruck eines Menschen gewählt wird, der vor Verwunderung über die „nuovi danni i súbite paure" erstarrt ist. In diesem Sinne interagiert die *similitudo* mit den drastischen Darstellungen der vorigen Verse und trägt dazu bei, die Eingängigkeit des Gesagten zu erhöhen. Auf diese Weise kann die Kernbotschaft des *Capitolo*, die Verurteilung der *Ambizione*, rhetorisch überzeugend vermittelt werden.

Ein weiteres Mal wird das Stilprinzip der *similitudo* in Form der bereits bekannten absoluten Verneinung kurz vor der Ausstellung der Grausamkeiten des Krieges, welche der *Ambizione* entspringen, aufgegriffen. Der Adressat, Luigi Guicciardini, wird darauf hingewiesen, dass die Kriegsereignisse nichts Vergleichbares kennen: „raguardi s'ancora / cotanta crudeltà mai vidde el sole" (*CA*, 131–132). Wie bereits in der Scipio-Sequenz des *Capitolo dell'Ingratitudine* wird auch hier damit operiert, dass jegliche Möglichkeit einer Analogiebildung ausgeschlossen wird, weil dergleichen noch nie unter der Sonne vorgekommen sei. Wie im Undankbarkeits-*Capitolo* findet sich auch hier ein Absolutheitsanspruch, der proleptisch auf die folgende Schau des Grausamen abzielt und so eine drastische Inszenierung einleitet, die sich im Sinne eines Spannungsaufbaus verstehen lässt. Ähnlich kann man wenig später den Vers „O esempli ma' piú nel mondo stati" lesen (*CA*, 142), der den Aspekt der Unvergleichbarkeit wiederaufnimmt.

Capitolo dell'Occasione

Nicht nur in den drei ‚großen' *Capitoli*, selbst im kurzen *Capitolo dell'Occasione*, das im Grunde als ein *volgarizzamento* des Epigramms *In Simulacrum Occasionis et Paenitentiae* des Ausonius einzuschätzen ist und so weniger Raum für eigene Stilisierungen bietet,[70] findet sich im Ansatz das Stilprinzip der *similitudo*. So heißt es gleich im ersten Vers: „Chi se' tu che non par donna mortale" (*CO*, 1). Um die *Occasione* anzusprechen und zu beschreiben, wird hier eine Form von ‚negati-

70 Der Text des Ausonius-Epigramms findet sich zum Abgleich im Anhang, Abs. D.

vem‘ Vergleich angeführt, wenngleich kein Absolutheitsanspruch aufgebaut wird. Stattdessen wird die personifizierte *Occasione* dahingehend charakterisiert, dass sie lediglich keiner sterblichen Frau gleiche. Hierdurch wird die *Occasione* jedoch gleich im Auftaktvers in Distanz zur Menschheit platziert und sie erhält implizit die Funktion einer eines gottähnlichen Wesens zugeteilt. Auf diese Weise kann sie unnahbar und unberechenbar erscheinen, sodass die Kernbotschaft des *Capitolo* der flüchtigen und nicht zu beeinflussenden Gelegenheit verdeutlicht wird – bezeichnenderweise findet sich diese ‚negative‘ Analogie nicht im Epigramm des Ausonius.[71]

Capitolo Pastorale

Im *Capitolo Pastorale* findet sich eine dezidierte *similitudo*, als auf die Tapferkeit des Besungenen abgehoben wird:

> Marte feroce, onde tu piú riluci,
> nel generoso petto un core incluse
> simile a Cesar duca, alli altri duci.
> (*CP*, 91–93)

Durch die allgemeine Bekanntheit Cäsars[72] erfährt die *similitudo* ein hohes Potential an illustrativer Kraft sowie Klarheit und ist als besonders eingängig zu betrachten. Ebenso fügt sie dem Lob des Besungenen einen weiteren Aspekt hinzu, da hier erstmals nicht nur auf dessen Schönheit, sondern auch auf physische Kraft und militärische Stärke eingegangen wird. Bezeichnenderweise erfolgt hier jedoch keine Verabsolutierung der Exzellenz, sondern die Tapferkeit des Besungenen wird ‚nur‘ als „simile a Cesar duca, alli altri duci“ dargestellt. Dies fällt umso mehr auf, als der Großteil des Textes durch überschwängliches Lob für die herausragende Person des Besungenen gekennzeichnet ist. Folglich könnte man an dieser Stelle einen leichten – wenngleich nur implizit angedeuteten – Schatten im sonst übersteigert hell gezeichneten Bild des Besungenen erkennen, der womöglich den Keim einer stark codierten Kritik darstellt. Dieser Eindruck verstärkt sich dadurch, dass anstelle einer Aufzählung weiterer namhafter Feldherren, wie Scipio Africanus, der allgemeine Zusatz „alli altri duci“ gesetzt wird, aus dem man einen leicht abfälligen Unterton heraushören kann.

---

71 Nur am Rande erwähnt sei eine zweite Formulierung, die man möglicherweise als *similitudo*-ähnliche Konstruktion verbuchen könnte, als es konkret um die Flüchtigkeit der *Occasione* geht: „Volar non è ch’al mie correr s’agguagli“ (*CO*, 7). Gleichwohl handelt es sich hier um einen Ausdruck, der nah an den nicht markierten Alltagsgebrauch heranreichen dürfte.

72 Vgl. für die Identifikation Gaius Iulius Cäsars auch Corsaro/Marcelli 2012a, 270. Dort finden sich auch Hinweise auf die eher minoritäre Lesart des „Cesar duca“ als Bezug auf Cesare Borgia.

Neben der Cäsaren-Analogie taucht im *Capitolo Pastorale* eine weitere kleinräumige *similitudo* auf, die auf das Lob des Besungenen zugerichtet ist. Gegen Mitte des Textes heißt es über diesen „le selve adorni / quale ogni dio di quelle abitatore“ (*CP*, 65–66). Der Besungene ist also in der Lage, die Wälder in einen *locus amoenus*-ähnlichen Ort zu verwandeln, so wie jegliche Gottheit („ogni dio“) der Wälder („di quelle abitatore“) dies vermag – es handelt sich also um eine deutliche Sublimierung, die im Gegensatz zu der Cäsaren-Analogie kaum Spielraum für eine verdeckte Kritik lässt, solange man nicht die Enkomiastik des *Capitolo* per se infrage stellt.[73]

Interessant ist überdies die textstrukturell auffällige Positionierung zweier Konstruktionen, die zwar nur am Rande mit dem Prinzip der *similitudo* assoziierbar sind. Da sie sich aber durch ihre Stellung gemeinsam verstärken und Salienz gewinnen, seien sie hier dennoch angesprochen. Es handelt sich um das enkomiastische und auf Apoll gerichtete „Io veggo la tua faccia che raccende / piú che l'usato un vivace splendore“ (*CP*, 19–20) sowie um das auf den Besungenen bzw. auf den Gesang für diesen bezogene „di te parlando / assai piú alto che l'usato volo“ (*CP*, 110–111). Wie bereits erwähnt, stellen beide Formulierungen keine *similitudines* bzw. *similitudo*-ähnlichen Konstruktionen im hier vertretenen Sinne dar. Erstere operiert nicht mit zwei unterschiedlichen *res*, da stets „la tua faccia“ im Zentrum steht; letztere markiert die Nicht-Identität der beiden *res* textuell nicht, sodass man eher von einer metaphorischen Ausrichtung sprechen müsste. Dennoch ist die Ähnlichkeit dieser beiden vergleichenden Ausdrücke frappierend und erzeugt geradezu einen ‚Rahmen', in den schließlich die beiden ‚echten' Analogien eingelassen sind. In diesem Sinne führen die beiden Vergleichsstrukturen zu einer markiert stilisierenden Textstrukturierung, welche den dichterischen Anspruch des Textes unterstreichen und zur Schau stellen kann.

73 Einer *similitudo* ähnlich ist der etwas spätere Bezug auf den Schöpfungsmythos der Pandora, die von Vulcanus aus Lehm geschaffen wurde und in die Minerva den Lebensatem einhauchte: „però ch 'n quella terra di acqua mista / uno spirito tal Minerva immisse, / qual mai tempo o fatica non acquista“ (*CP*, 82–84). Hierbei handelt es sich zwar nicht um zwei unterschiedliche *res*, denn stets geht es um den „spirito“, der durch den „qual“-Satz weiter beschrieben wird. Doch könnte man eine ‚negative' Form von *similitudo* postulieren, denn durch „mai“ wird die Vergleichbarkeit als stark eingeschränkt dargestellt. Gleichwohl handelt es sich nicht um eine derart starke Absage an die Vergleichbarkeit wie z. B. im *Capitolo dell'Ingratitudine*, als Scipio beschrieben wird. Zur wohl frühesten Darstellung des Pandora-Mythos bei Hesiod vgl. *Hes. op.*, 90–94 [= 53–105]. Auf den Mythos weisen auch Corsaro und Marcelli hin (vgl. Corsaro/Marcelli 2012a, 269).

Asino

Die bei Weitem meisten dezidierten und ausgebauten *similitudo*-Konstruktionen finden sich – z. T. wohl auch durch die Textlänge bedingt – im *Asino*. Zwei bemerkenswert ausgebaute *similitudines* kommen im Capitolo IV vor, das mit Blick auf den gesamten *Asino* die höchste Dichte an Analogien aufweist.[74] Die erste dieser *similitudines* taucht auf, als die anfängliche Zurückhaltung des Protagonisten gegenüber der sexuellen Verführung der *scorta* aufs Tableau gebracht wird. Während die *scorta* darauf wartet, dass der Protagonist sich ihr hingeben möge, wird dessen Zögern verspottet:

> E come giace stanca e vergognosa,
> e involta nel lenzuol la prima sera
> presso al marito la novella sposa,
> cosí d'intorno pauroso m'era
> la coperta inviluppata,
> come quel che 'n virtú sua non ispera.
> (*A4*, 97–102)

Neben der klaren Ironie gegenüber dem Protagonisten und der überdeutlichen, sexuell konnotierten Komik[75] ist auf struktureller Ebene auffällig, dass es sich um

74 Bereits zu Beginn des *Asino* ließe sich eine Form ‚doppelter' Analogie anführen. Diese findet sich in der ersten Hälfte des Capitolo I innerhalb der Jünglings-‚Novelle', nachdem sich ein Arzt des jungen Mannes, der von der Manie des Umherlaufens befallen ist, angenommen hat: „Ma come avvien, che sempre mai si crede / a chi promette il bene (onde deriva / ch'a' medici si presta tanta fede, / e spesso, lor credendo, l'uom si priva / del bene, e questa sol tra l'altre sette / par che del mal d'altrui si pasca e viva), / cosí costui nïente in dubbio stette" (*A1*, 49–55). Bemerkenswert ist hierbei, dass in die eigentliche *similitudo*, welche die Gutgläubigkeit („si crede / a chi promette il bene") des Vaters gegenüber dem Arzt thematisiert, eine weitere implizite *similitudo*-ähnliche Aussage eingelassen ist. In dieser wird der Umstand, dass Ärzte mit der Krankheit der Menschen Geld verdienen, durch das Essen und das Leben, welches sich die Mediziner so leisten können, veranschaulicht („par che del mal d'altrui si pasca e viva"). Hieraus entspringt ein sarkastischer Anklang, der die Ärzteschaft in eine implizite Analogie zu Parasiten stellt, wobei das „par" die Nicht-Identität textuell markiert. Insgesamt betrachtet lässt sich die strukturelle Komplexität dieser Passage als Demonstration dichterischen Könnens lesen. Mindestens ebenso wichtig ist jedoch die ironisch-komische Drift des Ärzte-Exkurses. Sowohl die Naivität des Patienten als auch die assoziative Annäherung der Ärzte an Parasiten tendieren in diese Richtung und verstärken sich gegenseitig. Das Ergebnis ist eine bitter-spöttische Grundierung der gesamten Textstelle, welche so gewissermaßen *pars pro toto* die Ausrichtung des gesamten *Asino* spiegelt. Da die Konstruktion jedoch trotz ihres breiten Ausbaus deutlich weniger der ‚klassischen' Form der *similitudo* entspricht als diejenigen Analogien des Capitolo IV, sei sie hier nur am Rande erwähnt.

75 Zumindest für damalige Verhältnisse ist dies zu konstatieren, heutzutage wäre ein solcher Vergleich als misogyn zu werten. Auf die Komik dieser *similitudo* weist auch Fazion hin (vgl. Fazion 1984, 74), der davon ausgeht, dass diese durch die Vertauschung der (konservativen) Rollen von Mann und Frau zustande kommt.

eine ‚doppelte' *similitudo* handelt. Zur dominierenden Vergleichskonstruktion rund um „la novella sposa" tritt am Ende eine weitere Analogie, welche das Bild eines Mannes hinzufügt, dessen „virtú" nichts zu hoffen lässt – die obszöne Zweideutigkeit des Wortes „virtú" ist in diesem Kontext offenbar. Die Verschränkung zweier Vergleiche[76] weist in Richtung einer Inszenierung dichterischen Könnens, indem sie strukturelles Raffinement vorführt, dieses aber ostentativ mit ‚leichtfüßiger', fast schon ‚spielerischer' Komik engführt.

Die zweite breit ausgebaute *similitudo* des Capitolo IV, die zu den eindrücklichsten des gesamten *Asino* zählt, folgt wenig später, als der Protagonist sein Zögern hinsichtlich einer Liaison mit der *scorta* ablegt und dabei mit einem Gefangenen im Kerker verglichen wird:

> E come quando nel carcer si serra
> dubbioso de la vita, un peccatore,
> [...]
> poi, s'egli avien che grazia dal signore
> impetri, e' lascia ogni pensiero strano,
> e prende assai d'ardire e di valore,
> tal'er'io e tal divenni per l'umano
> suo ragionare [...]
>
> (*A4*, 115–122)

Die ausführliche und detaillierte Ausgestaltung der *similitudo* gleicht einer Miniatur-Erzählung und erinnert diesbezüglich an ähnlich ausgestaltete *similitudines* der *Commedia*. Des Weiteren korreliert sie mit dem inhaltlichen Höhepunkt des Zögerns und dem letzten Moment vor der Auflösung der Spannung, welche in der finalen körperlichen Hingabe des Protagonisten besteht. Dabei zeigt sich, dass der extensive Ausbau der *similitudo* das retardierende Moment nochmals so weit als möglich dehnt. Somit trägt die *similitudo* in ‚narrativer' Perspektive nicht nur zur Verbildlichung bei, sondern sie beeinflusst auch maßgeblich den Spannungsverlauf des Capitolo IV.

Eine weitere breit ausgebaute *similitudo* findet sich im Capitolo VI. Dort, im Gebäude, das einem „gran dormitoro" gleicht (*A6*, 41), erläutert die *scorta*, wie sich die Tiere in demjenigen Zimmer, das sie dem Protagonisten zeigen wird, frei bewegen können:

> e come avvien nel Mallevato vostro,
> che vi va ad abitare ogni prigione,

76 Eine ähnliche Verschränkung zweier Vergleichsebenen lässt sich im *Decennale Primo* diagnostizieren, u. a. bei der Falken-Analogie (vgl. *DP*, 46–48) oder beim Vergleich der Geschwindigkeit der Ereignisse mit der Schnelligkeit des Sprechens (vgl. *DP*, 253–255).

> cosí colà in quel loco ch'io ti mostro
> può ir ciascuna fiera a diportarsi,
> che per le celle stan di questo chiostro.
> (*A6*, 92–96)

Durch die Erwähnung des „Mallevato", der einen Durchgangs- und gemeinsamen Aufenthaltsraum im Florentiner Gefängnis *Stinche*, aber auch erkaufte Freizügigkeiten für die dortigen Gefangenen bezeichnet,[77] wird der grundlegenden Visualisierung zusätzlich ein komisches Element hinzugefügt. Dieses speist sich nicht nur aus dem Bild der Tierschar und der Engführung mit Gefängnisinsassen, sondern auch aus einem inhaltlichen Kontrast zur *Commedia*. Nachdem im Vorlauf die Struktur der Tiergehege in Anlehnung an *Inferno* bzw. *Purgatorio* und den dort geltenden *contrappasso* beschrieben wurde, wird die strenge Hierarchie in dieser *similitudo* initial und im Sinne einer Prolepse *ad absurdum* geführt sowie unterlaufen – die endgültige Unterminierung erfolgt im Capitolo VII.[78] Diese Dissonanz birgt das Potential einer komischen Note, die jedoch nicht als direkter Angriff oder als Verabschiedung der *Commedia* zu werten ist. Immerhin bleibt der grundlegende ‚*contrappasso*'-Gedanke erhalten, er wird lediglich für dieses eine ‚Zimmer', das der Protagonist besuchen wird, suspendiert.[79]

Neben diesen breit ausgebauten und besonders salienten *similitudines* sind im *Asino* zahlreiche andere, bemerkenswerte Analogie-Konstruktionen vorhanden, auch wenn diese sich kleinräumiger und weniger elaboriert ausnehmen als die eben besprochenen. Eine solche *similitudo* findet sich, als die *scorta* zum ersten Mal auftritt: „quando una luce subito m'apparve, / non altrimenti che quando balena" (*A2*, 38–39).[80] Hier dürften bildliche Inszenierung und ‚Dramatik'

---

77 Vgl. hierfür Corsaro 2012d, 176. Corsaro bezieht sich auf den *GDLI*, dort heißt es zum *Mallevato*: „A Firenze, nei secoli XVI e XVII, concessione per cui un carcerato per debiti, detenuto nel carcere delle Stinche, avendo fornito un'adeguata malleveria, poteva godere di migliori condizioni di vita e di una certa libertà di movimento". Mit explizitem Bezug auf den *Asino* heißt es weiterhin: „Settore delle carceri riservato al soggiorno e al passeggio dei suddetti carcerati" (beide Zitate *GDLI*, Eintrag „Mallevato", Bd. IX, 563).

78 Vgl. Kap. 8.2.2 zum ‚*contrappasso*' im Capitolo VI und der inhaltlichen Profanierung der *Commedia*, die jedoch nicht zwingend die zentrale Inhaltsebene darstellt und im Verbund mit einer Einreihung in die Tradition der *Commedia* (und anderer Prätexte) sowie mit agonal anmutenden Tendenzen zu sehen ist, welche über das *poema sacro* hinausgehen.

79 In diesem Sinne könnte man die groteske Tierschau als Annäherung an eine karnevalistische Darstellung gemäß Bachtin auffassen (vgl. für den möglichen Verbindungspunkt zum Bachtin'schen Karneval Ferroni 1975, 315–316, Fn 3 sowie vgl. Di Legami 1996, 46–47).

80 Abgesehen von der Blitz-Analogie könnte man auch eine Textstelle wenige Verse zuvor als *similitudo*-ähnliche Konstruktion werten, die gegen Ende der Beschreibung des hoffnungslosen Ortes, an dem sich der Protagonist zunächst befindet, auftritt: „E' mi parea veder intorno Morte / con la sua falce, e d'un color dipinta, / che si dipinge ciascun suo consorte" (*A2*, 31–33). Zwar könnte

im Vordergrund stehen, wobei der Effekt durch das gleichzeitige Auftreten einer Verbalparallele zur *Commedia* unterstrichen wird (vgl. *If.*, III, 134). Außerdem kann man konstatieren, dass die *similitudo* in einen Textbereich fällt, der für sich genommen eine große inhaltlich-motivische Nähe zum initialen Canto des *Inferno* und der *selva oscura* aufbaut.[81] Vor diesem Hintergrund erscheint es plausibel, anzunehmen, dass das Stilem an diesem Punkt nicht nur zur Veranschaulichung auftritt, sondern auch als explizite stilistische Annäherung an die *Commedia* zu verstehen ist.

Immer noch mit dem *luogo aspro* bzw. dem ersten Auftritt der *scorta* verbunden ist eine weitere ähnlich ausgebaute Analogie des Capitolo II. Diese taucht auf, als die erste direkte Interaktion zwischen der *scorta* und dem Protagonisten beschrieben wird:

> E fu tanto domestico il saluto,
> con tanta grazia, con quanta avria fatto
> se mille volte m'avesse veduto.
> (*A2*, 73–75)

Diese *similitudo* im hypothetischen Gewand („se [...] avesse"), die man auch als kontrafaktischen Vergleich beschreiben könnte, trägt zur Versinnbildlichung der Situation bei, zugleich ist eine erste Andeutung der Profanierung der *scorta*-Figur erkennbar, die dezent in Richtung der erotischen Liaison mit dem Protagonisten im Capitolo IV weist. Die *scorta* wird nicht als ‚klassischer' ‚Maestro' eingeführt, sondern wie ein altbekannter Freund („se mille volte m'avesse veduto"). Das potentielle Gefälle zwischen den beiden Figuren wird auf diese Weise geradewegs nivelliert, im deutlichen Gegensatz zum überwiegend prononcierten Hierarchie-

---

man diese Verse auch als Beschreibung einer Sinnestäuschung auf der *histoire*-Ebene verbuchen. Gleichwohl lassen sich Elemente einer Analogie-Bildung ausmachen. Zunächst wird auf einer ersten Vergleichsebene beschrieben, dass die Eindrücke des Protagonisten dergestalt seien, als wäre die „Morte" anwesend, wobei die Nicht-Identität explizit markiert ist („mi parea"). Auf einer zweiten Ebene wird dieselbe „Morte" näher versinnbildlicht, indem sie als totenbleich beschrieben wird, wozu eine Analogie zu den Leichnamen der Verstorbenen bemüht wird („d'un color dipinta, / che si dipinge ciascun suo consorte", *A2*, 32–33, vgl. für die Deutung von „consorte" als *Toter* u. a. Corsaro 2012d, 148). Diese ‚doppelte' Struktur sorgt zunächst für eine deutlich erkennbare ‚Dramatisierung' und eine weitere Steigerung der beklemmenden Assoziationen rund um den *luogo aspro* (vgl. *A2*, 21). Nicht zu vernachlässigen ist zudem auf struktureller Ebene eine erkennbare Demonstration dichterischen Könnens, die sich in der Montage zweier Elemente aus dem Bereich der Analogiebildung auf engstem Raum niederschlägt, auch wenn diese, absolut gesehen, mit wenig salienten ‚Signalwörtern' („parea" „d'un color") operieren.

81 Vgl. hierzu ausführlich Kap. 8.2.2.

verhältnis zwischen ‚Dante' und ‚Vergil' in der *Commedia*.[82] Dieser Kontrast birgt wiederum ein komisches Potential, das sich entsprechend der allgemeinen Anlage der *scorta*-Figur neben sublimierende Tendenzen stellt, diese aber nicht zwingend aufhebt oder unterminiert.[83]

Von besonderer Assoziationskraft ist eine Analogie im ersten Teil des Capitolo III geprägt. Als die Tierschar zusammen mit dem Protagonisten hinter der *scorta* an einem großen Palast angelangt, wird eine seltsame „voce" hörbar:

> quando una voce udimmo, che fischiava
> col rumor d'una porta che si aperse,
> di cui l'uno e l'altro uscio cigolava.
> (*A3*, 16–18)

Die Parallelführung der „voce" mit einer Tür, die in den Angeln quietscht, erlaubt eine sinnfällige Vorstellung der Szenerie. Gleichzeitig erhält die Beschreibung einen ‚infernalen' Anstrich. Hierfür sorgt assoziativ der *Dantismus* „cigolava", der im *Inferno* zweimal vorkommt (vgl. *If*., XXIII, 102 sowie *If*., XIII, 42). Außerdem bewegt sich die Beschreibung einer „voce [...] che fischiava" inhaltlich-motivisch nahe am Canto VII des *Inferno*, man könnte bei der ächzend-pfeifenden Stimme assoziativ an die raue Stimme Plutos denken: „« *Pape Satàn, pape Satàn aleppe!* », / cominciò Pluto con la voce chioccia" (*If*., VII, 1–2, Form. i. Orig.). Die Analogie ermöglicht somit an dieser Stelle eine Annäherung an die *Commedia* bzw. das *Inferno*, sowohl auf formaler Ebene durch das Stilprinzip der *similitudo* als solches wie auch inhaltlich-assoziativ.[84]

Strukturell etwas auffälliger ist eine weitere *similitudo* im Capitolo III, in der das Signalwort *così* Anwendung findet, als die *scorta* über die Wechselhaftigkeit des Schicksals referiert:

> quando il ciel vedi tenebroso, e quando
> lucido e chiaro, e cosí nulla in terra
> vien ne lo stato suo perseverando.
> (*A3*, 91–93)

82 Vgl. zu den Hierarchieverhältnissen zwischen ‚Dante' und ‚Vergil' hinsichtlich der Dialogstrukturen in der *Commedia* zusammenfassend Resch 2020, 95.

83 Zur Grundanlage der *scorta* im Bereich des Sublimierenden und daneben Komischen vgl. Kap. 8.2.3.

84 Sozusagen als ‚Verlängerung' der eben analysierten *similitudo* kann wenig später die Qualifizierung der Tierherde als „quella turba, ch'è peggio che morta" (*A3*, 30) gesehen werden, die ebenfalls eine ‚infernale' Assoziation ermöglicht und somit den vorigen Eindruck verstärkt und daneben eine paradoxe Komik installiert, da der Tod im Grunde nicht steigerbar ist.

Die Konstruktion operiert mit einer bildlich klaren und eindeutigen Analogie („il ciel“, „tenebroso“, „lucido e chiaro“), um den zu veranschaulichenden, abstrakten Sachverhalt des Schicksalslaufs mit einem Vergleichswort („cosí“) anzuschließen. Sicher ist es nicht zu weit gegriffen, wenn man postuliert, dass es sich hierbei um eine Stilisierung und Rhetorisierung der Ausführungen der *scorta* handelt, wodurch sie sich in gewissem Maße der *guida*-Figur ‚Vergils‘ annähert. Ebenso wichtig ist es, zu berücksichtigen, dass mit der Wandelbarkeit und Launenhaftigkeit des Schicksals eines der thematischen Schlüsselkonzepte im *Asino* zur Sprache kommt. Vor diesem Hintergrund kann die Form der *similitudo* dazu beitragen, die Eingängigkeit dieses zentralen Inhaltspunktes zu erhöhen, sodass die Ausführungen der *scorta* geradezu in einem didaktisierenden Licht erscheinen.

Zahlreiche, z. T. noch kleinräumigere *similitudines*, die sich jedoch gegenseitig in ihrer Salienz verstärken, finden sich im Capitolo IV, das hierdurch zu demjenigen Abschnitt mit den meisten Analogien avanciert.[85] In Richtung einer *similitudo* tendiert bereits im Anfangsbereich die Einladung der *scorta*, etwas Wein aus einer Karaffe zu kosten:

> Ancor questa guastada porta piena
> di vin, che ti parrà, se tu l’assaggi,
> di quel che Val di Grieve e Poppi mena.
> (*A4*, 34–36)

Neben der Anbindung an Bekanntes und Anschauliches („Val di Grieve e Poppi“ als Regionen südlich von Florenz und im Casentino)[86] ist die Komik des Ausdrucks nicht zu überhören. Die Verbindung der *scorta* mit dem sinnlich-irdischen Vergnügen des Weintrinkens, noch dazu einhergehend mit der Nennung konkreter Regionen der Weinproduktion, schließt jegliche Jenseitigkeit aus und sorgt so für eine Profanierung der *scorta*-Figur sowie für die Induktion einer ebenso profanen und derben Komik.

Ähnlich komisch orientiert erscheinen zwei weitere Äußerungen der *scorta*, die sich als *similitudo* lesen lassen, aber gleichzeitig ins geradezu landläufig Floskelhafte driften: „come fanno i saggi / pensa che ben possa venire ancora“ (*A4*, 37–38) sowie „E quando viene il mal, che viene ogn’ora, / mandalo giú come una

85 Man könnte an dieser Stelle das Capitolo IV auch als eine umfangreiche *similitudo*-Sequenz betrachten (vgl. den Aspekt der Kombination in Kap. 5.2.2). Dies stellt hier jedoch nicht den primären Fokus dar, da die *similitudines* nicht alle den gleichen Inhaltsbereich abdecken. Einige beziehen sich auf die Schönheit der *scorta*, andere auf das Zögern des Protagonisten, wiederum andere auf ‚Weisheiten‘ der *scorta*. Folglich scheint es zielführender, die Perspektive nicht zu stark auf den Aspekt der Reihung festzulegen, wenngleich der Umstand, dass sich im Capitolo IV zahlreiche verschiedene Analogien auf engem Raum befinden, im Hinterkopf zu behalten ist.

86 Vgl. Corsaro 2012d, 161. Fazion argumentiert ebenfalls, dass die Nennung von „Val di Grieve e Poppi“ Vertraulichkeit herstellen kann (vgl. Fazion 1984, 69).

medicina“ (*A4*, 40–41). Die Komik wird dadurch verstärkt, dass die zugrundeliegende Thematik des Schicksals und seiner Wendungen eine philosophische ist, die im vorigen Capitolo bereits in einem eher ernsthaften Duktus bearbeitet wurde (vgl. v. a. *A3*, 85–96). Hier jedoch wird der philosophischen Reflexion eine Karikatur ihrer selbst in Gestalt der Reproduktion von ‚Alltagsweisheiten‘ gegenübergestellt. Neben die bittere Komik des vordergründigen Inhalts gesellt sich zudem das Potential einer ‚metatextuellen‘, formalen Komik, da die Form der *similitudo* nicht in elaborierter Ausgestaltung verwendet wird, wie sie z. B. häufig in der *Commedia* auftaucht. Stattdessen wird die Stilfigur geradezu ausgehöhlt, wenn sie dem Floskelhaften preisgegeben wird. Dabei muss dies nicht zwingend eine direkte Verlachung des *poema sacro* nach sich ziehen. Vielmehr scheint es, als würden v. a. im Laufe des Capitolo IV verschiedene Ebenen des Komischen ‚durchgespielt‘ – hier z. B. das Floskelhafte –, sodass ein möglichst breiter Effekt erzielt wird. Dies lässt sich wiederum – unter den Auspizien komischer Textproduktion, u. a. mit Blick auf Ariost und dessen *Orlando* – auch als dichterische Profilierung werten.

Nicht ins Floskelhafte, sondern ins Sinnlich-Erotische und Obszöne tendiert dagegen diejenige dezidierte *similitudo*, welche bildlich beschreibt, wie der Protagonist von der *scorta* ins Bett geführt wird: „e dentro al letto mi fe’ seco entrare, / come suo amante o suo marito io fossi“ (*A4*, 50–51). Die Analogie zum Liebhaber bzw. zum Ehemann stellt angesichts der *scorta*-Figur mit ihrer konzeptuellen Nähe zu Beatrice und ‚Vergil‘ per se ein komisches Element dar.[87] Gesteigert wird diese Komik durch eine denkbare Anspielung auf den ‚gehörnten‘ Ehemann, der durch die parallele Nennung von „amante“ und „marito“ implizit assoziiert wird.[88] Der so etablierte sinnlich-körperliche Bedeutungsbereich bleibt im weiteren Verlauf erhalten, wenn mithilfe zahlreicher, z. T. kleinräumiger *similitudines* ein größtenteils petrarkistisch[89] anmutender Schönheitskatalog abgearbeitet wird (vgl. *A4*, 55–81). Unter den vielen positiv besetzten *similitudines*[90] sticht diejenige heraus,

87 Vgl. zur ‚Vergil‘- bzw. Beatrice-Nähe der *scorta* Kap. 8.2.3.

88 Der komische Bezug zum „amante“ wird später erneut aufgegriffen, wenn es heißt: „[…] e tante / altre bellezze, che farian felice / ogni meschino e infelice amante“ (*A4*, 79–81).

89 In der bisherigen Forschung stand eher ein Bezug zum allgemeinen Schönheitskatalog der Frau und der *descriptio feminae* im Vordergrund (vgl. u. a. Fazion 1984, 69 sowie vgl. Martelli 1990, 22). Hierdurch ist der Petrarkismus jedoch nicht ausgeschlossen (auf den bereits Martelli explizit hinweist, vgl. Martelli 1978, 248), denn auch wenn dieser selbstredend nicht identisch mit der *descriptio feminae* ist, ergeben sich dennoch Kontaktpunkte auf breiter Front. Aufgrund der Bedeutung des Petrarkismus zur Zeit Machiavellis erscheint ein Kontakt zu diesem plausibel und wahrscheinlich. Zur allgemeinen Entwicklung der *descriptio feminae*, auch mit Blick auf Petrarca vgl. Scariati 2008.

90 Zu nennen sind „i suoi capei biondi com’oro, / ricciuti e crespi, talché d’una stella / pareano i raggi, o del superno coro“ (*A4*, 55–57), wobei hier sogar zwei Analogien kombiniert sind („com’oro“, „d’una stella pareano“); „Ciascuno occhio pareva una fiammella / tanto lucente, sí chiara e sí viva, /

welche das bis dahin überwiegend harmonische Bild durchbricht und für eine scharfe Dissonanz sorgt: „e una lingua vibrar si vedeva, / come una serpe infra le labbra“ (A4, 74–75). Augenfällig ist die Motivik der *similitudo*, die durch das Bild der „serpe“ den Schönheitskatalog in eine profane, verführerische Richtung lenkt und hierdurch die Verschiebung ins Erotische und geradezu Dämonische vorantreibt.[91] Das Ergebnis dieser dissonanten Verschiebung ist eine obszöne Komik, die sich zu großen Teilen auch aus der Sublimität der *scorta*-Figur speist, die in den vorigen Capitoli aufgebaut wurde – mit anderen Worten, die Sublimität der *scorta* erscheint an dieser Stelle zugunsten einer derb-erotischen Komik ‚funktionalisiert‘.

Nach einer verkürzten analogie-ähnlichen Formulierung, welche die erotische Komik weiterspinnt („Sare’ io d’ortica o pruni armata?“ fragt die verführende *scorta*, *A4*, 105),[92] folgt wenige Verse später eine weitere kompakte *similitudo*, die mit dem antiken Vorbild Ovids operiert: „o noteresti / come Leandro infra Sesto e Abido“ (*A4*, 110–111). Die *scorta* versucht den Protagonisten von einer Liaison zu überzeugen und stellt ihre Vorzüge dergestalt dar, dass dieser wie Leander in der ovidianischen Sage für seine geliebte Hero von Abydos nach Sestos durch den Hellespont schwimmen müsste.[93] Durch den Kontakt zum Heroidenbrief Ovids wird das Capitolo zunächst trotz seiner allgemeinen Obszönität und des spöttischen Tons an dieser Stelle aufgewertet. Gleichzeitig ist auch eine Nähe zur *Commedia* in diesem Zusammenhang zu diskutieren, da der Leander-Stoff dort ebenfalls eingearbeitet ist. Während jedoch im *poema sacro* die Trennung von Beatrice durch den Fluss Lethe mit der ovidianischen Sage in Verbindung gebracht wird, also in einem sublimierenden übertragenden Sinne zu verstehen ist (vgl. *Pg*., XXVIII, 75), bleibt der *Asino* bei der primären Bedeu-

---

ch’ogni acuto veder si spegne in quella“ (*A4*, 58–60), der zweite Teil dieser Stelle zeigt auch einen konsekutiven Anteil; „Avea la testa una grazia attrattiva, / tal ch’io non so a chi me la somigli“ (*A4*, 61–62), womit die Unmöglichkeit der Analogie aufgerufen wird; „Sottili, arcati e neri erano i cigli, / perch’a plasmargli fur tutti gli dèi“ (*A4*, 64–65) als sehr ‚freie‘ Form der impliziten Analogie mit dem Konvergenzpunkt der Schönheit der „cigli“ und dessen, was alle Götter zusammen geschaffen haben, wodurch auch ein hyperbolischer Zug zu erkennen ist; ähnlich ‚frei‘ „se Giove con sua man non la [sua bocca] fece egli“ (*A4*, 71) mit erneuter Hyperbole; „I denti piú che d’avorio eran begli“ (*A4*, 73) mit recht dezentem *similitudo*-Anteil; „un parlare, il qual poteva / fermare i venti e far andar le piante, / sí soave concetto e dolce aveva“ (*A4*, 76–78) mit konsekutivem Anteil, der jedoch durch die faktische Unmöglichkeit in Richtung eines hypothetischen *come se* rückt. Vgl. zu diesen Stellen auch Fazion 1984, 69–71, der eine Ironisierung des Topos des Schönheitskatalogs der Frau ausmacht.

91 Hintergrund ist die Schlange als Symbol der Verführung im Anschluss an die Szene der *Genesis*, in der die Schlange Eva dazu verführt, von der verbotenen Frucht zu kosten (vgl. *Biblia*, 7 [= Gn 3, 1–6]). Vgl. weiterhin die Ausführungen in den Kap. 9.4.2, 9.5.2 und 9.7.2.

92 Die Nicht-Identität der *res*, also der *scorta* und einer weiblichen Gestalt, die mit „d’ortica o pruni armata“ ist, wird dezent durch den Konditional „Sare’io“ markiert.

93 Vgl. *Ov. Epist.*, 232–257 [= XVIII und XIX].

tungsebene des Liebesverhältnisses, sodass mit Blick auf die *Commedia* eine Rückführung auf die antiken Ursprünge der Legende erkennbar ist, die man als korrektiv-aemulativen Zug deuten könnte. Das Ergebnis ist wiederum im Bereich der Inszenierung dichterischen Könnens zu sehen. Überhaupt scheint der Aspekt der Vorführung dichterischer Fähigkeiten bei den *similitudines* im Capitolo IV eine Rolle zu spielen, wofür allein deren beträchtliche Zahl und Verschiedenartigkeit sprechen.

Nicht körperlich ausgerichtet, sondern mit theoretischen Reflexionen verbunden ist dagegen eine dezidierte *similitudo* im Capitolo V, das fast vollständig aus monologisierenden Überlegungen des Protagonisten besteht. Nachdem die *scorta* den Protagonisten allein zurückgelassen hat und sich der Text in ernsthafte Bahnen begibt, wird die Sequenz der theoretischen Reflexionen mit einer veranschaulichenden *similitudo* eingeleitet, welche den mentalen Zustand des Protagonisten genauer beleuchtet:

> E stav'io come quello che sospetta
> di varie cose, e se stesso confonde,
> desiderando il ben che non aspetta.
> (*A5*, 25–27)[94]

Trotz des Aufbaus als *similitudo* im ‚klassischen' Sinne ist auffällig, dass sie auf einem recht abstrakten Niveau verbleibt, da kein konkretes, greifbares Bild angeführt wird. Vielmehr werden Denk- und Gemütsbeschreibungen angeführt, die zwar jedem in der Introspektion zugänglich sind, aber ohne visuellen oder anderen Sinneseindruck verbleiben. Dieser Umstand ist jedoch auffallend passgenau zu den theoretisch-abstrakten Reflexionen, die der Protagonist im Folgenden anstellen wird, sodass die *similitudo* zum einen proleptisch auf den Duktus der folgenden Verse verweist. Zum anderen ergibt sich aber auch eine punktuelle Abbildung der weiteren Ausführungen auf formaler Ebene.[95]

---

94 Man könnte diese *similitudo* auch im Bereich einer Pseudo-*similitudo* verorten, welche Gleiches mit Gleichem vergleicht. In diesem Fall ergäbe sich eine verstärkte Annäherung an den Ausdruck der *Commedia*.

95 Es finden sich im Capitolo V zwei weitere *similitudines*, die hier jedoch nicht genauer besprochen werden. Zum einen handelt es sich um die in Kap. 8.3.4 diskutierte Ikarus-*similitudo* (vgl. *A5*, 74–75). Die Form der *similitudo* fügt den Verbalparallelen an dieser Stelle wenig Neues hinzu, bis auf die zusätzliche stilistische Annäherung an die *Commedia* durch das ‚danteske' Stilem. Ebenfalls auf das Altertum bezieht sich eine weitere kleinere *similitudo* im Capitolo V, welche die beiden historischen Beispiele Ninos und Sardanapallos anführt. Letzterer wird als frigide beschrieben und dem vorbildlichen Nino kontrastiv gegenübergestellt, wodurch illustriert wird, dass Staaten aus einem Zustand der Sittlichkeit und Stärke („Nino", *A5*, 89) dem Verfall hingegeben sind („Sardanapallo", *A5*, 90). Hierbei wird der Verfall, sprich Sardanapallo, ausführlich illustriert und der

Wieder auf das äußerst Konkrete bezogen ist eine andere *similitudo*, die sich im Capitolo VI befindet und welche die Beziehung zwischen der *scorta* und dem Protagonisten in den Blick nimmt. Sie verortet das Verhältnis zwischen beiden auf einem gleichberechtigten, freundschaftlichen Niveau: „insieme ragionammo molte cose, / com'uno amico con l'altro favella" (*A6*, 23–24). Damit greift die *similitudo* auf eine ähnliche Textstelle des Capitolo II zurück, die beschreibt, wie die *scorta* den Protagonisten beim ersten Aufeinandertreffen freundschaftlich begrüßt, „se mille volte m'avesse veduto" (*A2*, 73–75, vgl. weiter oben). Auch der Effekt ist ähnlich, denn es wird ein deutlicher Kontrast zur hierarchisch strukturierten Beziehung zwischen ‚Dante' und ‚Vergil' in der *Commedia* aufgebaut, sodass diese *similitudo* mehrerlei zur Folge hat: zum einen die Veranschaulichung der Beschreibung, zum anderen die Erzeugung von Komik, die aus dem Spannungsverhältnis gegenüber der Vorlage der *Commedia* resultieren kann. Außerdem trägt sie dazu bei, innertextuelle Kohärenz zu erzeugen, indem sie mithilfe der identischen Stilfigur auf eine inhaltlich verwandte Stelle im vorausgegangenen Text verweist. Wenn man diesen Punkt noch einen Schritt weiterdenkt, so gelangt man erneut zu einer Demonstration dichterischen Vermögens, da die Kohärenzbildung trotz der Nähe zur Textstelle des Capitolo II keine mechanische Wiederholung darstellt. Stattdessen wird eine leichte Variation des Motivs der innigen Bekanntschaft vorgeführt.

Auf Visualisierung und ‚dramatischen' Effekt ausgelegt und abermals mit einer potentiellen Vorführung dichterischen Könnens assoziierbar nimmt sich eine andere *similitudo* des Capitolo VI aus, als *scorta* und Protagonist in einen großen Flur eintreten. Dieser Flur wird mit einem klösterlichen Schlafsaal verglichen:

> Giti che fummo, e non molto lontano,
> mi parve entrar in un gran dormitoro,
> sí come ne' conventi usar veggiàno.
> (*A6*, 40–42)

Auffällig ist an dieser Passage, dass zwei Vergleichsebenen miteinander verschränkt sind. Auf die erste Analogie („mi parve") des „dormitorio" folgt eine weitere Präzisierung des Bildes, wenn der Schlafsaal in einem Kloster verortet wird („sí come ne' conventi usar veggiàno"). Durch die ‚doppelte' Vergleichsstruktur erhöht sich zum einen der visuelle Effekt der Gesamtaussage, zum anderen lässt sich die Verschränkung erneut als Tendenz zur Vorführung dichterischer Fähigkeiten lesen.

Komik preisgegeben, indem er auf eine Stufe mit einer Frau gestellt wird: „quell'altro fu trovato tra l'ancille / com'una donna a dispensar il lino" (*A5*, 92–93). Im Kontext der Frühen Neuzeit kann so der Verfall eines Staates auf Schwäche zurückgeführt werden, der geradewegs von oben herab abgekanzelt wird. Anzumerken ist, dass eine solche Perspektivierung aus heutiger Sicht als misogyn zu werten ist.

Das Ende des Capitolo VI bleibt unterdessen einer intensiven Komik verschrieben, die durch eine bemerkenswerte *similitudo* befördert wird. Es geht um die Beschreibung der Statue, die Baraballo auf dem päpstlichen Elefanten Hanno darstellt.[96] Zunächst wird in einer kleinräumigen, eher illustrativen Konstruktion aus dem Bereich der *similitudo* erwähnt, es handele sich um „Una figura, che pareva viva" (*A6*, 109). Kurze Zeit später wird diese „figura" schließlich mithilfe einer dezidierten *similitudo* mit Hannibal verglichen:

> e come Annibal sopra un elefante
> parea che trionfasse, e la sua vesta
> era d'uom grave, famoso e prestante.
> (*A6*, 112–114)

Der dezidierte Vergleich mit Hannibal und auch der zweite Analogiepunkt „d'uom grave, famoso e prestante" sorgen in Kombination mit dem lächerlichen Bild des Baraballo, das den Zeitgenossen präsent gewesen sein dürfte, für eine enorme Spannung, die sich in eine verlachende Komik transformieren kann. Diese Komik verhindert jedoch nicht, dass darüber hinaus auch eine Tendenz zur Vorführung dichterischen Könnens erkennbar ist: Mehrere Vergleichsebenen greifen ineinander („come Annibal"; „parea"; „d'uom grave, famoso e prestante"), wobei die entstehende Dreizahl einer dichterischen Inszenierung weiter Vorschub leistet.

Etwas weniger eindrucksvoll in ihrer Bildkraft, aber weiterhin strukturell ausgebaut und mit Signalwort operierend gestaltet sich eine *similitudo* gleich zu Beginn des Capitolo VII. Dort wird mithilfe einer Analogie beschrieben, wie die zahlreichen Tiere den Kopf in Richtung des Protagonisten recken, als die *scorta* ihre Laterne hervorholt, um den Raum zu erhellen:

> A la qual luce sí lucida e presta,
> com'egli avvien nel veder cosa nuova,
> piú che due mila bestie alzar la testa.
> (*A7*, 10–12)

Zwar operiert der Vergleich mit einem wenig konkreten Bild („com'egli avvien nel veder cosa nuova"),[97] doch ist ersichtlich, dass die *similitudo* die Veranschaulichung der einleitenden Szene ermöglicht und darüber hinaus den Weg für das Groteske der weiteren Verse bereitet.

96 Zu den Hintergründen der Geschichte rund um Baraballo vgl. Bedini 1998, v. a. 78–110.

97 Diese Konstruktion könnte man möglicherweise auch in den Bereich einer Pseudo-*similitudo* rücken.

Dieses Groteske der folgenden Tierschau geht ebenfalls mit einigen schmalen *similitudines* einher.[98] So sieht der Protagonist „un Bue senza corna [...] che [...] parve un caval grosso“ (*A7*, 68–69) oder einen „Asin tanto mal disposto, / che non potea portar, non ch'altro il basto“ (*A7*, 70–71), wobei der verlachende *similitudo*-Zusatz „e parea proprio un citriuol d'agosto“ hinzugefügt wird (*A7*, 72). Es folgen weiterhin ein beinahe blinder Spürhund, der sich „com'un orbo, al tasto“ fortbewegt (*A7*, 75) und ein Bracke, der schnuppert „come s'andasse del padron cercando“ (*A7*, 81). Nach einer kurzen Unterbrechung der Tierbeschreibung durch den Einschub des Unsagbarkeitstopos (vgl. *A7*, 82–84) wird die Beschreibung der Tiere weideraufgenommen, wobei nur noch eine weitere dezidierte *similitudo* Anwendung findet, wenn eine Gans als „bianca come neve“ (*A7*, 95) beschrieben wird. Allen Tierbeschreibungen mittels *similitudo* gemein ist die Verschränkung aus bildlicher Darstellung und der Erzeugung einer je mehr oder minder grotesken Komik.[99]

Zum Ende der listenartigen Beschreibung verschiedener Tiere erscheint eine weitere bemerkenswerte Analogie, die zwar schmal ausfällt, aber auf zentrale Themen des *Asino* ausgerichtet ist, die Wandelbarkeit des Schicksals und das Satirische:

> Quanti mi parver già Fabi e Catoni,
> che poi che quivi di lor esser seppi,
> mi riusciron pecore e montoni!
> (*A7*, 100–102)

Zahlreiche Menschen, die dem Protagonisten zunächst so bedeutend und ruhmvoll erschienen („parver“) wie die antik-römischen Größen Fabius und Cato kommen ihm nun als „pecore e montoni“ in einer grotesken Tierwelt vor die Augen. Der Vergleich mit „Fabi e Catoni“[100] veranschaulicht und bringt prononciert auf den Punkt, dass vergangener oder gegenwärtiger (z. T. auch scheinbarer) Ruhm nicht

98 Man könnte postulieren, dass es sich um eine verstärkende Reihung handelt, die eine größere *similitudo*-Sequenz hervorbringt. Gleichwohl erscheinen die entsprechenden *similitudines* äußerst einfach gebaut und sehr kleinräumig, sodass an dieser Stelle interpretatorisch nicht von einer großflächigen Sequenz ausgegangen wird.

99 Als ‚Verlängerung' dieser grotesken Tierschau und der damit verbundenen *similitudines* lässt sich die initiale Beschreibung des *porcelotto* lesen. Diese operiert mit einer dezidierten *similitudo*, die das Schwein im Schlamm verortet, in dem es sich wohlfühlt „come pesce che fosse in fiume o lago“ (*A7*, 126). Neben der eher floskelhaft anmutenden Formulierung fällt die starke Groteske ins Auge, welche den Schlamm des Schweines mit assoziativ klarem Wasser eines Gewässers in Verbindung bringt. So entsteht eine paradoxe Spannung, die nicht nur Komik ermöglicht, sondern geradezu symptomatisch für das ‚Setting' des letzten überlieferten Capitolo des *Asino* ist.

100 Ähnlich heißt es in den *Trionfi*: „Duo altri Fabii, e duo Caton con esso“ (*Petr. Trionfi*, 364 [= TF I, 52]), dort jedoch ohne explizite Ähnlichkeitskonstruktion.

vor einem unrühmlichen Ende schützt. Darüber hinaus entsteht durch die Engführung der antiken Größen mit den „pecore e montoni“ ein intensiver Kontrast, der wiederum in Komik umschlagen kann. Diese nimmt einen bitter-sarkastischen Charakter an und scheint spottend gegen zeitgenössische Würdenträger gerichtet zu sein.

Eher rhetorisierend wirken dagegen die kleinräumigen *similitudines* im Capitolo VIII, die in den Ausführungen des *porcelotto* vorkommen. Das Schwein geht u. a. darauf ein, dass die Tiere den Menschen durch ihre Kraft übertreffen. Dieser Fakt wird durch die floskelhafte *similitudo* „si vede come ’l sol per sua chiarezza“ (*A8*, 69) kommentiert. Trotz der redensartlichen Formulierung ermöglicht die Setzung der Analogie eine gesteigerte Überzeugungskraft, sodass man auch von einer rhetorisch anmutenden Verwendung der *similitudo* sprechen kann. Eine ähnlich gelagerte *similitudo* taucht wenig später auf, als das *porcelotto* ausführt, wie die Tiere nicht nach Triumphen oder „gloria“ streben (*A8*, 77). Diese Eigenart der Tiere wird argumentativ bestärkt, indem das antike römische Reich als affirmativer Vergleichspunkt herangezogen wird: „come già quei Roman’ che fur famosi“ (*A8*, 78). Erneut ist von einer rhetorisch motivierten Illustrierung auszugehen, da die Formulierung neben der Illustrierung des Arguments auch eine Absicherung desselben mittels eines schwer angreifbaren historischen Beispiels ermöglicht.

Neben diesen zahlreichen, deutlich erkennbaren *similitudines* finden sich im *Asino* weiterhin Konstruktionen, die das Prinzip der Analogiebildung berühren, aber keine ‚typischen‘ *similitudines* darstellen. So zeigen sich einige Formulierungen, die auf die Unmöglichkeit einer Analogie abheben. Ein erstes Beispiel hierfür findet sich im Capitolo II, als der beängstigende Ort, an dem sich der Protagonist wiederfindet, beschrieben wird: „un luogo aspro quanto mai si vide“ (*A2*, 21). Zwar handelt es sich eher um einen floskelhaften Ausdruck. Gleichwohl sorgt er für eine deutliche Steigerung der ‚Dramatik‘ der Szene, die durch den zeitlichen Ausdruck des „mai“ verabsolutiert wird.[101]

Eine explizite Absage an die Bildung einer Analogie taucht weiterhin gegen Ende des Capitolo VII auf, als bekanntermaßen eine erste Beschreibung des *porcelotto* vorgenommen wird. Hierbei wird jedoch explizit offengelassen, wem das Schwein ähnelt:

101 Auch die Darstellung der Einzigartigkeit des Schicksals des Protagonisten im Capitolo III lässt sich als eine Art ‚negativer‘ *similitudo*-ähnlicher Konstruktion im Sinne einer Absage an eine Analogiebildung auffassen: „« Tra la gente moderna e tra l’antica », / cominciò ella, « alcun mai non sostenne / piú ingratitudin, né maggior fatica“ (*A3*, 76–78). Die Verbalparallele zur *Commedia* zu Beginn der zitierten Passage führt zu einer weiteren Stilisierung, ebenfalls kann der erste Vers im Sinne einer *Chronographia* gedeutet werden (vgl. Kap. 9.3.2).

Non dirò già chi costui si somiglia:
bastivi ch'e' saria trecento e piue
libbre, se si pesasse a la caviglia.
(*A7*, 118–120)

Durch die bewusste Vagheit („Non dirò già") bleibt die Beschreibung des *porcelotto* zunächst im Unklaren, wodurch Spannung erzeugt wird, die ein Vorwärtsdrängen des Textes initiieren kann. Auch eine komische Note induziert durch die hyperbolisch-hypothetische Abschätzung des Gewichts des Schweins fehlt an dieser Stelle nicht.

Ähnlich als Absage an eine Analogiebildung oder Vergleichbarkeit gestaltet sich eine Formulierung, die in einer der abschließenden Terzinen auftaucht und sich als Resümee der Argumentation des *porcelotto* gegen die Menschen liest:

Nessuno altro animal si truova, ch'abbia
piú fragil vita, e di viver piú voglia,
piú confuso timore, o maggior rabbia.
(*A8*, 139–141)

Wie bereits an zahlreichen anderen Stellen beobachtet, zeichnet sich diese Konstruktion dadurch aus, dass sie einen unmöglichen Vergleich anstellt bzw. darauf hinweist, dass gerade keine Analogie zu finden ist. Erneut generiert dies einen Absolutheitsanspruch, der neben einer Veranschaulichung auch die Absicherung des Arguments des *porcelotto* zur Folge hat. In diesem Sinne ist auch diese Konstruktion des Capitolo VIII als rhetorisch gefärbt zu beurteilen.[102]

Eine andere Art verabsolutierender Formulierung liegt dagegen vor, als der Protagonist zu Beginn des Capitolo V in einer Art Rückgriff auf die vorige erotische Liaison über das Aussehen der *scorta* sinniert:

[...] e io, ch'aveva vòlti
tutti i pensieri a l'amoroso aspetto,
che lucea piú che tutti gli altri vólti [...]
(*A5*, 16–18)

Es handelt sich in diesem Fall zwar um keine Absage jeglicher Vergleichsmöglichkeit. Dennoch wird die physische Erscheinung der *scorta* überhöht dargestellt. Hierzu werden dem „aspetto" die nicht-identischen „altri vólti" gegenübergestellt, wobei der Kontaktpunkt im Leuchten der Schönheit („lucea") besteht. Das Ergebnis dieser Strategie ist ein obszön komisches Moment, das sich v. a. aus dem impliziten

102 Ebenfalls rhetorisierend wirkt ein dezidierter Vergleich, der das Leben des Menschen als „poca" bezeichnet und kontrastiv mit dem Leben exemplarisch ausgewählter Tiere in Verbindung bringt: „Da poi crescendo la sua vita è poca, / senz'alcun dubbio al paragon di quella / che vive un cervo, una cornacchia, un'oca" (*A8*, 127–129).

Verweis auf das vorige Capitolo IV und die dortige Erotik speist. Da der Verweis aber nur implizit erfolgt, kann eine Doppeldeutigkeit der Aussage entstehen, welche die Konzeption der *scorta*-Figur widerspiegelt. Neben die erotisch-profane Seite der *scorta*, welche direkt mit dem Komischen in Verbindung steht, tritt eine sublime Ebene, die durch die Thematisierung des Lichts und des Leuchtens („lucea") potentiell die Figur der Beatrice assoziieren kann – die zuvor im Laufe des *Asino* bereits aufgetretenen Annäherungen an Beatrice dürften eine solche Assoziation befördern.[103]

Ähnlich wie in einigen der anderen Terzarima-Texte Machiavellis tauchen auch im *Asino* mehrere Formulierungen auf, die sich überwiegend konsekutiv lesen lassen, gleichzeitig aber auch das Prinzip der *similitudo* berühren. Hierzu zählt zu Beginn des Capitolo II die Formulierung, als der Klang des Hornes der *scorta* beschrieben wird: „un suon d'un corno sí feroce e forte, / ch'ancor la mente non se ne assicura" (*A2*, 29–30). Neben der augenfälligen folgernden Logik ist es ebenso möglich, eine angedeutete ‚negative' Analogie zu erkennen. Das Unvermögen, den Eindruck des Klanges mental zu fassen, kann als Absage an eine analogiebildende Beschreibung gewertet werden und würde sich entsprechend an das „quanto mai si vide", das zuvor den „luogo aspro" (beide *A2*, 21) beschrieben hat, annähern. Die Entscheidung zwischen konsekutiver und analogiebildender (oder hier genauer: analogieverweigernder) Lesart ändert jedoch nur wenig am potentiellen Effekt: Die Formulierung kann als Verlängerung der ‚Dramatisierung' gesehen werden, die schon zuvor bei „un luogo aspro quanto mai si vide" (*A2*, 21) angestoßen wurde.

Neben mehreren konsekutiv anmutenden Formulierungen im Zuge der Tierbeschreibungen in den Capitoli VI und VII[104] erfolgt im Capitolo VIII des *Asino* gleich im Anfangsteil die Setzung einer z. T. konsekutiv anmutenden Ähnlichkeitsbeziehung, als der Protagonist das *porcelotto* davon überzeugen will, sich befreien zu lassen:

> Cotanta grazia m'han fatto li Dei,
> che non gli è parso il salvarmi fatica,
> e trarmi de gli affanni ove tu sei.
> (*A8*, 16–18)

103 Vgl. zu den Annäherungen an die Figur Beatrices Kap. 8.2.3.

104 Zu nennen sind die „voraci lupi e affamati [...] tal che cibo nessun non gli contenta" (*A6*, 65–66), wobei die Textstelle trotz der Nutzung des Wortes „tal", welches eine Analogie im Sinne eines *dergestalt* implizieren kann, einen beträchtlich konsekutiven Anteil aufweist. Weiterhin findet sich ein nicht näher betiteltes Tier in der großen Tierschau, das „parea superbo in vista e animoso, / tal che mi venne voglia di piacelli" (*A7*, 47–48), wobei die Kombination aus „superbo" bzw. „animoso" und dem alltäglichen „piacelli" Komik induzieren kann. Hier scheint das „tal che" stärker in den Bereich eines deutschen *dergestalt* zu tendieren, als dies bei der eben erwähnten Stelle des Capitolo VI der Fall war. Gleichwohl ist auch hier eine rein konsekutive Lesart möglich.

An dieser Stelle scheint die verneinte Ähnlichkeit der mühevollen Rettung in Form von „non gli è parso il salvarmi fatica“ nur schwach hervor und gleicht eher einer Floskel. Dennoch zeugt die Strategie, eine Analogie oder eine Ähnlichkeit zu verneinen, von einer rhetorischen Drift der Aussage, die im Sinne einer *captatio benevolentiae* das Schwein einnehmen möchte. Außerdem deutet diese Art der Rhetorisierung im Gesamtzusammenhang des Capitolo geradezu proleptisch auf die rhetorisch gefärbten Formulierungen hin, die im weiteren Verlauf des Capitolo VIII im Monolog des *porcelotto* zahlreich fallen werden.

Eine Besonderheit in Bezug auf das Stilmittel der *similitudo* taucht schließlich am Ende des Capitolo IV auf. Der Auftakt der abschließenden Beschreibung des sexuellen Vollzugs zwischen dem Protagonisten und der *scorta* in Form von „intorno al cor sentii tante allegrezze / con tanto dolce, ch'io mi venni meno“ (*A4*, 139–140) ist zwar primär konsekutiv zu verstehen. Doch wenn von „mi venni meno“ die Rede ist, kann eine der wohl prominentesten *similitudines* überhaupt in der *Commedia* evoziert werden. Es handelt sich um das Bild der Ohnmacht am Ende des berühmten Canto V des *Inferno*, als ‚Dante' ob der schmerzlichen Ausführungen Francescas das Bewusstsein verliert: „E caddi come corpo morto cade“ (*If.*, V, 142).[105] Hinzu kommt, dass die Francesca-Episode ebenfalls in Verbindung mit Liebe und Sexualität steht, sodass sich zwei deutliche Berührungspunkte zwischen der zitierten *Asino*-Stelle und dem Canto V ergeben, wodurch die Assoziationsmöglichkeit verstärkt wird. Neben diesen inhaltlichen Aspekten kommt der strukturelle Umstand hinzu, dass die Ohnmachtsbeschreibung am Ende des Capitolo IV auftritt – eine deutliche Parallele zum Canto V, der ebenfalls mit der Ohnmacht des Ich-Sprechers endet. Das Resultat ist, dass am Ende des Capitolo IV eine *similitudo* aus der *Commedia* assoziiert werden kann, ohne dass der Text selbst eine explizite *similitudo* aufbaut. Es wird sozusagen eine ‚virtuelle' *similitudo* implementiert – eine Strategie, die in der Terzarima Machiavellis keine weitere Entsprechung findet und sich im Sinne einer Vorführung dichterischer Fähigkeiten lesen lässt.

Zwischenfazit

Nach der detaillierten Besprechung der *similitudines* und *similitudo*-ähnlicher Konstruktionen in der Terzarima Machiavellis lassen sich trotz der großen Bandbreite des Einsatzes dieser Stilfigur einige zentrale Tendenzen für die einzelnen Texte,

105 Bàrberi Squarotti nennt ebenfalls die Ohnmacht im Capitolo IV als Kontaktpunkt zur *Commedia*, konkretisiert aber weder die Nähe zum Canto V des *Inferno* noch geht er auf die Form der *similitudo* ein (vgl. Bàrberi Squarotti 1987, 108). Ähnlich verhält es sich bei Kuhn, die ebenfalls nur einen generellen Kontaktpunkt verzeichnet, ohne genauer auf den Francesca-Canto einzugehen (vgl. Kuhn 2003, 359).

aber auch für die Terzarima des *Segretario* insgesamt ableiten. Zunächst kann man auf der allgemeinen Materialebene festhalten, dass in jedem der analysierten Texte zumindest *similitudo*-ähnliche Konstruktionen vorkommen, selbst im kurzen *Capitolo dell'Occasione*. Folglich ist klar, dass es sich bei der *similitudo* um ein zentrales Gestaltungsprinzip der Terzarima Machiavellis handelt.

So tauchen in den *Decennali* mehrere *similitudines* auf, die v. a. zur Veranschaulichung und ‚Dramatisierung' der Aussagen beitragen. Auch eine mit Kritik verbundene, spöttische Komik ist bei den *similitudines* und *similitudo*-ähnlichen Konstruktionen der beiden *Decennali* anzutreffen. Zu den eindrücklichsten Analogien beider Texte zählt dabei wohl das Falken-Bild des *Decennale Primo*, das einerseits Nähe zur Gerione-Szene der *Commedia* aufbauen kann, in der ein ähnlich gelagertes Bild vorkommt. Gleichzeitig offenbart diese Analogie im Vergleich zum *poema sacro* inhaltliche Abweichungen. Nicht der langsame Flug des Falken wie in der *Commedia*, sondern die Schnelligkeit des Vogels steht in Machiavellis Text im Vordergrund. Markant ist im *Decennale Primo* darüber hinaus die Verwendung solcher Formulierungen, die in den Bereich der Pseudo-*similitudo* gehen, wodurch sich bereits auf formaler Ebene eine Annäherung an den charakteristischen Ausdruck des *poema sacro* ergibt. Zudem finden sich – ähnlich wie in den übrigen Terzarima-Texten – auch ‚freiere' Formen der *similitudo* in den *Decennali*. Im zweiten *Decennale* ist dabei v. a. diejenige Stelle bemerkenswert, die ausführt, dass 1509 die Belagerung Pisas nur von jemandem, der fliegen könnte, hätte umgangen werden können. Die entsprechende Konstruktion tendiert in den Bereich einer ‚hypothetischen' *similitudo*, die Landino in seinem *Proemio* neben anderen als ‚dantesk' klassifiziert.[106] Gleichwohl ergeben sich Differenzen, denn die *Decennale*-Stelle nimmt sich wie ein Adynaton aus, wodurch trotz einer erkennbaren Annäherung gleichzeitig eine gewisse Distanz zum ‚klassischen' Ausdruck der *Commedia* zu erkennen ist.

Auch in den *Capitoli* erweist sich die *similitudo* als wichtiges stilistisches Ausdrucksmittel. Besonders das *Capitolo di Fortuna* sticht mit seinen zwei auffällig elaborierten Analogien des reißenden Flusses und des Adlers hervor. Diese sind derart breit ausgebaut, dass sie Miniatur-Erzählungen ähneln, wodurch sich eine große Nähe zum Ausdruck der *Commedia* ergibt. Die Insistenz auf der Unvergleichbarkeit spielt dagegen im *Capitolo dell'Ingratitudine* eine besondere Rolle, wenn die Stellung Scipios als tugendhafter Mensch verabsolutiert wird. In diesem Sinne erweisen sich die *similitudo*-ähnlichen Konstruktionen als rhetorisch gefärbt, da sie Gegenargumente im Voraus abwehren. Etwas weniger prominent ist die *similitudo* im *Capitolo dell'Ambizione*, in welchem Formulierungen aus dem Bereich der

106 Vgl. *Land. Com. Pro.*, 265. Selbstredend hat Landino elaboriertere Konstruktionen im Sinn. So nennt er als Beispiel *Pd.*, XXVII, 13–15.

Analogie v. a. die ‚Dramatisierung' des Dargestellten erlauben. Wie erwähnt, taucht sogar im kurzen *Capitolo dell'Occasione* das Prinzip der *similitudo* in Form einer ‚negativen' Analogie auf, welche die Flüchtigkeit und Menschenferne der *Occasione* prononciert darstellt. Ein anderes Bild zeichnet sich dagegen im *Capitolo Pastorale*. Dort ist v. a. ein nobilitierender Duktus zu erkennen, der sich auf das Lob des Besungenen konzentriert, wenngleich auch kritische Töne unter der Hand zu vernehmen sind. Dies ist bei der Cäsaren-Analogie des *Capitolo Pastorale* der Fall, welche die physisch-militärische Macht des Gelobten mit einem äußerst dezenten Fragezeichen versieht.

Derjenige Text mit den meisten *similitudines* ist unterdessen zweifelsfrei der *Asino*. Wie im *Capitolo di Fortuna* finden sich auch im *Asino* Analogien, die in den Bereich einer Miniatur-Erzählung tendieren, v. a. das Gefangenen-Bild des Capitolo IV ist hierbei zu nennen. Auf der Effektseite nimmt bei den *similitudines* des *Asino* die Induktion von Komik einen wichtigen Stellenwert ein, wobei das Capitolo IV mit seiner auffällig hohen Dichte an *similitudines*, die komisch lesbar sind, hervorsticht. Wichtig ist es hierbei, zu differenzieren, da die Komik in verschiedenen Facetten auftritt und von obszöner Komik über sarkastischen Spott hin zur Groteske reicht. Letztere ist auch im Capitolo VII mit seiner Tierschau ein zentrales Element. Weniger komisch erscheinen dagegen die *similitudines* und *similitudo*-ähnlichen Konstruktionen im Capitolo II und Capitolo III. Vielmehr ist bei diesen eine ‚dramatisierende' Ausgestaltung einer bedrohlich ‚infernalen' Szenerie zu erkennen – gleichwohl dies komische Züge nicht völlig ausschließt. *Last but not least* spielt auch die Verwendung der *similitudo* mit überwiegend rhetorischem Gepräge eine Rolle. Eindrucksvoll zeigt sich dies v. a. im Capitolo VIII des *Asino*, das vom Monolog des *porcelotto* dominiert wird.

Explizit hervorzuheben ist mit Blick auf die gesamte Terzarima Machiavellis der Umstand, dass sich der Ausdruck in diesen Texten nicht in ‚klassischen' *similitudines* erschöpft. Vielmehr finden sich auch zahlreiche Formulierungen, die aus Sicht der Beschreibungsebene zwar *similitudo*-Anteile besitzen, jedoch gerade nicht in der ‚typischen' und auffälligen Form dieses Stilems auftreten. Zusätzlich zu den bereits erwähnten ‚negativen' Analogien ist hierbei v. a. die Nähe einiger *similitudo*-ähnlicher Konstruktionen zur Form des Konsekutiven zu nennen. Diese teilweise Drift in den Bereich folgernder Logik erschwert eine exakte und völlig zweifelsfreie Identifizierung dieser Stilfigur in den untersuchten Texten. Oftmals ist es problematisch, eindeutig zu entscheiden, ob der logisch folgernde Aspekt überwiegt oder ob auch eine Analogiebildung denkbar bzw. plausibel ist. Zwar könnte man argumentieren, dass man mithilfe einer strikteren Arbeitsdefinition des Stil-Phänomens *similitudo* solche Zweifelsfälle eliminieren könnte. Doch bestünde so wiederum das Risiko, die Bedeutung des zugrundeliegenden Analogie-Prinzips für die Terzarima Machiavellis – auch in seiner weniger ‚klassischen'

Ausprägung – insgesamt betrachtet verzerrt darzustellen. Eine ebenfalls in allen Terzarima-Texten Machiavellis hervortretende Tendenz bei der Verwendung von *similitudines* ist schließlich die Möglichkeit, dass die konkrete Form dieses Stilems eine Vorführung dichterischen Könnens nahelegt. Hierzu kann neben per se deutlich ‚dantesken' Formen der Analogie wie Pseudo-*similitudines* oder breit ausgebauten *similitudines* z. T. auch die angesprochene ‚untypisch' anmutende Ausgestaltung einiger *similitudo*-ähnlicher Formulierungen beitragen. Ebenso suggeriert z. B. die Kopplung zweier Vergleichselemente wie im Fall der *sposa-virtù-similitudo* im Capitolo IV des *Asino* eine Inszenierung dichterischen Vermögens, da eine auffällig komplexe Struktur vorgeführt wird. Gleichfalls ist die ‚virtuelle' *similitudo*, die am Ende des Capitolo IV den Francesca-Canto der *Commedia* evozieren kann, in diesem Zusammenhang zu nennen.

Somit erweist sich die *similitudo* als ein äußerst produktives und vielseitiges Stilmittel in der Terzarima Machiavellis. Zwar ist die Ausarbeitung der *similitudines* selbstredend kaum mit der textuellen Situation im des *poema sacro* zu vergleichen – dies ist jedoch nicht das Anliegen der vorliegenden Arbeit. Vielmehr geht es darum, dass das bereits um 1500 potentiell ‚dantesk' markierte Stilmittel der *similitudo* einen Baustein darstellt, der sich vor allem angesichts der übrigen, auch kontextuellen Indizien, die in dieser Studie herausgearbeitet wurden und werden, plausibel als textuelle Annäherung der Terzarima Machiavellis an die *Commedia* im Sinne der hier interessierenden *Dantizität* lesen lässt – nicht nur im Falle ausgebauter Analogien wie denjenigen des *Capitolo di Fortuna* oder des *Asino*, sondern auch bei weniger offensichtlichen Annäherungen, die, wie gezeigt, oft nicht minder effektvoll ausfallen.

9.3 Periphrase und *Chronographia*

9.3.1 Periphrase und *Chronographia*: Bezug zur *Divina Commedia* und Definitorisches

Neben der im vorigen Abschnitt behandelten *similitudo* zählt auch die Periphrase[107] zu den charakteristischen Stilmitteln der *Commedia*: „Nella *Commedia* la p[erifrasi] è una delle figure più care al poeta e che maggiormente concorrono

107 Neben dem am altgriechischen περίφρασις orientierten Begriff *Periphrase* existieren die lateinischen Bezeichnungen *circuitio* bzw. *circumitio* und *circumlocutio*, die v. a. in früheren Zeiten benutzt wurden, so auch in Landinos *Comento*. Dort fällt zudem der Begriff der *circumscriptio*. Die mögliche Klassifikation der Periphrase als Tropus wird indes kontrovers diskutiert: „Da es sich bei der Periphrase nicht um eine bloße *immutatio verborum* [...], sondern auch um eine Vermeh-

a caratterizzare il suo stile immaginoso e difficile [...]".[108] Wie bereits bei der *similitudo* ist aber auch bei der Periphrase eine eindeutige Abgrenzung von anderen Stilmitteln, v. a. von der Metapher, nicht immer leicht oder z. T. sogar überhaupt nicht zu leisten, bisweilen ist auch eine „metaphorische Periphrase" möglich.[109] Entsprechend drängend ist eine praxisnahe Arbeitsdefinition dieses Stilmittels vor der Analyse der Terzarima Machiavellis auf diese Figur hin.

Mit Blick auf die *Commedia* fällt zunächst ins Auge, dass bisher eher wenige Forschungsarbeiten explizit zur Periphrase vorliegen. Dennoch konnte bereits in anderen Studien herausgearbeitet werden, dass die Zahl der v. a. religiösen Periphrasen von Cantica zu Cantica zunimmt, sodass das *Paradiso* als der Höhepunkt dieser Ausdrucksweise erscheint. So kommt Ardissino zu dem Ergebnis, dass in Bettinis grundlegender Katalogisierung der Periphrasen der *Commedia* aus dem Jahr 1895 von den 88 dort für ‚Gott' geführten Periphrasen 65 im *Paradiso* auftauchen.[110] Auch wenn Bettinis Auffassung von Periphrase weit ausfällt,[111] bleibt die Zahl dennoch emblematisch für die periphrastische Natur des *Paradiso*. Dem entspricht auch der allgemeine Befund Girardis, dass die Periphrase in der *Commedia* besonders dazu geeignet sei, das Religiöse darzustellen, sie sei „la figura meglio atta a rappresentare la dimensione religiosa [...] del poema dantesco".[112] Girardi geht sogar noch weiter und postuliert, dass die Periphrase eine tragende bzw. konstituierende Basisstruktur der gesamten *Commedia* darstelle.[113] Dies überschneidet sich

rung der Wörter handelt, ist die Zugehörigkeit der Periphrase zu den Tropen umstritten" (Lausberg 2008, 307, Form. i. Orig.).

108 Tateo 1984, 419, Form. i. Orig.

109 Lausberg 2008, 291; 307. Ganz grundlegend ist die Periphrase nur schwer von anderen Figuren bzw. Tropen abzugrenzen: „Die P[eriphrase] tritt häufig in Form anderer Stilfiguren auf und ist deshalb oft nur schwer greifbar. Formen ihrer Realisierung sind u. a. Antonomasie, Adynaton, Litotes, Definition, Metonymie, Synekdoche" (Detken 2003, 765). In diesem Sinne könnte man bei der Periphrase von einem Stilmittel sprechen, das spezifische Ausprägungen bestimmter anderer Stilfiguren unter einem Oberbegriff zusammenfasst.

110 Vgl. Ardissino 2021, 298 sowie vgl. Bettini 1895, 46–54.

111 So kritisiert Girardi u. a.: „Per es. sotto ‚Anima' il Bettini indica, tra l'altro, « l'eterno » *Purg*. V 106, che è sineddoche, sotto ‚Virgilio', « il duca », che è antonomasia [...]" (Girardi 1979, 515, Form. i. Orig.). Zwar ist Girardis grundlegender Forderung nach einer möglichst präzisen Definition beizupflichten. Doch gleichzeitig ist kritisch anzumerken, dass Synekdoche und Antonomasie, die Girardi in der zitierten Passage als Beispiele anführt, nicht per se ausschließen, dass es sich bei der konkreten Formulierung auch um eine Periphrase handelt. Vgl. hierzu zusätzlich die vorigen Anmerkungen in Fn 109.

112 Girardi 1979, 528. Vgl. hierzu weiterhin die Einschätzung Girardis, die Periphrase sei ein „strumento e [...] simbolo linguistico strutturale di quella connessione e ricapitolazione teologica dell'io e del mondo in cui consiste, in ultima analisi, la *Commedia* [...]" (Girardi 1979, 529, Form. i. Orig.).

113 Vgl. Girardi 1979, 524; 527.

im Grundgedanken mit dem Befund von Curtius, der zur Periphrase in der *Commedi*a festhält: „Sie [die Periphrase] wird nicht gelegentlich oder zufällig verwendet, sondern durchgängig und bewußt“.[114]

Auch wenn die Periphrase ein charakteristisches Merkmal des Ausdrucks der *Commedia* darstellt, ist sie ebenso wenig wie die *similitudo* ausschließlich auf das Hauptwerk Dantes zu beziehen. Zurückführen lässt sich die Beschäftigung mit der Periphrase – wie eben schon die mit der *similitudo* – auf die antike Rhetorik, welche sie u. a. als häufiges Stilmittel der *poetae* verzeichnet.[115] Auch hier ist wieder die Herennius-Rhetorik aufschlussreich, denn dort wird die Periphrase unter der Bezeichnung *circumitio* explizit definiert: „Circumitio est oratio rem simplicem adsumpta circumscribens elocutione“.[116] Auffallend ähnlich klingt die Definition, die Landino im *Proemio* seines *Comento* vornimmt, als er darauf zu sprechen kommt, dass die Periphrase ein charakteristisches Stilmittel der *Commedia* darstelle:

> [...] arroge [Dante] un altro color rhetorico decto periphrasi da’ Greci, et da’ Latini circuitione. Il che è quando per piú parole si dice quello che per una si potea exprimere.[117]

Somit ist das grundlegende Kennzeichen der Periphrase nach Landino – wie auch nach der Herennius-Rhetorik – der Ausbau („adsumpta“) der Beschreibung, sodass der Text kommunikationstechnisch länger wird, als es nötig wäre.[118]

Landino geht weiterhin auf einen ‚Sonderfall‘ der Periphrase ein, der bereits für die epische Dichtung der Antike charakteristisch war,[119] aber v. a. in der *Commedia* häufig vorkommt und in besonderem Maße kennzeichnend für diese ist. Er bezeichnet diesen als „chronographia“ und definiert sie als „doppia discriptione

---

114 Curtius 1947, 271. Vgl. außerdem ausgehend von Curtius’ Beitrag Vezin 1954.

115 Vgl. hierzu das Urteil Quintilians: „Pluribus autem verbis cum id quod uno aut paucioribus certe dici potest explicatur, periphrasin vocant, circumitum quendam eloquendi [...] interim ornatum petit solum, qui est **apud poetas** frequentissimus“ (*Quint. Inst.*, Bd. 3, 460 [= VIII, 6, 59–60], Hervorh. SR).

116 *Rhet. Her.*, 336 [= IV, XXXII, 43].

117 *Land. Com. Pro.*, 265.

118 Die Länge entspräche im pragmalinguistischen Sinne der Grice’schen Maxime der Quantität (vgl. Grice 1975, 45–46). Aber auch in der antiken Rhetorik spielte das Prinzip der *brevitas* eine Rolle, einen Verstoß dagegen nennt Quintilian *macrologia*, wobei die Periphrase Gefahr läuft, in den Bereich der *macrologia* zu driften: „Vitanda [...] macrologia, id est longior quam oportet sermo [...] Sed huic vicina periphrasis virtus habetur“ (*Quint. Inst.*, Bd. 3, 370 [= VIII, 3, 53]). Vgl. generell zur *macrologia* und dem übergeordneten *soloecismus per adiectionem* Lausberg 2008, 268–269. Vgl. weiterhin die allgemeine Definition bei Lausberg: „Die Periphrase ist die Umschreibung eines Wortes durch mehrere Wörter“ (Lausberg 2008, 305).

119 Vgl. Wolkenhauer 2019a, 224–225.

di tempo“,[120] später nennt er sie auch schlicht „descriptione di tempo“.[121] Hierunter fallen die markanten, periphrastischen astronomischen Zeitangaben der *Commedia*.[122] Die Definition als ‚doppelte Zeitbeschreibung‘ scheint indes auf eine bekannte Sonderform der Zeitperiphrase anzuspielen. Es handelt sich um eine aus der Antike bekannte zeitliche Bestimmung sowohl durch einen periphrastischen Ausdruck wie auch durch den Zusatz einer konkreten Zeitangabe.[123] Da der *Comento* ganz allgemein Zeitperiphrasen mit dem Begriff der *Chronographia* belegt,[124] lässt sich mutmaßen, dass die initiale Definition als ‚doppelte Zeitangabe‘ weniger auf die aus der Antike bekannte, spezifische ‚Doppelung‘, als v. a. auf das generelle textuelle Mehr bzw. den dichterischen Ausbau im Vergleich zu einer ‚schlichten‘, direkten zeitlichen Fixierung abzielt.[125]

Neben der *Chronographia* geht Landino im *Proemio* auch auf den bereits angesprochenen Umstand ein, dass die Periphrase mit anderen Stilfiguren überlappen kann. Im konkreten Fall geht es um die Metonymie bzw. lateinisch *denominatio*:

> *Item* per circunscriptione dinotò la nocte dicendo « chome la mosca cede alla zanzara »; et anchora questo colore congiunse con la denominatione, perché pone la zanzara che vola la nocte per epsa nocte.[126]

120 *Land. Com. Pro.*, 265.

121 *Land. Com.*, 299–300. Der *Comento* bezieht sich hierbei auf *If.*, I, 37–39. Ähnlich heißt es mit Bezug auf *If.*, II, 1–3, der Autor der *Commedia* „fa chronographia, cioè discrive el tempo“ (*Land. Com.*, 333).

122 So wird im *Comento* u. a. zum Auftakt von *Pg.*, II („Già era ’l sole a l’orizzonte giunto“) vermerkt: „Ma prima discrive el tempo dimostrando, che già el sole surgea in quello hemisperio, et nel nostro cominciava la nocte“ (*Land. Com.*, 1067). Es wird somit die gleiche Formulierung („discrive el tempo“) wie bei der Basisdefinition der *Chronographia* im *Proemio* des *Comento* verwendet, sodass die markanten astronomischen Periphrasen unter dem Begriff der *Chronographia* im Sinne Landinos zu fassen sind.

123 Vgl. hierzu immer noch einschlägig Weinreich 1979 (zuerst 1937 veröffentlicht). Das wohl bekannteste Beispiel der ‚doppelten Zeitbestimmung‘, das u. a. parodistisch auf die dichterische Praxis überbordend ausgebauter Zeitperiphrasen Bezug nimmt, findet sich in der *Apocolocyntosis*, die Seneca zugeschrieben wird (vgl. *Sen. Apocol.*, 2–3 [= 2] sowie vgl. Weinreich 1979, 10–11, v. a. Fn 17 für den Anteil der literarischen Parodie). Vgl. hierzu rezent und mit einer Diskussion weiterer Funktionen der Zeitperiphrase in der *Apocolocyntosis* Wolkenhauer 2019b.

124 Es sei an den Kommentar zu *If.*, II, 1–3 erinnert: „fa chronographia, cioè discrive el tempo“ (*Land. Com.*, 333).

125 Dieses Mehr ist auch bei der senecaischen Kombination aus Periphrase und konkreter Zeitangabe vorhanden, sodass eine gewisse Deckung gegeben ist. Dass Landino auf den parodistischen Aspekt abzielt, der bei Senecas ‚doppelter Zeitangabe‘ mitschwingt, scheint unterdessen wenig wahrscheinlich.

126 *Land. Com. Pro.*, 265, Form. i. Orig. Landino bezieht sich hier auf *If.*, XXVI, 28. Der Begriff der *denominatio* findet sich auch in der Herennius-Rhetorik (vgl. *Rhet. Her.*, 334; 336 [= IV, XXXII, 43]).

Es wird deutlich, dass auch nach Landinos Verständnis von Periphrase eine eindeutige Abgrenzung von der Metonymie – aber konsequenterweise auch von anderen Gestaltungsmitteln wie der Metapher – nicht immer und grundsätzlich möglich ist. Die Folgen dieses Umstands sind beträchtlich, denn die Findung einer Arbeitsdefinition wird so erschwert. Als Lösung wird zunächst auf die altgriechischen Wurzeln des Wortes *Periphrase* rekurriert – περίφρασις. Dieses ist hier wörtlich verstanden, als eine ‚Herumrede',[127] also die Ersetzung oder gelegentlich auch Ergänzung eines Wortes durch eine Beschreibung, welche das eigentliche Wort nicht nennt, sondern es durch ‚herumgelagerte' Wörter und Konzepte evoziert.[128] Weiterhin soll Landinos Basisdefinition berücksichtigt werden, die darauf abzielt, dass das entscheidende Merkmal die Ersetzung eines Einzelwortes durch einen quantitativ umfangreicheren Ausdruck darstellt.[129] Hieraus ergibt sich bereits eine gewisse Abgrenzung zu anderen Gestaltungsmitteln, da auf diese Weise Einzelwort-Ersetzungen ausgeschlossen sind, z. B. Ein-Wort-Metonymien. Zwar ist in anderer Richtung die Abgrenzung zur Metapher, wie erwähnt, nicht vollkommen möglich. Doch wird als Leitlinie die Metaphern-Definition Quintilians herangezogen, wonach ein zentrales Merkmal der Metapher ist, dass sie eine übertragene Bedeutung („Transfertur") realisiert:

> Incipiamus igitur ab eo qui cum frequentissimus est tum longe pulcherrimus, tralatione dico, quae *μεταφορά* Graece vocatur. [...] Transfertur ergo nomen aut verbum ex eo loco in quo proprium est in eum in quo aut proprium deest aut tralatum proprio melius est.[130]

127 Vgl. *LSJ*, 1366 und vgl. *LSJ*, 1953. Vgl. ebenfalls die bereits zitierte Herennius-Stelle, die von einer „oratio [...] circumscribens" ausgeht (*Rhet. Her.*, 336 [= IV, XXXII, 43]).

128 Ähnlich lautet die ausführliche Definition Detkens, der zwischen *eigentlicher* und *vereindringlichender Periphrase* unterscheidet: „Die P[eriphrase] ist die Umschreibung eines Wortes durch ein anderes, in der Regel aber durch mehrere Wörter. Zu unterscheiden sind die eigentliche P[eriphrase], die eine das *verbum proprium* verschweigende, es aber semantisch evozierende Definition ist, und die Sonderform der vereindringlichenden P[eriphrase] mit Nennung des *verbum proprium*" (Detken 2003, 765, Form. i. Orig.; fast identisch lautet die ausführliche Definition bei Lausberg, vgl. Lausberg 2008, 305).

129 „[...] quando per piú parole si dice quello che per una si potea exprimere" (*Land. Com. Pro.*, 265). Vgl. hierzu ähnlich lautend auch die Definition Quintilians: „Pluribus autem verbis cum id quod uno aut paucioribus certe dici potest explicatur, periphrasin vocant, circumitum quendam eloquendi [...] Quidquid enim significari brevius potest et cum ornatu latius ostenditur periphrasis est" (*Quint. Inst.*, Bd. 3, 460 [= VIII, 6, 59–61]).

130 *Quint. Inst.*, Bd. 3, 426 [= VIII, 6, 4–6], Form. i. Orig. Ähnlich heißt es auch in der Herennius-Rhetorik: „Translatio est cum verbum in quandam rem transferetur ex alia re, quod propter similitudinem recte videbitur posse transferri" (*Rhet. Her.*, 342 [= IV, XXXIV, 45]). Auch hier sind in diesem Zusammenhang v. a. die Wörter „transferetur" und „transferri" relevant.

Diese grundlegende Auffassung von Metapher soll im Folgenden fruchtbar gemacht werden, um ansatzweise eine Differenzierung zwischen Metaphorischem und Periphrastischem zu ermöglichen. Wenn an einer zu diskutierenden Textstelle der Anteil des Figurativen bzw. Übertragenden deutlich überwiegt und kein bzw. kaum ein umschreibender Ausbau vorliegt, wird von einer Metapher statt von einer Periphrase ausgegangen.[131] Zwar ist einzuräumen, dass dies kein allgemeingütiges Kriterium darstellt. Doch angesichts der Tatsache, dass aufgrund von ‚Mischformen' eine gänzlich unstrittige Differenzierung kaum möglich ist, erscheint dieses Vorgehen mit Blick auf das verfolgte Forschungsinteresse praxistauglich.[132]

Neben dieser Grunddefinition wird außerdem angelehnt an Landino der Begriff *Chronographia* im Sinne einer periphrastischen Temporalangabe genutzt. Dieser Terminus ist von der Chronographie im Bereich der Geschichtsschreibung abzugrenzen, die man nach Rüsen als nicht-narrative chronologische Sammlung historischer

131 Somit nähert sich die hier vertretene Auffassung einer möglichen Argumentation an, die davon ausgeht, dass es sich sowohl bei Metapher als auch Periphrase um Ersetzungsfiguren handelt. Während die Metapher über die semantische Relation zwischen Ersetzendem und Ersetztem, aber nicht durch den quantitativen Ausbau definiert wäre, verhielte es sich bei der Periphrase umgekehrt. Gleichzeitig will der hier gewählte Ansatz aber dem Umstand Rechnung tragen, dass es durchaus ‚Mischformen' gibt (vgl. Lausberg 2008, Bd. 1, 291; 301), bei denen beide Aspekte vorliegen, die nicht eindeutig zu trennen sind. Aus diesem Grund wird hier dafür optiert, danach zu kategorisieren, welcher Teil zu überwiegen scheint. Für den Hinweis auf diese mögliche Argumentation danke ich Florian Mehltretter.

132 Einen anderen Weg verfolgt Girardi. Bei ihm findet sich im Zuge der Diskussion zur Poetizität der Stilmittel im Einzugsbereich der Periphrase eine recht klare Unterscheidung zwischen Periphrase, *similitudo* und Metapher. Dazu nutzt er ein Beispiel, das an „Petrus amat multum dominam Bertam" in Dantes *De vulgari eloquentia* angelehnt ist (vgl. Girardi 1979, 521–523 sowie vgl. *DVE*, 178; 180 [= II, VI, 4]). Dabei geht Girardi davon aus, dass die Periphrase den geringsten Grad an poetischer Subjektivität aufweist, während die Metapher den höchsten Grad derselben zeitigt, weil sie das Verb und somit den Kern der Aussage manipuliert, während die Periphrase sich nach Girardi auf die Modifikation von Subjekt und Objekten beschränkt (vgl. Girardi 1979, 521–522; 523 dafür, dass Girardi der Periphrase durchaus poetisches Potential zugesteht). Doch ist dieses Vorgehen kritisch zu sehen. Ist generell fragwürdig, ob die Periphrase frei von poetischer Subjektivität ist, so ist auch die klare Scheidung der einzelnen Gestaltungsmittel problematisch, denn sie suggeriert eine Eindeutigkeit, die aufgrund der verschiedenen Definitionen und Auffassungen auch in den antiken Rhetoriken so nicht verbürgt erscheint. Vgl. hinsichtlich der Beurteilung der Periphrase als poetisch und nicht mit besonderem Bezug auf die *Commedia* auch die Ausführungen Vezins: „Sie [die Periphrase] ist denn von Haus aus auch keine ‚Figur', sondern ein ‚Tropus', keine rhetorische, sondern eine poetische Ausdrucksform [...]" (Vezin 1954, 121). Einschränkend gilt es zu beachten, dass die Zuordnung der Periphrase zu den Tropen, wie sie Vezin vornimmt, umstritten ist (vgl. Fn 107 sowie vgl. Lausberg 2008, 307).

Geschehnisse auffassen kann.[133] Dies ist im Folgenden jedoch nicht gemeint und *Chronographia* bezieht sich ausschließlich auf die temporale Periphrase als Spezialfall der bereits definierten Periphrase.[134] Bei den *Chronographien* selbst lässt sich eine weitere Differenzierung vorab vornehmen, denn es sind v. a. ausgebaute astronomische *Chronographien*, die grundsätzlich eine intensive textstrukturelle Annäherung an die *Commedia* ermöglichen dürften – wie bereits weiter oben erwähnt, fällt diese spezifische Form der Temporalperiphrase im *poema sacro* besonders markant aus.[135]

Mithilfe dieser Arbeitsdefinition wird es im Folgenden möglich sein, die Terzarima Machiavellis hinsichtlich der Periphrase als potentiell ‚dantesk' konnotiertes Stilem zu untersuchen. Die gewählte Definition erlaubt es dabei, trotz einer möglichst klaren Bestimmung der Periphrase auch auf Grenzphänomene einzugehen. Ziel ist es, ein ganzheitliches Bild zeichnen zu können – dies entspricht auch dem übergeordneten Interesse der Studie, die textuelle Annäherung der Terzarima Machiavellis an die *Commedia* im Sinne der *Dantizität* zu bestimmen.

9.3.2 Periphrase und *Chronographia* in Machiavellis Terzarima

Wie bereits die *similitudo* stellt die Periphrase ein wichtiges und durchgängig auftretendes Stilem in der Terzarima Machiavellis dar. Auch die spezielle Form der *Chronographia* ist in einigen der Texte anzutreffen, wobei v. a. der *Asino* durch ausgebaute temporale Umschreibungen hervorsticht. Dabei geht die Periphrase ebenso wie die *Chronographia* über die Erzeugung nobilitierender Anklänge u. a. im Anschluss an die antike Rhetorik- und Dichtungstradition hinaus. Sie ermöglicht daneben auch ironisierende Perspektivierungen, die stellenweise in Kritik übergehen können. Im *Asino* ist wiederum bei Periphrasen und *Chronographien* ein kohärenzstiftender Effekt zu erkennen, der innertextuelle Bezüge zwischen den einzelnen Capitoli ermöglicht. Darüber hinaus tragen zahlreiche periphrastische

133 Nach Rüsen ist die Chronographie „eine nach der natürlichen Zeitfolge geordnete Sammlung von Informationen über Ereignisse [...] die Chronographie [...] selbst aber ist keine Geschichtsschreibung, weil sie ihre Daten in einer nicht-narrativen Weise präsentiert. Ein chronographischer Text ist keine Geschichte, sondern eine Proto-Geschichte" (Rüsen 1982, 543–544). Für einen diachron orientierten Ansatz zur lateinischsprachigen historischen Chronographie vgl. u. a. Cardelle de Hartmann 2000.

134 Dabei bezieht sich *Chronographia* explizit nicht ausschließlich auf die zuvor erwähnte ‚doppelte' Zeitbestimmung antiker Provenienz, wie sie in der *Apocolocyntosis* auftaucht. Vgl. hierzu v. a. Fn 123.

135 Vgl. für beispielhafte *Chronographien* in der *Commedia*, darunter auch astronomische, Curtius 1947, 269–271. Curtius nennt dabei u. a. *Pg*., II, 7–9; *Pg*., XIX, 1–3, *Pg*., XXV, 2–3 sowie *Pd*., XXVI, 141–142.

Konstruktionen und *Chronographien* in der Terzarima des *Segretario* zur bereits mehrfach erwähnten Tendenz zur Vorführung dichterischen Könnens bei. Dies ist z. B. bei großflächigen Periphrasensequenzen der Fall, die z. T. sogar eine klimaktische Drift aufweisen.

Decennale Primo

Intensiven Gebrauch vom Stilmittel der Periphrase macht der *Decennale Primo*.[136] Dies zeigt sich eindrücklich gleich zu Beginn des Textes, als die zeitliche Verortung der beschriebenen Geschehnisse mittels einer ausgebauten *Chronographia* erfolgt, die semantisch auf die Himmelsgestirne zurückgreift:

> Aveva 'l sol veloce sopra 'l dorso
> di questo mondo già termini mille
> e quattrocen novanta quattro corso,
> dal tempo che Iesú le vostre ville
> vicitò prima, e col sangue che perse
> estinse le diaboliche faville [...]
> (*DP*, 10–15)

Durch die Beschreibung mithilfe astronomischer Elemente („sol", „termini [...] corso"), die Integration der präzisen Jahreszahl („mille e quattrocen novanta quattro")[137] sowie eine Kopplung an religiöse Elemente („Iesú", „estinse le diaboliche faville") erfolgt ein ambitionierter Auftakt in episch-sublimer Manier im Allgemeinen und eine erkennbare Annäherung an die Stilistik der *Commedia* im Speziellen, da es, wie erwähnt, v. a. die astronomischen *Chronographien* sind, die

136 Im Verlauf des *Decennale Primo* taucht eine fast unüberschaubare Vielzahl von Nationen- und Personenperiphrasen auf, ebenso wie entsprechende Metonymien. Im Folgenden werden deshalb nur diejenigen Nationen- und Personenperiphrasen explizit besprochen, bei denen ein erwähnenswerter Effekt zu erkennen ist. Alle weiteren dieser Periphrasen werden lediglich in Fußnoten erwähnt, wobei sich wiederholende Formulierungen nicht jedes Mal von Neuem gelistet werden. Ein-Wort-Metonymien und Ein-Wort-Antonomasien sind in diesem Zusammenhang nicht genauer berücksichtigt, sofern sie keine unmittelbare Relevanz für nahegelegene Periphrasen aufweisen, denn, wie im einleitenden Abschnitt zur Periphrase erläutert, wird hier nicht dezidiert auf Ein-Wort-Metonymien bzw. Ein-Wort-Antonomasien eingegangen. So wird z. B. die Nutzung der Heraldik, wie in „e al vostro Leon trassor de' velli / la Lupa, con San Giorgio e la Pantera" (*DP*, 124–125), nicht weiter diskutiert.

137 Durch die zusätzliche Nennung der Jahreszahl handelt es sich um eine ‚doppelte' Zeitangabe *par excellence*. Dass jedoch wie bei Senecas *Apocolocyntosis* Parodistisches zum Tragen kommt, erscheint aufgrund des überwiegend episch-sublimen und ambitionierten Profils des Auftakts des *Decennale Primo* wenig wahrscheinlich.

charakteristisch für das *poema sacro* sind.[138] Folglich trägt diese Ausdrucksform nicht nur zur Nobilitierung des Textes und des Sujets, sondern gleichfalls zur selbstbewussten Inszenierung dichterischen Vermögens bei. Der Text reiht sich ostentativ in die Tradition großer Vorbilder ein, wobei in diesem Zusammenhang an das selbstbewusste „I' canterò" und „narrerò io" (*DP*, 1; 5) erinnert sei, welches den ambitionierten Anspruch des *Decennale Primo* unterstreicht.[139]

Im finalen Abschnitt des Textes, gegen Ende der historischen Schilderungen folgt erneut eine *Chronographia*, welche das Ende des besungenen Dezenniums anzeigt: „Ha vòlto el sol dua volte l'anno quinto" (*DP*, 517). Hierbei stellt v. a. die Aufteilung des Jahrzehnts in zweimal fünf Jahre eine auffällige Stilisierung dar. Innertextuell betrachtet entsteht durch die Setzung dieser Zeitperiphrase eine Wiederaufnahme der einleitenden *Chronographia*, die ebenfalls mit dem Sonnenlauf operierte (vgl. *DP*, 10–12), sodass sich eine ‚Rahmung' des *Decennale Primo* ergibt. Das Ergebnis ist eine Stilisierung des Textes, die sich auch im Sinne einer dichterischen Inszenierung lesen lässt. Hierfür spricht, dass die neuerliche *Chronographia* trotz ihres im Vergleich zum Textauftakt schmaleren Ausbaus abermals eine Einreihung in die epische Tradition der Antike sowie der *Commedia* ermöglicht.

Innerhalb dieses ‚chronographischen Rahmens' findet sich eine weitere Temporalperiphrase im *Decennale Primo*. Während von den restlichen historischen Ereignissen ohne *Chronographien* berichtet wird, erfolgt die Angabe der Dauer der Belagerung Pisas im Jahr 1499 mithilfe einer kleinräumigen Zeitperiphrase: „dove posast'el corso d'una luna" (*DP*, 220) – die Belagerung dauerte also einen Monat. Auch wenn es sich um eine zunächst unscheinbare *Chronographia* handelt, ist doch bemerkenswert, dass mit Ausnahme des Textanfangs und -endes nur an dieser Stelle eine dezidierte Periphrase zur Zeitangabe auftaucht. Dieser Umstand führt deutlich vor Augen, welch zentrale Stellung die erfolglose Belagerung Pisas und die Pisa-Frage an sich für den *Decennale Primo* einnehmen. Andernfalls wäre eine stilisierte Datierung wohl kaum notwendig. Neben diesem inhaltlichen Aspekt gilt es, auch die gestalterische Perspektive in den Blick zu nehmen. Immerhin handelt es sich bei der *Chronographia* an dieser Stelle um eine Temporalperiphrase mit schmalem, aber gleichwohl erkennbarem astronomischen Anteil („una luna"). Diese Form der Zeitangabe ermöglicht wiederum eine neuerliche, verstärkte Assoziation in Richtung *Commedia*. Auf diese Weise kann die selbstbewusste textuelle Positionierung des *Decennale* erneut aufgegriffen und gewissermaßen ins Gedächtnis gerufen werden. Dies ist umso plausibler, als sich die *Chronographia* nahe der Textmitte und somit an einer auffälligen Position befindet.

138 Als Beispiel ist der Auftakt von *Pg.*, II zu nennen. Vgl. auch Fn 135 bzw. Curtius 1947, 269–271.
139 Vgl. hierzu genauer Kap. 7.2 sowie Kap. 8.3.2.

Neben den *Chronographien* kommen im *Decennale Primo* zahlreiche weitere, eindrückliche Periphrasen sowie Periphrasensequenzen vor. Bereits bei den ersten historischen Beschreibungen findet sich eine solche Folge von Umschreibungen mit metaphorischem Anteil, welche die frühere Führung der Stadt Florenz kritisch perspektiviert. Es wird bemängelt, dass die Stadt am Arno schlecht bzw. nicht vorbereitet auf die Offensive der Franzosen im Jahr 1494 reagierte („non fu presta", *DP*, 19), sodass am Ende die politische Spitze, die Medici, vertrieben wurde („assaggiò e colpi della lor tempesta", *DP*, 21). Doch werden die Medici zunächst nicht namentlich genannt, sondern bildlich und v. a. periphrastisch als „chi ne tene' la briglia" (*DP*, 20). Dieser Ausdruck sorgt zum einen für eine erhöhte Anschaulichkeit des Textes, indem das Bild des Reiters, der die Zügel seines Pferdes in der Hand hält, aufgerufen wird. Gleichzeitig wird die Identifizierbarkeit der Medici sichergestellt, schließlich waren sie es, die bis 1494 die ‚Zügel in der Hand hielten'. Im Kontext der offenen Kritik („non fu presta") kann dieses per se vornehme Bild schnell eine ironische Drift erhalten und ins spöttische Gegenteil kippen. Hierfür spricht v. a. die Dissonanz zwischen dem vornehmen Reiterbild, das Kraft suggeriert, und dem Erleiden von Angriffen („assaggiò e colpi"). Untermauert wird dieser Befund durch eine wenig später folgende Periphrase mit metaphorischem Anteil, welche das Ende der Medici-Herrschaft umschreibt und erneut ironische Kritik ermöglicht:

> Né possesti gioir, sendo cavati,
> come dovevi, di sott'a quel basto
> che sessant'anni v'aveva gravati [...]
> (*DP*, 25–27)

Kurz zuvor wurde die „Medica famiglia" in zwischenzeitlich ernsthaft anmutenden Versen bereits offen genannt (*DP*, 24). Außerdem wird durch die zeitliche Angabe der „sessant'anni" unmissverständlich, dass sich der metaphorische und ironisch anmutende „basto" hier nur auf die Medici beziehen kann.[140] Die neuerlich kritisch-abschätzige Haltung wird einerseits durch die Hinzufügung „quel" offenbar, andererseits zeigt sich die Kritik auch in der Einschätzung, dass Florenz von den Medici „cavati" sei, weil diese die Stadt zuvor belastet hätten („gravati"). In Verbindung mit der vorigen, kritisierenden Periphrase verstärkt sich so an dieser Stelle die negative Wertung der Medici gepaart mit beißendem Spott.[141]

140 Die Medici-Herrschaft dauerte von 1434 bis 1494, also 60 Jahre.

141 Ebenfalls in einem spöttisch-kritischen Licht erscheint die stilistisch stark aufgeladene, periphrastische Beschreibung einer weiteren zentralen Persönlichkeit, Lodovico il Moros, des Duca von Mailand. Dieser wird als „quel primo motor del vostro male" (*DP*, 51) betitelt, weil er den Einmarsch Karls VIII. in Italien befördert hatte. Dass es sich um eine spöttische Kritik an Moro und um eine abschätzige Haltung ihm gegenüber handelt, wird spätestens durch den Folgevers klargestellt,

Der kritisierende Spott des *Decennale* in Form periphrastischer Ausdrucksweise findet eine weitere bemerkenswerte Realisierung, als der Text auf Savonarola zu sprechen kommt.[142] Zunächst wird in abfälligem Ton „quella scola / sott'el cu' segno vostra città giaque" (*DP*, 155–156) erwähnt, wobei v. a. die Ausdrücke „quella" und „sott' [...] giacque" auf eine kritische Perspektivierung hinweisen. Später in Bezug auf das Ende Savonarolas wird der ironische Spott noch deutlicher und driftet ins Makabre, wenn es heißt: „spento / el suo lume divin con maggior foco" (*DP*, 164–165). Durch die periphrastische Beschreibung des Scheiterhaufens als „maggior foco" in ironisierendem Kontrast zum (angeblichen, so scheint der Subtext zu lauten)[143] „lume divin" Savonarolas tritt das ironisch-komische Potential der periphrastischen Ausdrucksweise deutlich hervor, wobei die bildliche Passung von „maggior foco" und „lume divin" auch auf eine Vorführung dichterischer Fähigkeiten hindeuten kann.[144]

Der ironische Grundton der Savonarola-Passage findet sich mit Blick auf die Verwendung von Periphrasen ebenso – wenngleich etwas weniger bissig –, als beschrieben wird, wie Cesare Borgia von seinem Vater aus dem Klerus herausgelöst wurde und als Laiker militärische Aufgaben übernahm:

---

als von der „stultizia certa" Moros die Rede ist (*DP*, 52). Vgl. zu dieser Textstelle und „primo motor" die Ausführungen in Kap. 9.4.2, aber auch in Kap. 9.5.2. In einem ähnlich abschätzigen Licht, jedoch weniger komisch, ist die Beschreibung der Stadt Pisa zu lesen, die seit jeher in einem angespannten Verhältnis zu Florenz stand: „quel popol di tanto odio pregno" (*DP*, 69). Hierbei wird das bildliche Potential der Periphrase beiseitegelassen, stattdessen wird auf eine wertende Beschreibung der Pisaner gesetzt, welche deren feindselige Haltung gegenüber Florenz anspricht. Dieser Aspekt gewinnt v. a. dann an Bedeutung, wenn man davon ausgeht, dass der *Decennale Primo* 1504 zunächst die politisch einflussreiche Bevölkerungsschicht adressierte. Vgl. in diesem Zusammenhang u. a. Cabrini 1993, 75–76, die plausibel argumentiert, dass der *Decennale Primo* sich zunächst an eine politische Elite wandte und erst in einem zweiten Schritt durch die Druckausgabe im Jahr 1506 die Gesamtbevölkerung von Florenz einbezog. Nicht genauer besprochen wird hier dagegen die Textstelle „voi vi posavi qua col becco aperto / attendendo di Francia un che venisse / a portarvi la manna nel diserto" (*DP*, 112–114). Einerseits nimmt sich die Textstelle stark metaphorisch aus, andererseits finden sich genauere Bemerkungen zu diesen Versen in Kap. 9.5.2.

142 Zum Sarkasmus dieser Stelle vgl. auch Cabrini 1993, 78–81.

143 Immerhin müsste eigentlich das ‚göttliche Feuer' Savonarolas größer sein als dasjenige des Scheiterhaufens, wenn es denn wirklich göttlich wäre.

144 Wenig überzeugend erscheint die Lesart Martellis, der keinen Sarkasmus erkennt und „maggior foco" nicht als Scheiterhaufen interpretiert. Stattdessen assoziiert er die Wörter mit der ‚Feuerprobe' vom 7. April 1498, die Klarheit schaffen sollte, ob Savonarola ein Prophet sei. Dazu sollten der Dominikanermönch Fra' Domenico da Pescia und der Franziskanermönch Fra' Giuliano Rondinelli durch ein großes Feuer gehen. Sollte der Dominikaner überleben, sei dies ein Zeichen dafür, dass Savonarola ein Prophet sei. Sollte der Franziskaner umkommen, bedeute dies, dass die Anschuldigungen gegen Savonarola falsch seien. Am Ende fand die ‚Feuerprobe' jedoch u. a. aufgrund starker Regenfälle nicht statt (vgl. Martelli 1998, 86–87 sowie vgl. Weinstein 2011, 267–276).

> [il papa Alessandro VI] si volse al figlio che seguia la setta
> de' gran chercuti, e da quei lo rimosse
> cambiandogli el cappello alla berretta.
> (*DP*, 178–180)

Borgia wird nicht direkt genannt, sondern lediglich durch „figlio" und den erläuternden Relativsatz genauer bestimmt. In diesem sticht v. a. die Bezeichnung „gran chercuti" hervor, es handelt sich um einen *Dantismus*, der, wie in Kap. 8.4.2 erörtert, aus der *Commedia*-Szene rund um die *avari* und *prodighi* im *Inferno* stammt und eine komisch-spöttische Kritik am Klerus induziert, welche sich zusätzlich im Wort „setta" manifestiert.[145] Verstärkt wird die Komik dieser Textstelle schließlich durch die metonymische Umschreibung des ‚Hutwechsels', welcher der Beschreibung eine weitere ‚spielerisch'-ironische Note hinzufügt.

Unter den Personenperiphrasen nehmen sich diejenigen besonders salient aus, die Alamanno Salviati identifizieren, der 1502 Teil der Florentiner *signoria* war.[146] Zunächst wird Salviati eingeführt als „colui / che allora governava el vostro stato" (*DP*, 356–357), womit die politische Funktion im Dienst der *patria* („governava") in den Vordergrund gerückt wird, während die Persönlichkeit an sich in den Hintergrund gerät. Ähnlich ist eine weitere metaphorische, aber gleichzeitig auch periphrastische Äußerung zu Salviati zu verstehen, die seine politischen Leistungen aufruft, ohne jedoch seinen Namen zu nennen: „quattro mortal' ferite avevi, / che tre ne fur sanate da costui" (*DP*, 359–360). Bei den vier „ferite" handelt es sich um die Rückeroberung der Städte Pistoia, Arezzo und Valdichiana. Die letzte der „ferite", Pisa, konnte Salviati jedoch nicht ‚heilen' (vgl. später im Text „La quarta piaga non possé far sana", *DP*, 370). Auch im weiteren Verlauf wird die periphrastische Beschreibung Salviatis weitergesponnen, wenn stets ohne offene Nennung des Namens erläutert wird, wie dieser die Einrichtung des Amtes des *gonfaloniere* auf Lebenszeit vorschlug:

> Costu' la scala alla suprema insegna
> pose, su per qual condotta fusse
> s'anima ci era di salirvi degna;
> (*DP*, 364–366)

Die bildliche Darstellung bleibt weiter unbestimmt, selbst das Amt des *gonfaloniere* findet indirekt periphrastische Erwähnung („suprema insegna"). Letztlich spiegelt

145 Auch wenn das Wort *setta* bei Machiavelli keine ausschließlich religiöse Bedeutung einnimmt, ist es dennoch negativ konnotiert. Vgl. hierzu v. a. die Ausführungen zu den *sette* im siebten Buch der *Istorie fiorentine* (vgl. *Istorie fior.*, 622–623 [= VII, I, 10–12]).

146 Weitere kleinräumige Personen- und Staatenperiphrasen sind in näherer textueller Umgebung das metaphorisch geprägte „Cavallo sfrenato" (*DP*, 334) für Arezzo; „re di San Dionigi" (*DP*, 350) für Ludwig XII. sowie „'l duca in Asti" (*DP*, 353) für Cesare Borgia.

sich in dieser langen Periphrasensequenz rund um Salviati, der nur über „colui“ bzw. „costui“ sowie über sein Amt und seine Leistungen aufgerufen wird, die grundlegend patriotische Ausrichtung des *Decennale Primo*. Selbst eine Person größter Verdienste wie Alamanno Salviati wird nicht namentlich erwähnt, sein Name tritt hinter den Dienst für die *patria* zurück. Auf gestalterischer Ebene kann man die Salviati-Passage wiederum auch als Ausstellung dichterischen Könnens betrachten, da mehrere kleinere Umschreibungen so montiert werden, dass sie ineinandergreifen und eine bemerkenswerte Periphrasenreihe formen.

Es geht an der eben besprochenen Textstelle indes nicht ausschließlich um Salviati, denn es wird gleichzeitig die Erwähnung eines weiteren, für die Florentiner Republik bedeutenden Mannes vorbereitet: Piero Soderini. Dessen Aufstieg zum *gonfaloniere* auf Lebenszeit erscheint durch eine Verbalparallele zur *Commedia* angedeutet („s'anima ci era di salirvi degna“ mit Parallele zu *If.*, I, 122). Diese ermöglicht es, Soderini überhöht darzustellen, wobei in der Parallele ebenso eine leichte Skepsis mitschwingt, ob dieser die Position, die beinahe übermenschliche Fähigkeiten erfordere, wohl ausfüllen könne. Darüber hinaus wird erneut die Bedeutung des politischen Amtes unterstrichen, da es mit einer ehrenhaften, geradezu religiös konnotierten Verantwortung enggeführt wird. Hiermit ist die Stilisierung Soderinis jedoch noch nicht beendet, denn im Folgenden wird er selbst periphrastisch beschrieben: „el popol vostro, fatt'audace, / el portator creò del suo vessillo“ (*DP*, 374–375), womit ein weiteres Mal die Wichtigkeit Soderinis und zuvörderst seines Amtes im Dienst der Republik Florenz betont wird. Wurde der Name Soderinis bisher nicht offen genannt, erfolgt wenige Verse später die ‚Auflösung' durch „soda petra“ (*DP*, 377). Diese Umschreibung schafft zwar Klarheit bezüglich der Identität, verzichtet jedoch weiterhin auf eine konkrete Namensnennung und setzt stattdessen auf ein leicht durchschaubares Wortspiel.

Ganz anders, sprich nicht lobend, sondern deutlich verspottend, nimmt sich die Perspektivierung der Kirche aus. Hierbei ist zunächst die euphemistische Umschreibung des Tods Alexanders VI. zu nennen: „portato fu tra l'anime beate“ (*DP*, 443). Dass es sich hierbei um eine ironische Beschönigung handelt,[147] verdeutlicht u. a. eine weitere geradewegs vereindringlichende Periphrase mit metaphorischem Anteil:

> del qual [papa Alessandro VI] seguirno le sante pedate
> tre suo familïari e care ancelle:
> Lussuria, Simonia e Crudeltate.
>
> (*DP*, 445–447)

147 Der ironische Spott wird auch durch eine dezente Verbalparallele zum *Inferno* (vgl. *If.*, I, 120) bei „portato fu tra l'anime beate“ verstärkt.

Die personifizierende Umschreibung der ‚dantesk' anmutenden Sünden „Lussuria, Simonia e Crudeltate" als „tre sue familïari e care ancelle" lässt bereits wenig Zweifel am Spott und an der sarkastischen Kritik gegenüber Alexander VI. Noch deutlicher wird die Darstellung im Zuge einer zweiten Erwähnung des Todes Alexanders, die in nüchterner, auffällig schmuckloser Art und Weise das Ableben des Papstes verzeichnet: „Poi ch'Alessandro fu dal ciel ucciso" (*DP*, 463). Mit Blick auf „fu [..] ucciso", das sich als eine kleinräumige Periphrase für ein alternativ mögliches *morì* auffassen lässt, wird erkennbar, dass der Pontifex durch die Passivkonstruktion trotz seiner namentlichen Nennung als ‚Objekt' erscheint. Hierdurch gewinnt der abschätzige Tonfall gegenüber dem verstorbenen Kirchenoberhaupt zusätzliches Profil und es wird eine merkliche Distanz aufgebaut.[148] Auch im weiteren Verlauf lässt der Spott gegenüber der Kirche nicht nach. Die Umschreibung des Papstamtes als „ammanto / che salir a' cristian' nel cielo aiuta" (*DP*, 452–453) könnte man zwar auch als ernsthaft und respektvoll deuten. In diesem Sinne ließen sich ebenfalls die Umschreibung des Tiber als „onorato rio" (*DP*, 455) und eine erneute Periphrase des Petrusamtes mithilfe des gängigen Bildes des „seggio santo" (*DP*, 456) anführen. Doch bereits durch den vorangegangenen Kontext erscheint eine grundlegend ironisch-spöttische Tendenz deutlich wahrscheinlicher. Außerdem deutet in diese Richtung eine erneute komische Wendung, als die Ernennung des Papstes Pius III. mit „E cosí fu creato papa Pio" (*DP*, 457) vermerkt wird, wobei auch hier eine knapp bemessene Passivkonstruktion Anwendung findet, die eine auffällige Distanz erzeugt.[149] Bei der Beschreibung der kurzen Amtszeit von Pius III. kommt schließlich eine weitere Periphrase mit metaphorischem Anteil zum Einsatz: „pochi giorni stiè sott'a quel pondo / che li ave' posto in su le spalle Iddio" (*DP*, 458–459). Diese Beschreibung mag auf den ersten Blick ernsthaft ausfallen,

148 Weiteres zur Ironie und Kritik an dieser Textstelle in Kap. 9.5.2, dort v. a. mit dem Fokus darauf, wie sich die Ironie und Komik dieser Stelle in die wechselnden Stillagen des *Decennale Primo* einfügt.

149 Die knappe Formulierung *esser creato papa* findet sich auch in anderen Werken Machiavellis, so in den *Istorie fiorentine*, (vgl. u. a. *Istorie fior.*, 125 [= I, XI, 9]; vgl. *Istorie fior.*, 138 [= I, XVIII, 1] oder vgl. *Istorie fior.*, 174 [= I, XXXII, 9]) ebenso wie im siebten Kapitel des *Principe* (vgl. *Principe*, 145 [= VII, 41]). Der Ausdruck *esser creato papa* zeigt weiterhin eine gewisse Ähnlichkeit zum Ausdruck *esser fatto papa*, der ebenfalls in den *Istorie fiorentine* (vgl. *Istorie fior.*, 139 [= I, XVIII, 7]) auftritt, darüber hinaus aber auch in Villanis *Cronica* vorkommt (vgl. Villani 1979, 27 [= V, 23]). Dies lässt mutmaßen, dass eine Notion des Chronistischen in *esser creato papa* mitschwingt, wodurch der Aspekt des Kurzen sowie vordergründig Distanzierten verstärkt wird. Dieser Befund wird dadurch erhärtet, dass in den *Istorie fiorentine* der Ausdruck *esser creato* häufig v. a. im ersten Buch auftaucht, welches im *Proemio* der *Istorie fiorentine* als dasjenige Buch vorgestellt wird, das „**brevemente** tutti gli accidenti di Italia seguiti dalla declinazione dello Imperio romano per infino al 1434" nachzeichnet (*Istorie fior.*, 94 [= Proemio, 19], Hervorh. SR).

bei der Erwähnung der Wahl des Nachfolgepapstes, Julius II., scheint jedoch erneut eine kritische Distanznahme hervor, denn wieder kommt eine auffällig knappe Passivkonstruktion zum Einsatz: „Iulio secondo / fu fatto portinar di Paradiso" (*DP*, 460–461).[150] Daran kann auch die zunächst harmlos scheinende antonomasische Periphrase „portinar di Paradiso" wenig ändern. Vielmehr befördert diese Formulierung die ironische Spannung der Textstelle, v. a. da die konventionalisierte Metapher der Himmelsschlüssel mit der ‚alltäglichen' und irdischen Tätigkeit des Pförtners in Verbindung gebracht wird. Somit ist in diesem Abschnitt des *Decennale Primo* eine insgesamt ironisch-kritische Positionierung gegenüber dem Papsttum zu erkennen, welche durch periphrastische Formulierungen befördert wird.

Wie bereits eingangs erwähnt, zeichnet sich der *Decennale Primo* durch einen regen Gebrauch des periphrastischen Ausdrucks aus. Neben den eben beschriebenen, recht salienten Periphrasen bzw. Periphrasensequenzen kommen zahlreiche weitere, eher kleinräumige Umschreibungen vor, die jedoch oftmals nicht minder effektvoll ausfallen. So findet sich direkt im Anschluss an die initiale *Chronographia* das antonomasische „Galli" (*DP*, 17), das für das Königreich Frankreich steht und die Thematik der folgenden Sequenz rund um Karl VIII. in Italien absteckt. Unmittelbar im nächsten Vers folgt schließlich eine Periphrase, welche die Franzosen, die unter Karl VIII. 1494 in Italien eingefallen waren, und allgemein die ausländischen Truppen abschätzig als „genti barbariche" (*DP*, 18) bezeichnet. Durch diese Ausdrucksweise tendiert die Periphrase in den Bereich deutlich wahrnehmbarer Kritik, sodass die patriotische Positionierung des *Decennale Primo* bereits zu Beginn des Textes vollumfänglich klar ist. Weiterhin im Bereich der (ironisierenden) Kritik und des Florentiner Patriotismus zu verorten ist die Darstellung, wie Florenz gezwungenermaßen eine Allianz mit den Franzosen unter Karl VIII. einging: „né mestier fu, per uscir dell'artiglio / d'un tanto re, e non esser vassalli" (*DP*, 31–32). Diese Periphrase, die mit „artiglio" einen deutlich metaphorischen Anteil besitzt, führt zunächst bildlich die Stärke des antonomasisch als „tanto re" bezeichneten Franzosenkönigs vor Augen. Gleichzeitig ist eine ironische Drift zu erkennen. Immerhin ist der „tanto re" an die „superbia" und den „fasto" der Franzosen gekoppelt, welche zwei Verse zuvor prominent erwähnt wurden (beide *DP*, 30). Dafür, dass die Ironie in Kritik an Frankreich bzw. an der florentinischen Abhängigkeit von den Franzosen mündet, spricht die Verbindung der Dominanz Karls VIII. mit den negativen Konsequenzen für Florenz („esser vassalli").

150 Wie in der vorigen Fn 149 dargelegt, wohnt dem Ausdruck *esser fatto* (*papa*) eine gewisse Nähe zum Chronistischen inne, was den Eindruck von Distanz bzw. Knappheit unterstreicht und der Ironie der vorliegenden Textstelle Vorschub leistet.

Ebenfalls auf Frankreich bezogen und mit einer deutlich hörbaren Kritik an der militärischen Aufstellung der Stadt Florenz verbunden, ist eine andere Periphrase im Zusammenhang mit der Schilderung der Schlacht bei Fornovo am Taro vom 6. Juli 1495. Zunächst werden die Truppen der *Lega Italica*, die sich gegen Frankreich stellten, als „Marchesca gente" (*DP*, 84) präsentiert, was man als Umschreibung im Sinne eines *pars pro toto* verstehen kann.[151] Die Darstellung der Schlacht selbst fällt in den Bereich illustrierender und ‚dramatischer' Beschreibung:

> Ma quei robusti e furïosi urtaro
> con tal virtú l'italico drappello,
> che sopra 'l ventre suo oltre passaro.
> (*DP*, 85–87)

Neben der bildlich-metonymischen Darstellung des „italico drappello" und der drastischen, metaphorischen Beschreibung des Siegs der Truppen um Karl VIII. („sopra 'l ventre suo oltre passaro")[152] fällt die Umschreibung der Franzosen als „quei robusti e furïosi" auf. Hierdurch wird die Schlagkraft der französischen Truppen gezielt perspektiviert, möglicherweise als Kritik daran, dass das Florentiner Militär schlechter aufgestellt und organisiert war als das französische.[153] Gleichzeitig ist auch eine Mahnung vernehmbar, die daran erinnert, dass die Allianz mit Frankreich ob der Schlagkraft des französischen Militärs nicht ohne Risiko war. Immerhin befand sich Florenz so in der deutlichen schwächeren Position, was bereits zuvor durch „esser vassalli" (*DP*, 32) verdeutlicht wurde.

Eine weitere Sequenz kleinerer, aber effektvoller Periphrasen taucht auf, als berichtet wird, wie Piero de' Medici 1497 mit venezianischer Unterstützung versuchte, nach Florenz zurückzukehren. Dabei wird der Name Pieros nicht offen genannt, sondern mit „el vostro gran rebel" (*DP*, 152) umschrieben, sodass eine Medici-kritische Wertung erkennbar wird. Ähnlich verhält es sich mit einer weiteren Periphrase, mittels derer im Folgevers die Hinrichtung von fünf Unterstützern im Anschluss an die versuchte Rückkehr Pieros erwähnt wird: „onde ne nacque /

151 Blasucci weist darauf hin, dass sich „Marchesca gente" auf die überwiegend venezianischen Truppen der *Lega Italica* unter Führung des Mantuaners Francesco Gonzago bezieht (vgl. Blasucci 1989b, 298).

152 Die Zuschreibung des Siegs war damals nicht unumstritten, denn „both sides claimed victory" (Mantovani 2012, 739). Ausführlicher zur Schlacht von Fornovo am Taro vgl. allgemein Santosuosso 1994. Für die unterschiedliche Beurteilung der Ergebnisse der Auseinandersetzung in der Frühen Neuzeit vgl. Santosuosso 1994, 221–222 sowie 247–248.

153 Für die Bewertung der französischen Truppen an dieser Stelle vgl. u. a. Matucci 1978a, 320. Matucci argumentiert, dass das französische Heer zwar als weniger effizient als das antik-römische erscheint, aber dennoch als den italienischen Truppen sowie denjenigen aus Florenz überlegen.

de' cinque cittadin' la sepoltura" (*DP*, 152–153).[154] Anstelle der offenen Nennung des Exekutierens erfolgt eine Umschreibung mit „ne nacque [...] la sepoltura". Es lässt sich an dieser Stelle eine euphemistische Ausrichtung postulieren, welche die Hinrichtung beschönigend perspektiviert und gerade nicht kritisiert. Hierzu passt, dass die Namen der Hingerichteten nicht weiter konkretisiert werden, nicht einmal anhand eines Beispiels. Auf diese Weise wird den Unterstützern der Medici an dieser Stelle eine textuelle ‚Bühne' verwehrt,[155] stattdessen verbleiben sie in periphrastisch aufgebauter Anonymität.

In direktem inhaltlichen Zusammenhang mit der Belagerung Pisas im Jahr 1499 steht wiederum die Verurteilung Paolo Vitellis. Dieser wurde nach dem Scheitern der militärischen Operation wegen Verrats angeklagt und hingerichtet. Im *Decennale Primo* wird dieses Urteil in Form einer Periphrase erläutert: „dando la morte / a quel che fu cagion di tanto danno" (*DP*, 230–231). Zum einen wird die Exekution leicht beschönigend, also ohne bildliche Drastik dargestellt („dando la morte"). Zum anderen wird durch die Umschreibung der Identität Vitellis der Fokus weg von der Person und hin zum Grund seiner Hinrichtung verschoben („fu cagion di tanto danno"). Dies korreliert mit einer deutlich hörbaren Kritik an Vitelli, da er in Verbindung mit großem Schaden für die *patria* Florenz gebracht wird. Die Periphrase verdeutlicht: Das, was zählt, sind nicht Personen und persönliche Befindlichkeiten, sondern das Wohl der *patria*, sodass die Umschreibung eine deutlich vernehmbare, patriotische Bedeutungsebene erhält.

Die Nutzung des Stilmittels der Periphrase rund um die Vitelli setzt sich auch im weiteren Verlauf des *Decennale Primo* fort. Zunächst ist hierbei eine antonomasische Personenperiphrase hervorzuheben, welche Vitellozzo Vitelli identifiziert: „Eri sanz'armi, e 'n gran timore stavi / pel corno ch'al Vitel era rimaso" (*DP*, 319–320). Vitellozzo Vitelli war der Bruder Paolo Vitellis, welcher zuvor von den Florentinern wegen Verrats hingerichtet worden war. Somit ist Vitellozzo derjenige Bruder, der von den beiden ‚übrigblieb' („rimaso") und auf Rache sinnen konnte. Das metaphorische Bild des „corno" des „Vitel" führt dazu, dass die Textstelle einer gewissen wortspielerischen Komik nicht entbehrt, sodass auch ein abschätziger Tonfall zu vernehmen ist, der Vitellozzo der Lächerlichkeit preisgeben kann. Dies fügt sich in die bekannte Logik des Textes, denn Vitellozzo wandte sich gegen die florentinische *patria*, die für den *Decennale Primo*, wie bereits an anderen Stellen ersichtlich wurde, ein zentrales (wenn nicht gar das zentrale) Element darstellt. In der Komik schwingt jedoch ebenso eine Kritik an der Florentiner Politik mit, denn

154 Es handelte sich um Giovanni Cambi, Bernardo Del Nero, Giannozzo Pucci, Niccolò Ridolfi und Lorenzo Tornabuoni (vgl. Meli 2009, 160).

155 Dies deckt sich auch mit der Medici-kritischen Perspektive vom Beginn des *Decennale Primo*, vgl. die Ausführungen weiter oben.

die Entscheidung, nur einen der Vitelli-Brüder exekutieren zu lassen, lief zwangsläufig darauf hinaus, dass der andere Bruder sich rachsüchtig gegen Florenz wenden konnte. Dass es sich hierbei nicht nur um eine hypothetische Mahnung, sondern um reale Kritik handelt, wird deutlich, als der Abscheu Vitellozzos gegenüber Florenz angesprochen wird:

> Ma Vitellozzo e suo gente superba,
> sendo contro di voi di sdegno pieno
> per la ferita del fratel acerba [...]
> (*DP*, 331–333)

Der Grund für den Hass Vitellozzos gegen Florenz – die Hinrichtung seines Bruders Paolo – wird in diesem Zusammenhang, wie zuvor bei der Schilderung der Exekution, durch eine euphemistische Periphrase aufgerufen („per la ferita del fratel acerba"). Die Hinrichtung wird also weiterhin relativierend dargestellt, sodass man spekulieren könnte, die Lösung für die eben geäußerte Kritik daran, dass Vitellozzo auf Rache sinnen konnte, hätte darin bestehen können, auch den zweiten Bruder vorsorglich kaltzustellen.[156]

Erwähnenswert ist weiterhin eine Textstelle, an der Cesare Borgias umschreibend dargestellt wird als „chi fe' già tremar voi e pianger Roma" (*DP*, 516). Hierdurch werden mit Betonung der emotionalen Ebene diejenigen Taten Borgias aufgerufen, die bereits im Vorfeld in z. T. stilistisch markierter Form beschrieben und kritisch perspektiviert wurden. Weiterhin erscheint diese Periphrase wie eine Zusammenfassung des Einflusses Borgias auf die historischen Ereignisse in Italien um 1500. Neben der Bedrohung, die Borgia dabei aus Florentiner Perspektive darstellte, ist auch ein Ton der Bewunderung nicht von der Hand zu weisen. V. a. hinsichtlich der Wirkung Borgias auf Rom („fe' [...] pianger Roma") scheint an dieser Stelle die Bedeutung des starken Mannes durch, dessen Qualitäten indirekt auch für die Verantwortlichen in der *patria* Florenz gefordert werden können.[157]

Dass es sich bei Cesare Borgia um eine zentrale Figur der historischen Ereignisse und der Aufmerksamkeit des *Decennale* Primo handelt, wird bereits früher im Text ersichtlich, wenngleich auf recht subtile Weise. Als der Zug französischer Truppen unter Karl VIII. in Richtung Süden nach Neapel beschrieben wird, finden alle Beteiligten durch Ein-Wort-Metonymien oder genauer Ein-Wort-Antonomasien Erwähnung – „Raonese" (*DP*, 42) für Alfons II. von Neapel, „Gallo" (*DP*, 43)

156 Dies entspräche in etwa der Praxis Cesare Borgias, die im *Principe* als weitsichtig dargestellt wird (vgl. *Principe*, 141 [= VII, 33]).

157 Zur Beurteilung Borgias im *Decennale Primo* und zu den möglichen Widersprüchen zum Inhalt des *Principe* vgl. die Hinweise in Kap. 8, Fn 337 sowie vgl. in diesem Kapitel Fn 778.

für Frankreich unter Karl VIII., „Catalogna“ (*DP*, 45)[158] für Papst Alexander VI. und „Regno“ (*DP*, 47) für das Königreich Neapel. Lediglich Cesare Borgia wird durch eine Periphrase eingeführt: „del Papa el figliolo“ (*DP*, 44). Durch diese textmaterielle Prominenz der Umschreibung Borgias scheint indirekt dessen Wichtigkeit für das weitere historische Geschehen angedeutet – die Durchgängigkeit, mit der Borgia im gesamten *Decennale Primo* Erwähnung findet, spricht für eine solche Interpretation.

Zusätzlich zu den bisher beschriebenen Umschreibungen finden sich im *Decennale Primo* zahlreiche kleinräumige Personen-[159] und Staatenperiphrasen.[160] V. a. die Personenperiphrasen sind trotz ihrer teilweisen Kleinräumigkeit von großer Bedeutung für die Perspektivierung der Historie, welche der *Decennale Primo* vornimmt. Durch Umschreibungen wie „gran Re cristiano“ (*DP*, 216) für Ludwig XII., „successor di Petro“ (*DP*, 530) für Julius II. oder die Erwähnung Maximilians I. und seines Sohnes Philipps I. des Schönen von Kastilien als „Lo ’mperador, con l’unica suo prole“ (*DP*, 529) offenbart sich die Tendenz des *Decennale Primo*, die politische bzw. gesellschaftliche Funktion der Personen über deren individuelle Identität zu stellen. Hierdurch wird klar, dass das primäre Interesse des Textes in der Beschreibung und v. a. Kommentierung der Politik besteht. Persönlichkeiten werden fast durchgängig hinsichtlich ihrer Rolle, die sie im politischen Gefüge einnehmen, perspektiviert.

Daneben finden sich auch zahlreiche Metaphern im *Decennale Primo*,[161] von denen einige periphrastische Anteile aufweisen. Zu nennen ist hier u. a., wie nach der Beschreibung des Rückzugs der Franzosen aus Italien in metonymisch-periphrastischer Form („ritornando [...] al lor lido“, *DP*, 97) die Rückkehr Ferdinands II.

---

158 Vgl. Blasucci 1989b, 296. Alexander VI. wurde in Xàtiva geboren, das heute zur Region Valencia gehört und damals der Corona d’Aragona unterstand (vgl. Picotti 1960, 196).

159 Als weitere Personenperiphrasen sind neben denjenigen, die bereits besprochen wurden, folgende anzuführen: „una donna co’ suo figli“ (*DP*, 243) für Caterina Sforza; „a chi Siena regge“ (*DP*, 305) für Pandolfo Petrucci; „l’erede / di Ferrandin“ (*DP*, 310–311) für Friedrich I. von Neapel; „golpe astuta“ (*DP*, 448) für Ascanio Sforza sowie „capitan del fiero Gallo“ (*DP*, 478) für Ludwig XII.

160 Bei den Staatenperiphrasen im weiteren Sinne sind summarisch neben denjenigen, die bereits zur Sprache kamen, folgende zu nennen: „la sua bandiera mosse“ (*DP*, 183) mit Bezug auf die Venezianer; „’nsegna vitellesca“ (*DP*, 191) für die Truppen der Vitellis; „tre gigli“ (*DP*, 241) für Frankreich; „le vostre bandiere“ (*DP*, 330) mit Bezug auf Florenz.

161 Als Beispiele für Metaphern, die zwar einen geringfügig periphrastischen Anteil besitzen, deren metonymisch-metaphorischer Anteil aber deutlich zu überwiegen scheint, sodass sie hier als reine Metaphern gewertet werden, lassen sich anführen: die ironisch anmutende Schilderung, wie die Franzosen unter dem neuen König Ludwig XII. in Richtung Mailand marschierten („Volson’ e Galli di Romagna el becco / verso Milan“, *DP*, 256–257); in unmittelbarer Nähe dazu das metaphorische „la palma con lo ulivo“ (*DP*, 260), das auch eine Verbalparallele zur *Commedia* darstellt (vgl. *Pd*., XXXII, 112).

an die Macht in Neapel ebenfalls mittels einer Periphrase dargestellt wird: „saltò [Ferrando] nel suo dolce nido“ (*DP*, 99).[162] Durch das Adjektiv „dolce“ und die verkleinernde Metapher „nido“ für das Königreich Neapel in Verbindung mit der zu erwartenden ernsthaften Erscheinung eines Herrschers und der Rückerlangung der Macht wird eine ironisierende Position sichtbar, die sich ‚augenzwinkernd‘ ausnimmt.[163]

Ebenso im eher metaphorischen Bereich verankert ist im Zuge der Beschreibung der *Strage di Senigallia* die Titulierung Paolo Orsinis, Vitellozzo Vitellis und Cesare Borgias als „questi serpenti / di velen pien’“ (*DP*, 388–389) sowie diejenige Borgias als „questo bavalischio“ in seiner „tana“ (*DP*, 396).[164] Der Höhepunkt der *Strage*, also die Tötung Orsinis und Vitellis, verbleibt zwar im überwiegend Metaphorischen, doch zeigt sich an dieser Stelle auch eine erneute Hinwendung zum periphrastischen Ausdruck: „l’Orso lasciò piú d’una zampa / e al Vitel fu l’altro corno mozzo“ (*DP*, 401–402). Wie bereits bei der Hinrichtung Paolo Vitellis ist an dieser Stelle auffällig, dass eine Umschreibung der Ermordung vorgenommen wird. Entsprechend lässt sich mutmaßen, dass auch hier der Tod Orsinis und Vitellozzo Vitellis relativiert wird – v. a. im Falle Vitellozzos ist dies plausibel, denn dessen Tod dürfte Florenz politisch gesehen entgegengekommen sein, sann dieser doch nach der Exekution seines Bruders Paolo auf Rache (vgl. *DP*, 230–231 bzw. *DP*, 319–320).

Decennale Secondo

Im *Decennale Secondo* zeigt sich hinsichtlich der Periphrasen gleich zu Beginn des Textes ein anders gelagertes Bild als im *Decennale Primo*. Während in Letzterem bereits im ersten Abschnitt eine dezidiert astronomische *Chronographia* für zeitliche Orientierung sowie eine episch-sublime Drift des Textes sorgt, die man als dezente Einreihung in die Tradition der *Commedia* sehen kann, wird im *Decennale Secondo* stattdessen eine Verbindung zum ersten *Decennale* aufgebaut:

---

162 Im Fließtext der *EN* findet sich zwar der Name „Ferrante“. Doch bezeichnete *Ferrante* in der Regel Ferdinand I. und nicht Ferdinand II. Da es sich rein zeitlich aber nur um Ferdinand II. handeln kann – die Schilderung befindet sich im Jahr 1495 und Ferdinand I. war 1494 gestorben – ist die Variante „Ferrando“ zu bevorzugen. Diese ist auch im Apparat der *EN* vermerkt und durch die meisten überlieferten Zeugnisse des *Decennale Primo* belegt (vgl. Corsaro 2012a, 22).

163 Diese wird noch deutlicher, wenn man die Verbalparallele zum Francesca-Canto hinzuzieht, vgl. Kap. 8.3.2. Die Lesart im Sinne einer Ironisierung scheint plausibel, auch wenn Ferdinand II. im *Principe* als lobenswertes Beispiel angeführt wird (vgl. *Principe*, 280–283 [= XXI, 1–8]). Eine Diskrepanz zwischen Lob im *Principe* und (z. T. ironischer) Kritik im offen patriotischen *Decennale Primo* findet sich immerhin ähnlich auch bei Cesare Borgia, vgl. Fn 778.

164 Wenn man wollte, könnte man „questo bavalischio“ als eine leicht periphrastische Ausdrucksweise lesen, doch scheint die Metapher an dieser Stelle den Ausdruck zu dominieren.

> Gl'alt'accidenti e ' fatti furïosi
> che in dieci anni seguenti sono stati
> poi che, tacendo, la penna ripósi [...]
> (*DS*, 1–3)

Hier wird anstelle einer astronomischen Temporalfixierung auf den Zeitpunkt der Fertigstellung des *Decennale Primo* verwiesen. Zwar entspricht dies auch einer *Chronographia*, da der Zeitpunkt nicht genannt, sondern umschrieben wird. Doch nimmt sich diese Art von Zeitperiphrase deutlich weniger eindrucksvoll als ein denkbares astronomisches Pendant aus. Auch ergibt sich so eine merklich schwächere Kopplung an die epische Tradition und an die *Commedia*. Der Kontakt wird weniger direkt erzeugt, sondern vielmehr vermittelt durch den *Decennale Primo*, der, wie zuvor gesehen, einen unmittelbaren Kontakt zu den vorgängigen Textfiliationen implementiert.

Neben dieser initialen Stelle kommt im *Decennale Secondo* lediglich eine andere kleinräumige *Chronographia* in Form von „il giorno di san Gallo" (*DS*, 123) vor, mit der das Datum des 16. Oktober 1507 angezeigt wird, das auf dem Reichstag von Konstanz angesetzt wurde, um genügend Militär angesichts des Krönungszugs Maximilians I. nach Rom zusammenzuziehen.[165] Diese Zeitperiphrase erweist sich jedoch als äußerst schlicht und fällt gestalterisch sogar hinter die initiale Zeitangabe des *Decennale Secondo* zurück, welche bereits weniger eindrucksvoll als die *Chronographien* des *Decennale Primo* ausfällt.

Unter den restlichen Periphrasen des *Decennale Secondo* gehören diejenigen zu den bemerkenswertesten, die gegen Ende des überlieferten Textteils auftreten. Als der *Decennale Secondo* inhaltlich von der Beschreibung historischer Ereignisse zu moralisierenden Reflexionen übergeht, werden zunächst die Machthabenden als „superbi, omai col viso altero" beschrieben (*DS*, 181). Im Anschluss daran heißt es weiter: „voi che li scettri e le corone avete" (*DS*, 182). Durch diese Umschreibungen ist zunächst eine kritische Perspektivierung der Machthabenden zu erkennen. V. a. die zweite Formulierung lässt vermuten, dass die Regenten zwar die symbolischen Herrscherinsignien besitzen („scettri" und „corone"), am Ende jedoch unfähig sind, die richtigen Entscheidungen entsprechend den Wendungen des Schicksals[166] zu treffen. Diese Lesart wird unterstützt durch den Vers „e del futuro non sapete un vero!" (*DS*, 183), der sich weiterhin an die Machthabenden richtet.

---

165 Blasucci gibt richtigerweise das Datum des 16. Oktober an (vgl. Blasucci 1989b, 323). Corsaro verzeichnet dagegen das Datum des 1. Juli (vgl. Corsaro 2012a, 59). Dass es sich tatsächlich um den 16. Oktober gehandelt haben muss, versichert ein Blick in die Reichstagsakten von 1507 (vgl. *Deut. Reichstagsakten*, 401, ergänzend 80 in der Einleitung der Herausgeber).

166 Vgl. hierzu: „Di quinci nasce che 'l voltar del cielo / da questo a quel i vostri stati volta" (*DS*, 187–188).

Neben diesen dezidierten Periphrasen dominieren im *Decennale Secondo* kleinräumige, z. T. antonomasische Personenperiphrasen bzw. Staatenperiphrasen sowie Metaphern, die in manchen Fällen einen periphrastischen Einschlag besitzen. Bei den Personenperiphrasen sind u. a. „gran Capitano" für Gonzalo Fernández de Córdoba (*DS*, 21), „di Fois la figlia" für Germana de Foix (*DS*, 63), „'l re di Spagna" für Ferdinand II. den Katholischen (*DS*, 65), „l'arciduca di Bretagna" für Philipp I. den Schönen (*DS*, 67) sowie „suocer suo" erneut für Ferdinand II. den Katholischen (*DS*, 72) beispielhaft zu nennen.[167] Trotz ihres begrenzten textuellen Umfangs offenbaren diese Formulierungen eine Bewegung hin zu einer Fortschreibung des *Decennale Primo*, denn ähnlich wie im ersten Teil treten an den angeführten Stellen die Personennamen und somit die persönlichen Identitäten hinter die politischen Funktionen zurück.[168] Entsprechend zeigt sich auch im *Decennale*

167 Weitere kleinräumige Personenperiphrasen im *Decennale Secondo* sind: „li occupator' d'ogni sua terra" (*DS*, 89) für die Gegner von Julius II., ebenso wie „ogni tirann'" (*DS*, 91); ein antonomasisches „re di Francia" (*DS*, 100) für Ludwig XII., ebenso wie „re de' Galli" (*DS*, 137); „gran Pastor" (*DS*, 199) für den Papst; „'l re de' Ragonesi" (*DS*, 200) für Ferdinand II. Bei den Staatenperiphrasen ist „la sua santa soglia" (*DS*, 92) zu nennen, womit der Sitz des Kirchenstaats in Rom im Kontext leicht ironisierend umschrieben wird. Weiterhin tauchen auf: „sotto le sue bandiere" mit Bezug auf die erneute französische Kontrolle über Genua nach dortigen Aufständen gegen die Hegemonie Frankreichs (*DS*, 105); „gigli gialli" (*DS*, 141) als Umschreibung für Frankreich, wobei diese Periphrase eine subtile Verbindung zur *Commedia* ermöglicht. Die „gigli gialli" als Antonomasie für Frankreich kommen ebenfalls im *Paradiso* vor (vgl. *Pd.*, VI, 100), dort wie im *Decennale* in Reimposition. Zwei weitere Periphrasen, die sich auf Herrscher bzw. Staaten beziehen, finden sich, als es um das Schicksal der Lombardei im Jahr 1509 geht: „La Lombardia el gran re de' Cristiani / occupò mezza, e quel resto che tiene / col nome solo il seggio de' Romani" (*DS*, 196–198). Dabei bezieht sich „el gran re de' Cristiani" auf den Franzosenkönig Ludwig XII. Zwar verweist Corsaro bei „re de' Cristiani" auf Franz I. (vgl. Corsaro 2012a, 64). Dieser kann hier jedoch nicht gemeint sein, da er bekanntlich erst 1515 als König von Frankreich die Nachfolge Ludwigs XII. antrat. In jedem Fall bleibt es dabei, dass es sich um eine Umschreibung des Franzosenkönigs handelt. Den Ausdruck „il seggio de' Romani" bezieht Corsaro indes auf den Kaiser Maximilian I. bzw. dessen Reich, dessen Anteil der Lombardei gemäß der Lesart Corsaros ebenfalls von Ludwig XII. beansprucht wurde („anche quella parte tenuta (ma solo di nome) dall'imperatore", vgl. Corsaro 2012a, 64). Gleichzeitig verweist Corsaro auf eine alternative Lesart: Inglese liest „e que', 'l resto, che tiene / col nome solo el seggio de' Romani" (Inglese 1983, 169, Inglese setzt seine eigene Lesart in eckigen Klammern, sodass der exakte Wortlaut sich wie folgt ausnimmt: „e q[ue', 'l] resto, che tiene / col nome solo e[l se]ggio de' Roma[ni]"). Diese Lesart hätte laut Corsaro eine „spartizione" der Lombardei zur Folge, sodass ein Teil Frankreich zugefallen wäre, ein Teil dem Heiligen Römischen Reich („il resto fu occupato da colui che tiene [...]", beide Zitate Corsaro 2012a, 64). Ähnlich, also auch im Sinne einer „spartizione" deutet Corsaro die Version Blasuccis, der „quel resto chi tiene" liest (vgl. Blasucci 1989b, 325 bzw. vgl. Corsaro 2012a, 64).

168 Aufgrund der größtenteils feudalen Ordnung in Europa um 1500 sind auch Verwandtschaftsbeziehungen z. T. politisch zu lesen.

Secondo die Tendenz, das Politisch-Gemeinschaftliche des Staates über den Einzelnen zu stellen.

Die bereits angesprochene Tendenz hin zum Metaphorischen bzw. zum übertragenden Ausdruck spiegelt sich u. a. zu Beginn des *Decennale Secondo* wider, wenn eine Metapher eines Reiters, der die Zügel seines Rosses in Händen hält (vgl. *DS*, 17–18), oder eine Schachmetapher (vgl. *DS*, 26–27) auftauchen. Ebenfalls überwiegend als Metapher ist die Formulierung, „tornò piangendo alla catena antica" (*DS*, 165) zu deuten, die versinnbildlicht, wie Pisa 1509 unter florentinische Herrschaft gebracht wurde. Als Metapher mit periphrastischem Anteil ist dagegen diejenige zu nennen, die auftaucht, als die Waffenruhe zwischen dem Heiligen Römischen Reich deutscher Nation und Venedig im Jahr 1508 beschrieben wird. Infolge dieser trat Maximilian I. die Städte Gorizia und Triest an Venedig ab. Dieser Sieg der Venezianer wird bildlich aber als mittelfristig kontraproduktiv beschrieben, da er letztlich dazu beitrug, dass Maximilian Teil der anti-venezianischen *Lega di Cambrai* wurde:

> [...] quel pasto,
> quel rio boccon, quel venenoso cibo,
> che di San Marco ha lo stomaco guasto.
> (*DS*, 133–135)

Hierbei fällt auf, dass neben dem dominanten metaphorischen Anteil des Essens eine mehrfache Umschreibung vorkommt, die geradezu klimaktisch das Bild vom einfachen Gericht über einen üblen Happen hin zur vergifteten Speise entwickelt. Durch diese breite Schilderung können die negativen Konsequenzen der Waffenruhe für Venedig eindrücklich dargestellt und ‚dramatisch' inszeniert werden. Gleichzeitig wird eine recht eindeutige Wertung der Waffenruhe durch die Sprecherinstanz vorgenommen, wobei ein sarkastischer Unterton nicht zu überhören ist, der sich v. a. in den Worten „rio boccon", aber auch „lo stomaco guasto" niederschlägt.[169]

Auch bei der Beschreibung der Ereignisse im Zuge der Auseinandersetzung zwischen Florenz und Pisa um das Jahr 1509 dominieren eher metaphorische Darstellungen. So bezieht sich eine solche Metapher darauf, dass Florenz seinen Nachbarn Gelder zahlen musste, um gegenüber Pisa freie Bahn zu haben: „bisognò a ciascun empier la gola / e quella bocca che teneva aperta" (*DS*, 155–156). Hier ist durch die ausgebaute Umschreibung „la gola e quella bocca" und den Zusatz „che teneva aperta" eine periphrastische Tendenz zu erkennen, welche die Eindringlich-

169 Dafür, wie sich diese Textstelle in die wechselnden Stillagen des *Decennale Secondo* einfügt, vgl. Kap. 9.5.2.

keit der Darstellung verstärkt. Gleichwohl drängt der figurative Anteil der Metapher hier den z. T. vorhandenen periphrastischen Anteil in den Hintergrund.[170]

Capitolo di Fortuna

Zwar treten im *Capitolo di Fortuna* im Gegensatz zu den beiden *Decennali* keine *Chronographien* auf. Doch erweist sich das Stilphänomen der Periphrase als solches auch in diesem Text als ein wichtiges Gestaltungsmittel. Auffällig ist hierbei v. a. eine längere Periphrasenreihe, die im Zuge der Beschreibung der personifizierten *Fortuna* auftaucht. Bereits in der Auftaktsequenz wird die *Fortuna* als „questa volubil creatura" umschrieben (*CF*, 10). Hiermit erfolgt zum einen die Verdeutlichung des Wesens der Schicksalsgöttin, welches auf das prägnante Adjektiv „volubil" heruntergebrochen wird, sodass direkt zu Beginn die Wandelbarkeit und – im übertragenden Sinne – Launenhaftigkeit der *Fortuna* unterstrichen wird. Zum anderen wird die Schicksalsgöttin auch kritisch perspektiviert, da als Nomen das allgemein gehaltene, sogar leicht abschätzig anklingende Wort „creatura" verwendet wird. In direktem Zusammenhang mit dieser ersten antonomasischen Periphrase ist auch die folgende „diva crudel" (*CF*, 19) zu lesen. Erneut geht es um die *Fortuna* und um die Identifizierung derselben durch ein prägnantes Adjektiv. Während jedoch in der vorigen Periphrase mit „volubil" ein vergleichsweise neutrales Adjektiv zur Beschreibung der Schicksalsgöttin vorkam, findet mit „crudel" eine klare Wertung statt. Dabei bleibt die Wechselhaftigkeit ein zentraler Aspekt: Durch das Nomen „diva", welches dem negativen „crudel" einen positiven Gegenpol zur Seite stellt, kann die Polarität der *Fortuna* textuell abgebildet werden. Zusätzlich findet mit Blick auf die vorige Periphrase eine ‚Steigerung' von „creatura" zu „diva" bei der Wahl des Nomens für die *Fortuna* statt. Auch die nächste Periphrase bezieht sich auf die Schicksalsgöttin: „Questa inconstante dea e mobil diva" (*CF*, 34). Die explizite Nennung der Wandelbarkeit des Schicksals wird fortgeführt („inconstante" und „mobil"), während gleichzeitig eine erneute ‚Steigerung' des Ausdrucks mit Blick auf die beiden vorigen Periphrasen erkennbar ist. So beinhaltet die Periphrase zwei einzelne Umschreibungen, die in einem Vers direkt durch „e" verbunden sind. Weiterhin liegt ein klarer Parallelismus vor (Adjektiv – Substantiv) ebenso wie eine Alliteration („dea" und „diva" jeweils mit *d* beginnend). Zu guter Letzt kommt es noch zu einer semantischen Erhöhung durch

170 Zur bildlichen Darstellung des metaphorischen Anteils kommt an dieser Stelle eine sarkastische Kritik hinzu, denn die Formulierungen „empier la gola" und „bocca che teneva aperta" deuten durch ihre Direktheit darauf hin, dass die Geldzahlungen und territorialen Zugeständnisse an die Nachbarstaaten sowie an Frankreich bzw. Spanien nicht gutzuheißen, sondern kritisch zu sehen waren.

die Setzung des Wortes „dea“. Ausgehend von diesen Einzel-Befunden lässt sich mutmaßen, dass die ersten drei *Fortuna*-Periphrasen als miteinander verbunden zu lesen sind und eine Art klimaktischen Fortschreitens repräsentieren. Hierdurch wird neben der eindringlichen Darstellung der Schicksalsgöttin eine zunehmende ‚Dramatik‘ ermöglicht.[171] Weiterhin kann die Kopplung der drei Textstellen auch im Sinne einer Vorführung dichterischer Kompetenzen verstanden werden.[172] Eine weitere Periphrase, welche auf die *Fortuna* gemünzt ist und die bisherige Klimax fortsetzt, folgt in gewissem Abstand, als die Schicksalsgöttin mit „questa antica strega“ (*CF*, 55) umschrieben wird. Zunächst fällt die klare Wertung durch das Wort „strega“ auf. Des Weiteren bleibt die Struktur derjenigen der bisherigen Periphrasen treu und nutzt die gleiche Syntax bestehend aus Adjektiv und Substantiv, auch die Voranstellung von „questa“ war bereits bei zwei der vorigen Periphrasen vorhanden. Zusätzlich erscheint diese Stelle jedoch hervorgehoben, denn neben den eben beschriebenen Stilelementen lässt sich eine Verbalparallele zur *Commedia* ausmachen: „quell’antica strega“ (*Pg.*, XIX, 58), was eine weitere Zuspitzung der *Fortuna*-Darstellung ermöglicht.

Neben dieser eindrücklichen Periphrasensequenz rund um die *Fortuna* tauchen noch andere Umschreibungen auf, die sich auf weitere allegorische Personifikationen beziehen. So findet sich eine Periphrase, als erörtert wird, welche Charaktereigenschaften die größten Erfolgsaussichten haben, gegenüber der *Fortuna* zu bestehen:

> Tra quella turba varïata e nuova
> di que’ conservi che quel loco serra,
> Audacia e Iuventú fa miglior pruova;
> (*CF*, 73–75)

Zunächst werden alle Eigenschaften, die von der *Fortuna* beeinflusst sind, als „quella turba varïata e nuova / di que’ conservi che quel loco serra“ vorgeschaltet, wobei „quel loco“ als der Palast der *Fortuna* zu verstehen ist. Diese weiträumige

---

171 Eine noch stärkere und drastischere ‚Dramatik‘ findet sich bei einer weiteren Periphrase deutlich später im Zuge der Adler-*similitudo*, in der die vom Raubvogel getötete Schildkröte als „quella carne morta“ (*CF*, 180) umschrieben wird. Vgl. Kap. 9.5.2 zur Stillage dieser Textstelle.

172 Dass die Vorführung dichterischen Vermögens im Einklang mit einem insgesamt eher erniedrigten Stilniveau im Bereich dieser Textstelle stehen kann (vgl. Kap. 9.5.2), legt das Sujet nahe. Die Behandlung der *Fortuna* geht immerhin mit einer despektierlichen Haltung dieser gegenüber einher, sodass ein ausgearbeiteter niederer Stil von dichterischem Können qua einer Passung von *res* und *verba* zeugen kann, was im konkreten Fall in einer zunehmend ‚drastischen‘ Darstellung der Schicksalsgöttin mündet. Selbstredend ist eine solche Passung von *res* und *verba*, die auch dezidiert den niederen Stil zulässt, im Gegensatz zum bembistischen Standpunkt zu sehen, der eine Temperierung des niederen Ausdrucks anempfiehlt (vgl. u. a. *Bembo Prose*, 137–139 [= II, IV–V]).

Formulierung erlaubt zunächst eine Veranschaulichung, aber auch eine Klarstellung und einschränkende Erläuterung, denn „Audacia“ und „Iuventú“ haben zwar die größten Aussichten auf einen Erfolg gegenüber der *Fortuna*, bleiben aber Teil der „conservi“. Sie sind also der *Fortuna* ergeben und haben nur gelegentlich Erfolg dabei, dieser etwas entgegenzusetzen. Somit wird in einem Atemzug die Macht der *Fortuna* als theoretisch überwindbar, aber praktisch dennoch überlegen dargestellt. Auf gestalterischer Ebene zeigt sich darüber hinaus erneut eine Tendenz zur ostentativen Stilisierung, die sich in den ersten beiden Periphrasen-Versen in der exakt dreimaligen Nutzung des Pronomens *quello* in Form eines Polyptoton manifestiert.

Auch die *Occasione* wird periphrastisch als „la scapigliata e semplice fanciulla“ (*CF*, 81) beschrieben. In diesem Fall ergibt sich ebenfalls eine Veranschaulichung, die zum einen die traditionelle Darstellung der *Occasione* inkludiert („scapigliata“),[173] zum anderen aber das Bild einer naiv-unbekümmerten „fanciulla“ evoziert, die weder nutzen noch schaden will, und so in eine komische Richtung driftet. Gleichzeitig erfährt auch die *Occasione* durch die Beschreibung eine Wertung. Hervorgehoben wird ihre Unzuverlässigkeit und die Lächerlichkeit, sich auf die *Occasione* zu verlassen. Diese Semantik des Lächerlichen aktivieren und verstärken in den beiden Versen, welche der zitierten Stelle vorausgehen, die Wörter „trastulla“ (*CF*, 79) und „scherzando“ (*CF*, 80).

Deutlich bitter-ironisch erscheint dagegen die Periphrase „questa ultima famiglia“ (*CF*, 98), mit der zusammenfassend die Eigenschaften der „Servitú, ’Nfamia, Morbo e Povertate“ (*CF*, 96) beschrieben werden. Durch die Nähe des per se eher positiv konnotierten Wort „famiglia“ und des „furore“ der *Fortuna* (*CF*, 97), der sich gegenüber den Menschen dadurch zeigt, dass sie unter diesen Übeln zu leiden haben, entsteht eine Dissonanz, die in bittere Ironie münden kann, welcher ein grundlegender Pessimismus zugrunde liegt.[174] Gleichzeitig erlaubt es das antithetische Auftreten positiver und negativer Konnotationen, das widersprüchliche Naturell der *Fortuna* textuell widerzuspiegeln, sodass der Periphrase um „famiglia“ trotz ihrer Kleinräumigkeit ein beachtliches Effektpotential innewohnt.

Capitolo dell’Ingratitudine

Im Gegensatz zum *Capitolo di Fortuna* integriert das *Capitolo dell’Ingratitudine* neben ‚normalen‘ Periphrasen auch eine kleinere *Chronographia*. Diese findet sich

173 Vgl. Marcelli 2012a, 81–82.

174 Hierfür spricht neben dem Inhalt auf formaler Ebene, dass quantitativ die negativ belegten Wörter an dieser Stelle überwiegen („Potenzia“, „Onor“, „Ricchezza“, „Sanitate“, „premio“ und „amore“ und „famiglia” stehen „Servitú“, „’Nfamia“, „Morbo“ „Povertate“, „pena“, „dolore“, rabbioso“ und „furore“ gegenüber).

im Zuge der Beschreibung der Situation in Italien zwischen den beiden Punischen Kriegen:[175] „allor che 'l punico coltello / saziato avea la barbarica sete“ (*CI*, 74–75). Dabei kann man „coltello“ als Metonymie auffassen, die *pars pro toto* für die Streitmächte der Karthager steht und durch die Hinzufügung des Adjektivs „punico“ einen zusätzlichen – wenngleich schwachen – periphrastischen Ausbau erfährt. Auf diese Weise wird der Stilisierung der Textstelle Vorschub geleistet, die darin besteht, dass v. a. vermittels der *Chronographia* eine episch-sublime und textuell nobilitierende Drift vorangetrieben wird. Dabei scheint eine dezente Ironisierung, die sich aus der „barbarica sete“[176] ergeben könnte, deutlich in den Hintergrund zu rücken.

Neben der *Chronographia* zur Nennung der Zeit zwischen den Punischen Kriegen gestaltet sich das Vorkommen der Periphrase bei der Beschreibung der Taten Scipios auffällig. Im Zuge der Glorifizierung des Afrikaners erscheint früh eine erste Periphrase mit „uom divino“ (*CI*, 77), die eine initiale Nobilitierung des römischen Feldherrn ermöglicht. Diese erste Periphrase ist integriert in eine weiträumigere Umschreibung der Abstammung Scipios, wobei zunächst der Ort seiner Geburt mit „romano ostello“ (*CI*, 76) umschrieben wird.[177] Hierdurch wird die enge Verbindung Scipios zu dessen Heimat Rom bildlich hervorgehoben, es wird exemplarisch die Bedeutung der *patria* unterstrichen. Eine zusätzliche Erweiterung erfährt die Beschreibung der Abstammung Scipios durch die Ergänzung „anzi dal Ciel mandato“ (*CI*, 77), die schließlich eine weitere Erhöhung, ja geradezu Überhöhung des Afrikaners zur Folge hat.[178] Diese Stilisierung, die durch die angebundene *similitudo* (vgl. *CI*, 78) weiter gesteigert wird, lässt Scipio als das optimale Vorbild erscheinen, v. a. aus einer patriotischen Perspektive, die wiederum einen gemahnenden Unterton in Richtung Florenz und der dortigen Politiker vernehmen lässt.

Eine weitere bemerkenswerte Periphrasensequenz taucht auf, als der Rückzug Hannibals aus Italien beschrieben wird:

> Allor li diè el gran barbaro le spalle,
> allora el roman sangue vendicò,
> sparso da quel per l'italiche valle.
> (*CI*, 91–93)

175 Vgl. Blasucci 1989a, 340, der die zitierte Stelle mit der Zeit nach dem Ersten Punischen Krieg in Verbindung bringt.

176 Auch bei „barbarica sete“ könnte man einen periphrastischen Ausbau postulieren, wobei in diesem Fall die Metapher unterstützt durch das Verb „saziata“ dominanter erscheint und den periphrastischen Anteil noch weiter in den Hintergrund drängt, als dies bereits bei „punico coltello“ der Fall ist.

177 Für diese Periphrase vgl. auch Puppo 1970, 151.

178 Man könnte an dieser Stelle sogar einen blasphemischen Ton ausmachen, wenn man „dal Ciel mandato“ mit der Überlieferung der Geschichte Jesu Christi engführt.

Zunächst fällt die Umschreibung Hannibals als „gran barbaro“ ins Auge. Da das Wort *barbaro* trotz einer stets vorhandenen leichten Abschätzigkeit nicht automatisch eine starke Abwertung beinhalten muss,[179] kann die Erweiterung „gran“ hier auf zweierlei Art gelesen werden. Entweder als negative Steigerung des „barbaro“ oder als Rühmung der militärischen Leistungen Hannibals, der schlicht als *barbaro-straniero* deklariert ist (der er im strengen Wortsinn auch war).[180] Die zweite Variante erscheint wahrscheinlicher, wenn man sich die Beschreibungen Hannibals in den politischen Schriften Machiavellis vor Augen führt, welche den Karthager immer wieder als herausragenden Feldherrn vorstellen.[181] Weiterhin spricht die Einbettung der Hannibal-Periphrase in eine Verbalparallele zur *Commedia* und die daraus folgende zusätzliche Stilisierung (vgl. *If.*, XXXI, 117) für eine Darstellung Hannibals als großer Feldherr. Hinzu kommt, dass eine Erhöhung des Karthagers unmittelbar auch die Leistung seines Bezwingers Scipio glorifiziert, sodass sich die Deutung Hannibals als *barbaro-straniero* und ruhmreicher („gran“) Feldherr auch mit dem Scipio-Lob des *Capitolo* in Einklang bringen lässt. Gleich im Folge-

179 Vgl. dazu den Eintrag im *GDLI*, der als erste Bedeutung „Straniero [...] con una sfumatura di spregio“ verzeichnet und hierbei *Pg.*, XXIII, 103 oder *Istorie fior.*, 451 [= V, I, 11, aber auch 8] als Belege anführt. Als zweite Bedeutung findet man „Che non ha civiltà o è di civiltà inferiore; rozzo, ignorante, incolto; selvaggio“. Hierfür finden sich als Belege u. a. Guicciardinis *Storie fiorentine* („un re di Francia barbaro e altiero“, Guicciardini 1974b, 130 mit Bezug auf Karl VIII.) oder Castigliones *Libro del Cortegiano* („E di coloro che voi avete nominati, non vi par che Alessandro giovasse con le sue vittorie ai vinti, avendo instituite di tanti boni costumi quelle barbare genti che superò, che di fiere gli fece omini?“, Castiglione 1987, 408 [= IV, XXXVII]) (*GDLI*, Eintrag „Bàrbaro[1]“, Bd. II, 59). Somit sind beide Bedeutungen in der Zeit um 1500 denkbar.

180 Die Rühmung der militärischen Leistungen Hannibals und deren Auswirkungen auf die Perspektivierung Scipios – wie sie im folgenden Fließtext erläutert sind – würden sich ebenso ergeben, wenn man „gran barbaro“ oxymoral lesen wollte. Dann würde dem negativen „barbaro“ ein rühmendes „gran“ gegenüberstehen.

181 Als Beispiele seien genannt: „E se Annibale, il quale era tanto virtuoso e aveva il suo esercito intero, cercò prima la pace che la zuffa, quando ei vidde che – perdendo quella – la sua patria diveniva serva, che debbe fare un altro di manco virtú e di manco isperienza di lui?“ (*Discorsi*, 491 [= II, XXVII, 21]); „Che Annibale non fussi maestro di guerra, alcuno mai non lo dirà“ (*Discorsi*, 618 [= III, X, 32]); „Pure nondimeno, veggendo Annibale con modi contrarii a questi avere conseguito gran fama e gran’ vittorie, mi pare da discorrere, nel seguente capitolo donde questo nasca“ (*Discorsi*, 667 [= III, XX, 11]); der gesamte Abschnitt *Discorsi* III, XXI, in dem die Grausamkeit Hannibals und sein daraus resultierender Erfolg beschrieben werden (vgl. *Discorsi*, 667–673 [= III, XXI]); außerdem *Dell’Arte della guerra* IV: „Di tutti coloro che hanno ordinati eserciti alla giornata, sono i piú lodati Annibale e Scipione quando combatterono in Africa“ (*Arte della guerra*, 167 [= IV, 38]); ferner: „Intra le mirabili azioni di Anibale si connumera questa, che, avendo uno essercito grossissimo, misto di infinite generazioni di òmini, condotto a militare in terre aliene, non vi surgessi mai alcuna dissensione né infra loro né contro al principe cosí nella cattiva come nella sua buona fortuna“ (*Principe*, 232 [= XVII, 16]).

vers zu „gran barbaro“ findet sich eine weitere metonymisch angelegte Periphrase des „roman sangue“, das die Gefallenen des Krieges umschreibt. Hierbei stehen sicherlich der drastische Effekt und die eindrückliche Bildkraft des Ausdrucks im Vordergrund. Außerdem folgt im dritten Vers der zitierten Stelle die Umschreibung Italiens als „italiche valle“. Dies kann man als Bewegung hin zu einer episch anmutenden Nobilitierung Italiens verstehen, wobei „valle“ auch als Teil einer Verbalparallele (vgl., *If*., XXXI, 115) den Canto XXXI des *Inferno* und die Ansprache des Giganten Anteo durch ‚Vergil‘ evozieren kann und somit nicht nur einen Rekurs auf die *auctoritas* der *Commedia* ermöglicht, sondern auch eine Einreihung in die Tradition derselben. Insgesamt betrachtet lässt sich diese Sequenz nacheinander geschalteter Periphrasen als Stilisierung und Erhöhung der Leistung Scipios gegenüber Hannibal sowie als ‚dramatisierende‘ Darbietung des Erzählten lesen. Damit verbunden dürfte z. T. erneut die Zurschaustellung dichterischen Vermögens sein. In diesem Sinne lässt sich auch eine andere periphrastische Beschreibung Scipios als „invitto e glorïoso duce“ (*CI*, 103) lesen, wobei besonderes Augenmerk auf das Wort „duce“ zu legen ist, denn es erlaubt die Hervorhebung der militärischen Rolle Scipios. Diese wird durch die Attribuierung „invitto“ verabsolutiert, sodass die Periphrase einen assoziativen Rückbezug auf das vorige „uom divino“ (*CI*, 77) erlaubt. Der so entstehende ‚Ringschluss‘ und die damit verbundene Stilisierung können zu einer weiteren potentiellen Vorführung dichterischen Vermögens beitragen.

Die Glorifizierung Scipios findet ein jähes Ende mit dem Auftritt der *Invidia*. Deren Wirken wird gleichfalls durch eine Periphrase verdeutlicht: „e riguardarlo [Scipio] / con le pupille de’ suo occhi ardenti“ (*CI*, 113–114). Diese Umschreibung erlaubt zunächst eine eindrückliche Veranschaulichung des abstrakten Konzepts der *Invidia*. Darüber hinaus erfolgt eine ‚Dramatisierung‘ der Aussage durch die ‚Doppelung‘ der Darstellung („pupille“, „occhi“), die zunächst *pars pro toto* operiert („pupille“) und diese Synekdoche direkt vereindringlichend auflöst („occhi“), sowie durch die Beschreibung der Augen als „ardenti“. Dies spiegelt wiederum die inhaltliche *volta* des Schicksals Scipios. Aufgrund der elaborierten Stilisierung der Periphrase ist es erneut denkbar, dass neben der eindrücklichen Illustrierung die Inszenierung dichterischer Fähigkeiten ebenfalls eine Rolle spielt.

Weitere Periphrasen, welche die Beschreibung des Schicksals des Afrikaners zusätzlich intensivieren, sind das „comun vizio“ (*CI*, 118) und „l’ingrato ospizio“ (*CI*, 120). Erstere stellt durch die Charakterisierung des „vizio“ als „comun“ die *Ingratitudine* als grundlegendes gesellschaftliches Problem dar, sodass die Ausführungen zur Undankbarkeit auch auf die Zeitgenossen und auf Florenz übertragbar werden. Die zweite Periphrase ist besonders eindrücklich, da die Umschreibung der Heimat Scipios als „ingrato ospizio“ auf eine deutliche Kritik an der Undankbarkeit, welche dem Afrikaner laut *Capitolo* entgegengebracht wurde, hinweist. Und auch gegen Ende der Beschreibungen, als die Entscheidung Scipios, ins Exil zu gehen, themati-

siert wird, taucht eine periphrastische Formulierung auf, die mit einer großflächigeren Metonymie verzahnt ist: „solo alla patria sua lasciar non volse / quell'ossa che d'aver non meritava" (*CI*, 125–126). Die äußerst kleinräumige Periphrase „patria sua" zeitigt dabei einen beträchtlichen Effekt, denn sie betont die Bedeutung der Heimat und die enge Verbindung, die zwischen Scipio und Rom bestand. Hierdurch wird gleichfalls der große Schaden greifbar, den die *Ingratitudine* verursacht, indem sie das innige Band zur *patria* zerreißt. Dies kann man wiederum als ‚Spannungsaufbau' für die metonymische Begründung für Scipios Exils lesen: „lasciar non volse / quell'ossa che d'aver non meritava". Zwar geht die Formulierung auch auf die kolportierte Grabinschrift Scipios zurück,[182] doch im Zusammenspiel mit den übrigen Periphrasen kann sie als stilistische Figur gedeutet werden, die für eine ‚Dramatisierung' und Vereindringlichung des Beschriebenen sorgt.

Nach der Umschreibung der restlichen Lebenszeit Scipios als „'l cerchio di suo vita" (*CI*, 127), das sich im Sinne einer Nobilitierung des Ausdrucks lesen lässt, wird Rom erneut in Form einer metaphorischen Periphrase als „suo patrio nido" (*CI*, 128) angeführt. Diese Umschreibung unterstreicht die grundlegend positive Konnotation der *patria*, da die metaphorische Gleichsetzung mit einem „nido" Geborgenheit und Schutz evoziert. Durch den Kontrast zum zuvor beschriebenen Exil Scipios führt diese positiv gehaltene Formulierung dazu, dass die Wehmut und die Sehnsucht nach der Heimat klar hervortreten. Abgeschlossen wird die Sequenz schließlich mit einer Metapher, die auf Saat und Ernte rekurriert (vgl. *CI*, 128–129). Insgesamt kann man diese Passage bestehend aus Periphrasen mit z. T. metaphorischem Gepräge als erneute und abschließende Stilisierung des Schicksals Scipios lesen, wobei der Schwerpunkt merklich auf der *patria*- bzw. Exil-Frage liegt.

Neben den salienten Periphrasen, die mit Scipio und dessen Wirken in Verbindung stehen, tauchen im *Capitolo dell'Ingratitudine* weitere Umschreibungen auf, die sich jedoch im Vergleich zu den Scipio-Periphrasen weniger eindrücklich ausnehmen. Als die Auswirkungen der *Ingratitudine* thematisiert werden, kommt z. B. eine metonymische Periphrase zum Einsatz, welche die Mühen bzw. Qualen des gewissenhaft dienenden Menschen in Form von „el suo sangue e sua sudori" (*CI*, 37) beschreibt. Durch die Ausbreitung mithilfe der beiden bildlichen Elemente „sangue" und „sudori" wird die Eindringlichkeit der Sequenz erhöht und die Formulierung driftet ins Drastische. Folglich entspricht der Ausdruck einer ersten Perspektivierung der weiteren Auswirkungen der Undankbarkeit. Es folgt die allegorisch bildliche Beschreibung der Dreiteilung der *Ingratitudine* (vgl. *CI*, 40–57)[183]

182 Vgl. Marcelli 2012a, 100–101.

183 Benedetto verweist für die Dreiteilung der *Ingratitudine* u. a. auf das Beispiel von Senecas *De beneficiis* (vgl. Benedetto 1926a, 126–127 sowie vgl. *Sen. Ben.*, 36–37 [= III, 1]). Auch wenn, wie Blasucci anmerkt, die Aufteilung der Undankbarkeit nicht exakt übereinstimmt (vgl. Blasucci 1989a,

und darauf wiederum eine Periphrase, welche die Ursprünge dieses Übels erläutert. Es wird ausgeführt, dass die *Ingratitudine* niemals erlöschen werde, „perch'ha suo padre e suo madre immortale" (*CI*, 60), womit *Sospetto* und *Avarizia* gemeint sind, die bereits früher im Text genannt wurden („Fu d'Avarizia figlia e di Sospetto", *CI*, 25). Dabei steht die Vater-Mutter-Periphrase anstelle einer denkbaren Wiederholung von „Sospetto" und „Avarizia" bzw. einer anaphorischen Pronominalreferenz und erhöht die Anschaulichkeit der Verse. Diese wird durch die explizite Aufteilung in „padre" und „madre" weiter vorangetrieben – im Vergleich zu einer möglichen Kondensation in Form eines Kollektivums wie z. B. *genitori*.[184] *Last but not least* entsteht durch die Kopplung der grundsätzlich positiv belegten Wörter „padre" und „madre" an die negativ konnotierte, unauslöschliche *Ingratitudine* eine Spannung, die in bittere Ironie umkippen kann.

Zu erwähnen ist schließlich noch diejenige Stelle, als behauptet wird, militärische Erfolge könnten vorige Fehltritte in der öffentlichen Meinung ausgleichen. Diese Feststellung geht mit einer Reihung von Metonymien einher, die sich auch als periphrastisch lesen lassen:

> Perché nel vulgo le vinte castella,
> e 'l sangue sparso e l'oneste ferite,
> di picciol fallo ogni infamia cancella.
> (*CI*, 145–147)

Hier sind mit „vinte castella", „sangue sparso" und „oneste ferite" Aspekte aneinandergereiht, die militärischen Erfolg veranschaulichen können. Gleichzeitig wird dieser aber in direkter Opposition zur „infamia" gesetzt, sodass ein klares Spannungsverhältnis hervortritt. Die zusätzliche Markierung in Form eines Trikolons kann dazu beitragen, die Wirkmächtigkeit militärischer Leistungen in Bezug auf die Beeinflussung der öffentlichen Wahrnehmung hervorzuheben. Im Kontext ergibt sich hieraus jedoch eine kritisierende Perspektivierung der öffentlichen Meinungsbildung, die ganz im Zeichen der Undankbarkeit gegenüber wahrhaftiger Staatstreue zu stehen scheint.

339), ist eine Orientierung an der antiken Vorlage denkbar – die Modifikationen könnten dann im Sinne einer Umdeutung und Anpassung an die Bedürfnisse des *Capitolo* verbucht werden.

184 Bezeichnenderweise korrelieren „padre" und „madre" sowie „Sospetto" und „Avarizia" auch bezüglich des Genus. Dies kann im Sinne einer ostentativen Stilisierung gelesen werden, wobei zusätzlich die stilistisch anspruchsvolle chiastische Positionierung „Avarizia [...] Sospetto [...] padre [...] madre" zu berücksichtigen ist.

Capitolo dell'Ambizione

Auch das *Capitolo dell'Ambizione* kommt wie bereits das *Capitolo di Fortuna* ohne *Chronographia* aus. Stattdessen findet sich rund um die biblisch angelehnte Beschreibung der Schöpfung, der Vertreibung aus dem Paradies und des Brudermords an Abel eine längere Sequenz aus Periphrasen, deren Konfiguration man klimaktisch lesen kann. Die erste dieser Periphrasen erscheint bei der Beschreibung der göttlichen *creatio mundi*. Neben der Aufzählung einzelner Beispiele für die frühe Schöpfung („el ciel, la luce, li elementi", *CA*, 17) wird der Mensch als „dominator di tante cose belle" (*CA*, 18) umschrieben. Auch wenn man diese Periphrase gleichfalls als ironisch einstufen könnte,[185] scheint insgesamt dennoch ein ernsthaftes Bild des Idealzustands kurz nach Schaffung der Welt durch den christlichen Gott ausgebreitet zu werden. Wie im weiteren Verlauf des *Capitolo* deutlich wird, kontrastiert dieser Zustand mit demjenigen nach der Vertreibung aus dem Paradies und v. a. mit demjenigen der darauffolgenden Verdorbenheit durch *Ambizione* und *Avarizia*. Die periphrastische Ausdrucksweise ermöglicht es somit, eine Kontrastfolie auszurollen, vor deren Hintergrund der spätere Kipppunkt der eintretenden Verderbnis der Menschen eindrücklich hervortreten kann.

Dem eben erwähnten Idealzustand des Paradieses wird zunächst das „povero ostello" (*CA*, 24) nach der Vertreibung aus dem Garten Eden gegenübergestellt. Zwar ließe sich diese Formulierung auch wörtlich lesen, im Sinne der Behausung, in der Adam mit seiner Familie lebte. Doch ebenso lässt sich diese kleinräumige Periphrase als Synekdoche deuten, insofern als sie die gesamte Welt repräsentieren kann. Dass es sich hierbei um eine figurative Bedeutung mit Bezug auf die ganze Welt handelt, wird plausibel, wenn man sich vor Augen führt, dass die beschriebene Situation dem stilisierten Paradieszustand gegenübergestellt ist, in dessen Zusammenhang vom „uomo" (*CA*, 17) allgemein die Rede war.[186] Es handelt sich an dieser Stelle somit um die erste Stufe des Niedergangs der Menschheit, als es trotz Vertreibung aus dem Paradies noch möglich war, „lieti" zu leben (*CA*, 24), bevor die völlige Verderbnis durch *Ambizione* und *Avarizia* einsetzte.

Während im direkten Folgetext das Hereinbrechen der *Ambizione* und der *Avarizia* beschrieben wird und die ‚Dramatik' des Textes zunimmt, findet sich bald eine Periphrase, welche in eine Sequenz eingebettet ist, die zu einem ersten textuellen ‚Höhepunkt' des *Capitolo* hinführt. Der interessierende Abschnitt beschreibt die Situation kurz vor der Ermordung Abels durch seinen Bruder Kain:

185 Vgl. zu dieser Stelle auch die Ausführungen in Kap. 9.4.2 und Kap. 9.5.2.

186 Zwar könnte man dieses „uomo" auch auf Adam bezogen lesen. Doch liefe diese Deutung am Ende wieder auf die Repräsentation der gesamten Menschheit *pars pro toto* hinaus.

> queste [furie: Ambizione e Avarizia] del lor pestifero veneno
> contr'al suo buon fratel Cain armaro
> empiendognene el grembo, el petto e 'l seno.
>
> (*CA*, 46–48)

Zunächst ist der eher metaphorisch zu verstehende Ausdruck des „pestifero veneno" zu erwähnen, welcher bereits für anschauliche ‚Dramatik' und eine deutlich negative Perspektivierung sorgt. Eine Steigerung und zusätzliche Veranschaulichung erfährt die Episode durch die folgende Beschreibung, wie Kain völlig von diesem Gift erfüllt wurde. Hierzu werden ausgewählte Körperteile im Sinne einer Metonymien-Reihe periphrastisch aufgezählt:[187] „el grembo, el petto e 'l seno". Diese tragen zunächst dazu bei, dass die Beschreibung greifbar und konkret wird. Weiterhin lässt sich angesichts der Auswahl der Körperteile postulieren, dass eine zweite Bedeutungsebene eröffnet wird, die sich aus dem jeweils metonymischen Anteil speist. So kann „el grembo" für die Fortpflanzung und die Nachkommenschaft stehen, „el petto" für die Stärke und die körperliche Kraft und „'l seno" für die Gefühlswelt und das Innere des Menschen. Folglich könnte man mutmaßen, dass sich das Gift der *Ambizione* und der *Avarizia* zeitlich über alle Generationen hinweg sowohl auf körperlicher wie auch emotionaler Ebene festsetzt. Diese vollständige Kontamination durch die *Ambizione* – *pars pro toto* auf die ganze Menschheit gemünzt – kann durch die vorliegende Periphrase anschaulich vorgebracht werden.

Eine weitere Periphrasenreihe taucht auf, als die Ermordung Abels resümierend aufgegriffen wird: „si fe' la prima morte vïolenta / nel mondo e la prima erba sanguinosa!" (*CA*, 59–60). Hier wird der allseits bekannte Brudermord zunächst als „prima morte vïolenta nel mondo" umschrieben. Durch die Periphrase können die Konsequenzen der *Ambizione* hervorgehoben und in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt werden – scheint doch die *Ambizione* für den ersten Mord verantwortlich. Gleichzeitig kann ein allzu derber Ausdruck vermieden werden, da die Tötung eher verhüllend umschrieben wird. In einem ähnlichen Sinne ist die „prima erba sanguinosa" zu verstehen, die erneut den Schwerpunkt auf „prima" und somit auf den Ursprung der Gewalt in der *Ambizione* legt. Gestalterisch ist auffällig, dass beide Periphrasen parallelistisch und anaphorisch gebaut sind, sodass zusätzlich auch eine Zurschaustellung dichterischer Versiertheit möglich erscheint.[188] Als direkt an diese Passage gekoppelt lässt sich weiterhin der Ausdruck „questa mala sementa" lesen (*CA*, 61), der periphrastisch für die *Ambizione* steht. Auf diese Weise wird eine klare Wertung der *Ambizione* vorgenommen, außerdem ist durch die metaphori-

187 Periphrastisch in dem Sinne, als auch der gesamte Körper benannt werden könnte oder ein schlichtes *völlig* gesetzt werden könnte. Dies würde aber nicht denselben Effekt hervorrufen, den die periphrastische Ausdrucksweise erzeugen kann, wie in den nächsten Zeilen deutlich wird.
188 Vgl. zur leichten Anhebung der Stillage an dieser Textstelle Kap. 9.5.2.

sche Semantik des ‚Samens' auch die bildlich-assoziative Kopplung an die Unausrottbarkeit dieses Übels gegeben, das sich von Generation zu Generation fortpflanzt.

Wenn man den Schwerpunkt auf die Semantik legt, kann man die bis hier beschriebenen Periphrasen, wie eingangs erwähnt, auch im Sinne einer klimaktischen Bewegung hin zum Negativen lesen: Ausgehend vom noch positiven „dominator di tante cose belle" und dem „povero ostello" führt der Weg über den „pestifero veneno [...] empiendognene el grembo, el petto e 'l seno" hin zur ‚dramatischen' „prima morte vïolenta" bzw. „la prima erba sanguinosa" – angetrieben ist diese Bewegung durch „questa mala sementa" respektive der *Ambizione* (und auch der *Avarizia*), die im scharfen Kontrast zum initial gezeichneten paradiesischen Urzustand des Menschen stehen. Dieses klimaktisch anmutende Fortschreiten lässt sich wiederum auch als ein Indiz für eine neuerliche Zurschaustellung dichterischen Vermögens verbuchen.

Weitere recht auffällige Periphrasen finden sich direkt zu Beginn des *Capitolo dell'Ambizione*. In den ersten Versen des Textes heißt es: „Luigi [...] ti maravigli / di questo caso che a Siena è seguito" (*CA*, 1–2). Die für den modernen Leser obskure Andeutung setzt die Kenntnis des angesprochenen Vorgangs durch den Rezipienten voraus. Diese ist zur Zeit Machiavellis in der Toskana als gegeben anzusehen, da es sich um den Streit zwischen den Brüdern Borghese und Alfonso Petrucci handelt, der sich um die finanziellen Aufwartungen drehte, die Paolo Vitelli anlässlich seiner Hochzeit mit der Schwester der Petrucci-Brüder dargeboten hatte.[189] In dieser Periphrase spiegelt sich die grundlegende Ausrichtung des *Capitolo* als Korrespondenzlyrik, die mit einer starken Fokussierung auf einen bestimmten Rezipienten bzw. eine begrenzte Gruppe potentieller Rezipienten einhergeht. Auch wenn der Folgetext ohne die Entschlüsselung dieser Formulierung zu verstehen ist, erzeugt die initiale Periphrase eine ungezwungene ‚Intimität' zwischen dem Rezipienten und dem textuellen Sprecher.

Kurze Zeit später schwenkt das *Capitolo* in einen Duktus ein, der auch mit großem zeitlichen Abstand leicht dekodiert werden kann, als detailliert beschrieben wird, wie die *Ambizione* keine Grenzen kenne und überall auf der Welt zu finden sei: „dal sòl di Scitia a quel d'Egitto, / da Gibilterra all'opposita riva" (*CA*, 7–8). Anstatt pauschal von der ganzen Welt als solches zu sprechen, wird anschaulich der gesamte Erdkreis abgesteckt.[190] Dies vermittelt eine verstärkte Bildlichkeit der Beschreibung und kann auf einer weiter gefassten Ebene zu einem episch-sublimen Anklang zu Beginn des *Capitolo* beitragen, sodass auch eine Nobilitierung des Textes an dieser Stelle plausibel erscheint.

189 Vgl. Marcelli 2012a, 106.

190 Auch Inglese erkennt hier die Periphrase eines ‚überall' (vgl. Inglese 1981a, 150, Nota 8).

Erwähnenswert ist zudem die bekannte Ausstellung der Grausamkeiten des Krieges mit der drastischen Beschreibung der Auswirkungen der *Ambizione*, welche initial als „cotanta crudeltà“ (*CA*, 132) zusammengefasst werden. Zum einen könnte man die gesamte Folgesequenz als eine breite Periphrase der brutalen Ereignisse des Krieges im Veneto, genauer der Schlacht um Agnadello im Jahr 1509 deuten (vgl. *CA*, 133–156).[191] Zum anderen fällt in diesem Abschnitt v. a. eine periphrastische Detail-Schilderung als inhaltlich drastisch ins Auge: „perché si vede ogni dí parti assai / per le ferite del lor ventre nati“ (*CA*, 143–144). Die Ermordung von Ungeborenen dadurch, dass den werdenden Müttern die Bäuche aufgeschlitzt werden, ist an Drastik und Grausamkeit kaum zu überbieten. Umso makabrer erscheint die euphemistische Darstellung als „ferite“. Diese kann jedoch auch dahingehend gedeutet werden, dass sie die groteske Widersinnigkeit der durch die *Ambizione* verursachten Grausamkeit des Krieges widerspiegelt und so zu einer kritischen Beurteilung der Kriegsgeschehnisse beiträgt.

Neben diesen salienten Periphrasen bzw. Periphrasensequenzen finden sich noch andere periphrastisch anmutende Ausdrücke, die sich jedoch weniger auffällig ausnehmen.[192] Sarkastisch erscheint z. B. eine kleinräumige, periphrastisch anmutende Beschreibung der Auswirkungen der *Ambizione*: „vedrai d'Ambizïon l'una e l'altra arte“ (*CA*, 127). Diese zunächst opake Formulierung wird in den folgenden zwei Versen der Terzine aufgeschlüsselt und der Leser erfährt, was mit der inhaltlich gerafften Umschreibung gemeint ist: Während der eine profitiert, erleidet der andere hierdurch einen Schaden (vgl. *CA*, 128–129). In diesem Sinne erweist sich die Periphrase an dieser Stelle als eine vorwärtsdrängende Prolepse, welche die Aufmerksamkeit auf die im Anschluss explizierten Auswirkungen der *Ambizione* lenkt.

Weiterhin ist eine Periphrase gegen Ende des Textes zu nennen, als beschrieben wird, wie sich die *Ambizione* und hierdurch die Kriegsgefahr auch über der Toskana auszubreiten beginnt:

> Io sento Ambizïon [sic!], con quella scola
> ch'al principio del mondo il Ciel sortille,
> sopra de' monti di Toscana vola [...]
> (*CA*, 181–183)

191 Für die Zuordnung zur Schlacht von Agnadello vgl. Dionisotti 1980a, 78–81 und vgl. Matucci 1982, 162.

192 Allgemein ist in der zweiten Texthälfte eine stärkere Tendenz hin zum figurativen Ausdruck der Metapher erkennbar. Eine Formulierung, die zwischen Periphrase und Metapher zu stehen scheint, ist die Darstellung Italiens nach den Siegen Frankreichs als „un mar d'affanni tempestoso“ (*CA*, 87). Überwiegend metaphorisch liest sich eine weitere Darstellung des beklagenswerten Zustands Italiens: „d'Ambizïone, son quelle ferite / c'hanno d'Italia le province morte“ (*CA*, 122–123).

Neben dem eher metaphorischen Bild des Fluges ist die verklausulierte Umschreibung der „scola ch'al principio del mondo il Ciel sortille" von Bedeutung. Sie bezieht sich auf die begleitenden Übel, die mit der *Ambizione* einhergehen und im ersten Teil des *Capitolo* als „Invidia, Accidia e Odio" (*CA*, 37) sowie „Crudeltà, Superbia e Inganno" (*CA*, 39) aufgezählt wurden. Die am Ende präferierte vage Beschreibung vermeidet zunächst eine Wiederholung. Doch der Aspekt der Variation scheint hier gar nicht die primäre Rolle zu spielen, schließlich finden sich im *Capitolo dell'Ambizione* Stellen, die Wiederholungen auf engem Raum gestalterisch akzeptieren und fruchtbar machen.[193] Stattdessen eröffnet die Vagheit der Formulierung auch eine bedrohlich anmutende Ungewissheit, welche die Gefährlichkeit der *Ambizione*, aber auch deren Omnipräsenz – man denke an die Periphrase „dal sòl di Scitia a quel d'Egitto" zu Beginn des *Capitolo* – aufgreift und textuell in Szene setzt. Aus dieser Perspektive betrachtet ergibt sich eine dezente ‚Rahmung' des *Capitolo*, sodass sich die abschließende Periphrase auch im Sinne der Stilisierung und Nobilitierung des gesamten Textes und weiterführend als Zurschaustellung dichterischer Fähigkeiten lesen lässt.

Capitolo dell'Occasione und Capitolo Pastorale

Während im *Capitolo dell'Occasione* keine dezidierte Periphrase vorkommt, finden sich im *Capitolo Pastorale* durchaus periphrastisch anmutende Formulierungen, wenngleich sie nicht so zahlreich und prägnant wie in der restlichen Terzarima des *Segretario* ausfallen. Zunächst ist eine *Chronographia* zu nennen, die am Ende des Textes auftaucht und mit der beschrieben wird, wie sich der Tag dem Ende neigt und der Abend hereinbricht:

> [...] è quasi venuta l'ora
> che prendon li animal' qualche riposo,
> e vespertilio sol si vede fora [...]
> (*CP*, 118–120)

Die ausführliche Darstellung des Abends kann als bildliche Hervorhebung gesehen werden, dass der Sprecher die Zeichen der Zeit, die ein Verstummen des Singens anraten, verstanden hat. Gleichfalls ermöglicht die *Chronographia* einen episch anmutenden Abschluss des *Capitolo Pastorale*,[194] der zusammen mit

193 Ein Beispiel ist die wiederholte Nennung der *Viltà*, wobei diese in den Bereich eines Polyptoton mit leichten Variationen driftet: „Viltà" (*CA*, 106); „viltà" (*CA*, 113); „Viltate" (*CA*, 121) – diese Ausgestaltung offenbart, dass die Wiederholung durchaus gestalterisch fruchtbar gemacht wird.

194 Dass dieser episch anmutende Duktus konträr zur auf den ersten Blick bukolischen Ausrichtung des Textes verläuft, zeigt exemplarisch, dass im Falle der Terzarima Machiavellis gattungspoetologische Fragen nicht eindeutig zu beantworten sind. Das eindrücklichste Beispiel hierfür dürfte

der Beschreibung des Dichtens als „piú alto lavoro“ (*CP*, 3) vom Textbeginn eine stilistische ‚Rahmung‘ und somit eine Nobilitierung des Textes darstellen kann. Darüber hinaus ergibt sich durch die *Chronographia* der anbrechenden Nacht in Verbindung mit dem Verstummen des Gesangs ein motivischer Kontaktpunkt zur bukolischen Dichtung als solcher[195] sowie zu den *Arcadia* Sannazzaros, wobei der Kontakt zu Letzteren v. a. durch den ‚Latinismus‘ „vespertilio“ entsteht.[196]

Neben dieser Temporalperiphrase ist weiterhin eine klimaktisch lesbare Periphrasensequenz rund um antike Gottheiten sowie den Besungenen auffällig. Nachdem zu Beginn, wie bereits erwähnt, in episch anmutender Manier der Akt des einsetzenden Dichtens als „piú alto lavoro“ umschrieben wurde (*CP*, 3), werden die textuellen Ambitionen im Folgenden noch konkreter herausgestrichen und an die antike Mythologie gekoppelt. Zu nennen ist zunächst die dezent periphrastische Ansprache des antiken Gottes der Künste als „o sacro Apollo“ (*CP*, 23), nachdem er zuvor als „Febo“ (*CP*, 16) bezeichnet wurde. Durch die zusätzliche Attribuierung von „sacro“ ist bereits eine erste klimaktische Komponente auszumachen. Diese setzt sich fort, als im Zusammenhang mit einer weiteren Bitte um göttlichen Beistand beim Gesang Jupiter als „o Giove dio“ (*CP*, 52) angerufen wird. Zum einen steigt der Anruf in der mythologischen Götterhierarchie empor und gelangt von Apoll zu dessen Vater und oberstem olympischen Gott. Zum anderen ist auf formaler Seite die Doppelung von „Giove“ und „dio“ zu nennen, die auf geradezu tautologische Weise eine ‚Steigerung‘ der Stilisierung darstellt. Auch wenn die bisherigen Ausdrücke kleinräumige vereindringlichende Periphrasen darstellen, sind sie v. a. mit Blick auf die periphrastische Betitelung des Besungenen als „O don di tanti dèi“ (*CP*, 100) von beträchtlicher interpretatorischer Relevanz. Angesichts der bereits beschriebenen Götteranrufe zeigt sich die Möglichkeit einer Einreihung des Besungenen in die Klimax der antiken Götter. Von „Febo“ über „o sacro Apoll“ weiter zu „o Giove dio“ erreicht das *Capitolo* schließlich „O don di tanti dèi“. Diese Reihenfolge evoziert eine geradezu übersteigerte Stilisierung des Besungenen, der nicht nur auf eine Ebene mit den Göttern gestellt wird, sondern letztlich – wenn man der klimaktischen Ordnung der Reihe folgt – sogar über den Göttern positioniert wird.

---

der *Asino* sein. Aus diesem Grund ist es sinnvoller, anstelle von gattungstheoretischen Betrachtungen eine Situierung der Texte in Texttraditionen bzw. Textfiliationen vorzunehmen. Vgl. hierzu entsprechend die Ausführungen in Kap. 7.2.

195 Vgl. hierzu u. a. Corsaro/Marcelli 2012a, 272. Diese verweisen auf Vergils *Bucolica*, dort verkündet Tityrus am Ende der ersten Ekloge: „Hic tamen hanc mecum poteras requiescere noctem / fronde super uiridi: sunt nobis mitia poma, / castaneae molles et pressi copia lactis. / et iam summa procul uillarum culmina fumant / maioresque cadunt altis de montibus umbrae“ (*Verg. Ecl.*, 41 [= I, 79–83]).

196 Vgl. Kap. 9.4.2 zur genauen Interpretation dieser Stelle mit Blick auf „vespertilio“ auch mit Hinweisen zu einer durch „vespertilio“ vermittelten Nähe zu Sannazzaros *Arcadia*.

Zusätzliche Plausibilität gewinnt diese Lesart dadurch, dass inhaltlich-pragmatisch zuerst die antiken Götter um Beistand beim Gesang gebeten werden, bevor schließlich der als „O don di tanti dèi“ angesprochene Besungene darum gebeten wird, den Sänger in seinen Zirkel aufzunehmen (vgl. *CP*, 100–102). Nicht mehr die Götter sind also am Ende die Adressaten der Bitten, die den Gesang betreffen, sondern der Besungene als vermeintlich höchste Instanz. Somit kann das Stilprinzip der Periphrase in nicht unerheblichem Maß zur Nobilitierung des Besungenen, aber auch des Textes selbst beitragen.

Asino

Der *Asino* ist innerhalb der Terzarima Machiavellis zweifelsohne derjenige Text mit den auffälligsten *Chronographien*. Einige von diesen rekurrieren explizit und breit ausgebaut auf astronomische Beschreibungen, sodass eine auffällige Nähe zum periphrastischen Ausdruck der *Commedia* entstehen kann. Bereits zu Beginn des Capitolo II taucht eine solche besonders ‚dantesk‘ anmutende, breit ausgebaute *Chronographia* auf. Zunächst wird ein episch-sublimer Duktus etabliert, als von der „stagione aprica“ (*A2*, 1) die Rede ist und die antike Mythologie eingebunden wird: „suol Dïana con le ninfe sue / ricominciar pe’ boschi andar a caccia“ (*A2*, 5–6). Ist bereits an dieser Stelle eine stilistische Klimax von einer reinen Temporalangabe im ersten Vers hin zur antiken Mythologie zu beobachten, setzt sich diese weiter fort, als eine Terzine folgt, welche an die ausgebauten *Chronographien* der *Commedia* erinnert:

> E ’l giorno chiaro si dimostra piue,
> massime se tra l’uno e l’altro corno
> il sol fiammeggia del celeste bue.
> (*A2*, 7–9)

Diese allein schon eindrucksvolle *Chronographia* erscheint durch den zusätzlichen Einbau des dezenten *Dantismus* „fiammeggia“ und eine kleinräumige Verbalparallele zum *Purgatorio* zusätzlich stilisiert (vgl. *Pg*., XXV, 3), hinzu kommen noch Petrarca-Anklänge, genauer an die *Trionfi* und den *Canzoniere*.[197] Auf diese Weise

197 Die Ähnlichkeit in der Formulierung zum Beginn der *Trionfi* identifiziert u. a. auch Corsaro („già il sole al Toro l’uno e l’altro corno / scaldava […]“, *Petr. Trionfi*, 48 [= TC I, 4–5] sowie vgl. Corsaro 2012d, 146). Gleichzeitig sollte man die textmaterielle Nähe zum *Canzoniere* nicht vernachlässigen, dort heißt es im ersten Quartett des neunten Gedichts: „Quando ’l pianeta che distingue l’ore / ad albergar col Tauro si ritorna, / cade vertù da l’infiammate corna / che veste il mondo di novel colore“ (*Petr. RVF*, 44 [= IX, 1–4]).

wird gleich zu Beginn der eigentlichen Handlung des *Asino* eine Drift in Richtung einer Einreihung in die Tradition der *Commedia* sichtbar, wie auch durch die Überlagerung verschiedener Gestaltungselemente eine selbstbewusste textuelle Bewegung. Weiterhin manifestiert sich am Ende der zitierten Stelle v. a. mit Blick auf die teilweise Petrarca-Nähe Komik („celeste bue"),[198] sodass sich quasi das gesamte ambitionierte ‚Programm' des *Asino* in dieser ersten *Chronographia* zu spiegeln scheint.

Der komische Ton, den der Leser bereits aus dem proömialen Capitolo I kennt, wird in den direkt folgenden Versen schließlich dominant.[199] Die *Chronographia* wendet sich den Eseln zu und es wird ausführlich beschrieben, wie die „asinelli" (*A2*, 10) in der Frühlingszeit laut brüllen. Hierbei wird auch eine volkstümliche Ausdrucksweise eingeflochten, welche die Lautstärke des Gebrülls illustriert, indem angeführt wird, man müsse alles zweimal sagen, um sich überhaupt verstehen zu können (vgl. *A2*, 10–15). Nun könnte man diesen Schwenk ins Komische als eine direkte *sconsacrazione* des ersten, sublimen Teils der *Chronographia* lesen. Und sicherlich ist der komische Effekt, der durch die Gegenmontierung des episch Anmutenden und des Volkstümlichen entsteht, nicht zu leugnen. Doch dürfte dies nicht der zentrale Punkt sein. Vielmehr scheint es so, als würden Sublimierendes und Komisches gleichberechtigt nebeneinandergestellt. Ein Indiz hierfür ist die Länge der beiden Sequenzen, denn den neun ersten, episch-sublimen Versen sind neun weitere, komische hinzugestellt. Diese Konfiguration entspricht recht genau der komisch-satirischen ‚Programmatik' des Capitolo I wie auch der ebenfalls im Proömial-Capitolo erkennbaren episch-ambitionierten Teilausrichtung des *Asino*. Hinzu kommt, dass der *Asino* auf diese Weise eindrucksvoll zum *Orlando furioso* aufschließen kann, der sich ebenfalls durch Komik wie auch (Ritter-)Epik auszeichnet.

Pünktlich zur Überleitung zum ‚infernalen' Inhalt des *Asino* wird schließlich eine weitere *Chronographia* angeschlossen, die zum episch-sublimen Duktus zurückkehrt und sich auf die initiale *Chronographia* bezieht: „In questo tempo,

198 Fazion erkennt im „celeste bue" ebenfalls einen Bezug zu den *Trionfi* Petrarcas sowie weiterhin zur *Caccia di Diana* Boccaccios (vgl. Fazion 1984, 60–61, vgl. auch Kap. 9.5.2 sowie vgl. Kap. 8.3.4, Fn 236). In diesem Zusammenhang weist Fazion auf ein biographisches Element hin, wenn er darauf aufmerksam macht, dass Machiavellis Sternzeichen Stier war (vgl. Fazion 1984, 60–61). Inwiefern das Sternzeichen des Autors bei der textuellen Konstitution des *Asino* von Relevanz ist, bleibt jedoch zu hinterfragen.

199 Di Legami postuliert, ohne die entsprechende Terminologie anzuwenden, dass die *Chronographia* einen epischen Duktus verfolgt, während die folgende Eselssequenz ins Komische driftet (vgl. Di Legami 1996, 89–90). Dabei geht sie von einer Parodisierung des episch-sublim anmutenden Auftakts durch die folgende Eselssequenz aus. Vgl. hierzu v. a. auch die Ausführungen in Kap. 9.7.2 zu dieser Textstelle.

allor che si divide / il giorno da la notte“ (*A2*, 19–20).[200] Diese Temporalperiphrase macht eines sehr deutlich: Zum Auftakt der inhaltlichen *Inferno*-Parallele wird eine Rückkehr zum überwiegend sublimen Ausdruck zwischengeschaltet, sodass eine *sconsacrazione sui generis* der *Commedia* wenig wahrscheinlich erscheint. Für eine solche könnte der komische Ton nahtlos in die *Inferno*-Szenerie übergehen. Stattdessen ist mit der *Chronographia* eine Trennung, man könnte fast sagen, eine ‚schützende Barriere' implementiert.

Ähnlich ausgebaut und im Sinne einer Rückkopplung an den episch-sublimen Duktus lesbar ist eine weitere eindrückliche *Chronographia* zum Auftakt des Capitolo V:

> Veniva già la fredda notte manco,
> fuggivansi le stelle ad una ad una,
> e d'ogni parte il ciel si facea bianco;
> cedeva al sole il lume de la luna [...]
> (*A5*, 1–4)

Neben dem kontinuitätsstiftenden Effekt durch die indirekte Kopplung an die ausgebaute *Chronographia* des Capitolo II und einer insgesamt episch-sublimen Ausdrucksweise bedeutet dieser Auftakt mit Blick auf das Ende des Capitolo IV auch eine Rückführung des dort etablierten erotisch-komischen Duktus in den Bereich eines ernsthafteren Sprechens. Auf diese Weise kann der Übergang zu den intellektuellen Reflexionen des Protagonisten mit Schwerpunkt auf politischer Theorie und Schicksalsphilosophie proleptisch vorbereitet werden. Man kann somit postulieren, dass die *Chronographia* sowohl eine anaphorische als auch kataphorische Ebene aufweist.

Auch das Capitolo VI beginnt – wie bereits die Capitoli II und V – mit einer eindrücklichen *Chronographia*, sodass erneut zuvörderst eine Wiederaufnahme und Weiterführung des episch-sublimen Duktus ermöglicht wird:

> aveva il sole il mezzo cerchio volto,
> il mezzo, dico, del nostro emispero,
> talché da noi s'allontanava il giorno
> e l'orïente si faceva nero;
> (*A6*, 3–6)

Neben der Kontinuität zu den vorigen Capitoli zeigt sich hier auch eine gegenläufige Bewegung mit Blick auf die *Commedia*. Der Tonfall der *Chronographia* bleibt zwar

200 Dieses ‚Changieren' zwischen Sublimierendem und Komik ist ein weiterer Hinweis darauf, dass beide Aspekte im *Asino* in der Tat gleichberechtigt koexistieren. Vgl. hierzu ebenfalls die Argumente in Kap. 9.5.2.

im erhöhten Bereich, sodass die grundlegende Nähe zum Hauptwerk Dantes weiter besteht.[201] Doch ergibt sich im Detail eine Differenz zur *Commedia*. Während im *poema sacro* der Osten meist in Verbindung mit dem Morgen beschrieben wird,[202] zeigt sich in der *Chronographia* des *Asino* eine stilisierte Beschreibung des Anbruchs der Nacht in Verbindung mit „l'orïente" – bezeichnenderweise endet die Temporalperiphrase mit dem Wort „nero". Nun könnte man diese Abweichung als profanierende Wendung gegen die *Commedia* deuten, denn es erfolgt eine Bewegung von dieser weg. Doch ist anstelle einer Verlachung oder Verabschiedung des Ausdrucks des *poema sacro* ebenso eine aemulative Tendenz denkbar. Hierfür spricht, dass an dieser Stelle ein dichterisches Unterfangen realisiert wird, das in der *Commedia* so nicht vorhanden ist: eine ausgebaute *Chronographia* der Nacht.[203] Diese Tendenz hin zum aemulativen Gestus wird gestützt durch den allgemeinen Tonfall der Beschreibung, die keine auffallend niederen Elemente aufweist, im Gegenteil sogar das antikisierende „emispero" integriert.[204] Würde es sich um eine Verlachung handeln, wären wohl deutlichere Stilbrüche oder Spannungen zu erwarten. Da dies nicht der Fall ist, erscheint es plausibel, bei der Abweichung von einer zuvörderst aemulativen Bewegung auszugehen, die komische Zwischentöne zwar nicht völlig ausschließt, diese jedoch ebenso wenig alleinig in den Vordergrund rückt.[205]

Neben den eben beschriebenen, breit ausgebauten und besonders salienten *Chronographien*, kommen weitere weniger auffällige Temporalperiphrasen im *Asino* vor. So wird im Capitolo II das Tagesende durch eine kleinräumige *Chronographia* umschrieben: „s'avvien che 'l giorno [...] si spenga" (*A2*, 123). Auch wenn Form und Semantik eher schlicht ausfallen, lässt sich diese Zeitbestimmung in einer Linie mit der initialen *Chronographia* des Capitolo II lesen, sodass die Tem-

201 Hier ergibt sich eine verstärkte textuelle Nähe – u. a. auch durch das Wort „emispero" – zu *Pd*., I, 43–45: „Fatto avea di là mane e di qua sera / tal foce, e quasi tutto era là bianco / quello emisperio, e l'altra parte nera". Auf diese *Paradiso*-Stelle verweist auch Corsaro (vgl. Corsaro 2012d, 172).

202 Dies ist z. B. der Fall in *Pg*., I, 19–21; *Pg*., XXX, 22–24 oder *Pd*., XXXI, 119.

203 Kurze Beschreibungen der Nacht finden sich z. B. in *Pg*., XXVII, 5 und 63. Zur Nachtmotivik bei Machiavelli vgl. Anselmis Ausführungen u. a. zu *Mandragola* und *Clizia*. Die Nacht sei „quasi implicita metafora di un fondo oscuro e perenne della natura umana. Ovvero, la notte non è solo la solenne compagna di classiche meditazioni, l'ora « curiale » per eccellenza. La notte può divenire il luogo dell'inganno, della tresca, della violenza, della carne [...] La notte, quindi, tutto rovescia del giorno: anche le sue piramidi sociali, anche le sue seriose ipocrisie per lasciare posto alla salacia feroce, alla rapina amorosa, al riso liberatore" (Anselmi 1984, 10).

204 Vgl. ausführlich Kap. 9.4.2 dazu, warum es sich bei „emispero" um keinen ‚echten' ‚Latinismus' handelt.

205 Fazion erkennt in dieser *Chronographia* auch einen ironisierenden Pulci-Bezug (vgl. Fazion 1984, 88). Die Hinzufügung des Kontakts zu einem weiteren Prätext stärkt die hier vorgeschlagene, primär aemulative Lesart, da die originäre Semantik der *Commedia* so erweitert und ‚übertroffen' wird. Wie im Fließtext erwähnt, schließt dies ironisch-komische Aspekte daneben nicht aus.

poralperiphrase erneut textuelle Kontinuität ermöglicht. Ähnlich ist eine weitere, eher schlichte *Chronographia* im Capitolo III zu verstehen. Das Warten der *scorta* auf ihre Herde wird dort mit „per ispazio d'un ora, o piú" (*A3*, 41) zeitlich verortet. Trotz des geringen Ausbaus der Temporalperiphrase ist erneut eine Bewegung in den Bereich des Episch-Sublimen und v. a. eine Rückkopplung an das Capitolo II und dessen initiale *Chronographia* zu erkennen.

Eine weitere Periphrase, die man als verdeckte *Chronographia* sehen kann, findet sich in der Formulierung „Tra la gente moderna e tra l'antica" (*A3*, 76). Diese Zeitumschreibung ermöglicht es der *scorta* in ihren Ausführungen, das Schicksal des Protagonisten als einmalig sowohl in der Vergangenheit als auch in der Gegenwart hervorzuheben. Gleichzeitig offenbart sich in dieser *Chronographia* eine Verbalparallele zur *Commedia* (vgl. *Pd.*, XXXI, 26), sodass die Aufnahme eines episch-sublimen Duktus verstärkt wird.[206] Und auch im Capitolo IV findet sich in der Anfangssequenz eine, wenn auch sehr schlicht gehaltene *Chronographia*, als die *scorta* den Protagonisten dazu auffordert, ein gemeinsames Frühstück einzunehmen. Dies begründet sie mit „perché via passar la notte sento" (*A4*, 19). Diese Umschreibung ist zwar kaum ausgebaut. Doch erlaubt sie wiederum eine strukturelle Rückkopplung an die Temporalperiphrasen der Capitoli II bzw. III und kann wie die anderen *Chronographien* des *Asino* als textuell kontinuitätsstiftend betrachtet werden. Darüber hinaus erlaubt diese dezente Rückkopplung eine indirekte, zumindest teilweise Aufrechterhaltung des Episch-Sublimen inmitten der überwiegend komischen Szene des Frühstücks.

Im *Asino* kommen indes nicht nur *Chronographien* vor, es finden sich darüber hinaus zahlreiche weitere periphrastische Konstruktionen. Auffällig sind dabei u. a. die Periphrasen im proömialen Capitolo I, die hier als eine saliente Periphrasensequenz interpretiert werden. Sie stellen über das gesamte Capitolo verteilt hauptsächlich den ironisch-komischen Duktus des Textes heraus, wobei einige von ihnen zusätzlich Kontakt zum *Orlando furioso* ermöglichen. Eine erste solche, komisch anklingende Periphrase taucht bereits gegen Ende des einleitenden Capitolo-Abschnitts auf, als der Sprecher umschreibend darauf anspielt, dass er selbst zum Esel geworden sei: „sendo divenuto / de la natura di colui ch'io canto" (*A1*, 17–18). Hierbei zeigt sich zunächst ein Rückverweis auf den epischen Akt des Singens („canto"). Daneben kann man auch einen ironischen Ton heraushören, da sich die

206 In einem größeren Kontext, unter Einbeziehung der folgenden zwei Verse, könnte man auch von einer besonderen Form der *similitudo* sprechen, welche die Einzigartigkeit und Unvergleichbarkeit des Schicksals des Protagonisten hervorhebt (vgl. Fn 101).

Kopplung an einen episch-sublimen Duktus und die stilisierte Umschreibung des besungenen Gegenstands auf einen Esel beziehen.[207]

Direkt im Anschluss wird die Komik in Form einer periphrastischen Metonymie mit metaphorischem Anteil aufrechterhalten und verstärkt: „Volse già farne un bere in fonte Branda / ben tutta Siena“ (*A1*, 22–23).[208] Hierbei wird die damals in der Region bekannte Fonte Branda als Umschreibung für den Wahnsinn gebraucht,[209] sodass das Trinken aus dem Brunnen in direkter Verbindung zu diesem steht. Zum einen ist hier der komische Effekt von Bedeutung. Doch noch wichtiger erscheint die generelle Aufrufung des Wahnsinns-Topos und hierüber die Assoziation des *Orlando furioso*. Immerhin findet sie sich in prominenter Position, zu Beginn des *Asino*. Die zusätzliche Stilisierung in Form einer periphrastischen Metonymie, kombiniert mit der ‚Leichtigkeit‘ des Volkswissens rund um die Fonte Branda bildet ein weiteres Indiz dafür, dass ein agonaler Zug an dieser Stelle von Belang ist. Es erfolgt nicht nur die Aufrufung des Topos und eine Einschreibung in diesen. Zusätzlich scheinen die dichterischen Fähigkeiten vorgeführt zu werden, wobei die Engführung von Stilisierung und ‚leichtfüßigem‘ Gewand des Volkswissens die Ungezwungenheit dieser Fähigkeiten zu verdeutlichen scheint.

Auch im Folgenden bleibt der komische Grundton aufrechterhalten, wozu direkt im Anschluss eine weitere Periphrase beiträgt: „e sia zara a chi tocca“ (*A1*, 27). Mit dieser Formulierung werden diejenigen adressiert, die vom Spott des *Asino* bzw. seines Sprechers getroffen werden. Dabei werden sie bildlich mit denjenigen in Verbindung gebracht, die im Spiel verlieren. Hierzu wird das Würfelspiel „zara“ als Beispiel angeführt, wobei die Kombination aus herausforderndem Ton und der Spielumschreibung einen bissig-ironischen Duktus entstehen lässt. Darüber hinaus reiht sich der *Asino* mit der Thematisierung der „zara“ hinter bekannten Beispielen ein, denn das Spiel kommt u. a. auch in der *Commedia* und in Pulcis *Morgante* vor. Dabei ist bemerkenswert, dass sowohl Kontakt zur Tradition des Episch-Noblen (*Commedia*) als auch des offen Komischen (*Morgante*) angelegt ist.[210]

---

207 Dass es um einen Esel geht, wurde bereits im zweiten Vers des Textes klargestellt: „[…] sotto forma d’asin soffersi“ (*A1*, 2). Allgemein zur ‚Eselsliteratur‘ im Cinquecento vgl. u. a. Ordine 2017, v. a. 207–244, dort auch mit einer genaueren Besprechung des *Asino* Machiavellis (vgl. Ordine 2017, 220–231).

208 Vgl. noch ausführlicher zu dieser Stelle Kap. 8.3.4.

209 Vgl. hierzu u. a. die Ausführungen bei Benedetto 1926c, 61 sowie vgl. Corsaro 2012d, 140. An dieser Stelle ist aufgrund der (im Volksmund kolportierten) Kontiguität zwischen der Fonte Branda und dem Wahnsinn in erster Linie von einer Metonymie die Rede. Gleichwohl ist aufgrund der figurativen Ebene auch eine Deutung als Metapher denkbar.

210 Vgl. *Pulc. Morg.*, 656 [= XVIII, 138, 6], eine Stelle, auf die Fazion bereits hinweist (vgl. Fazion 1984, 33). Vgl. außerdem *Pg*., VI, 1. Zum *zara*-Spiel allgemein vgl. Altieri/Scanzani 2020, 91–96.

Überwiegend dem spöttisch Komischen verhaftet scheint die Nutzung der Periphrase, wenn innerhalb der ‚Novelle' des umherlaufenden Jünglings im Capitolo I der Arzt, welcher den Jungen von seiner Manie heilen will, als „un certo ceretano, / de' quali ogni dí molti ci si vede" (*A1*, 46–47) betitelt wird. Hier schwenkt die Komik besonders auffällig in einen bissigen Tonfall ein. Es handelt sich nicht nur um ein schlichtes Lachen, sondern vielmehr um ein abschätziges Verlachen, worauf bereits „un certo" hinweist. Auch die verallgemeinernde Allgegenwärtigkeit der sogenannten Scharlatane („ogni dí molti") zeugt von der abschätzigen Ausrichtung der Formulierung. Diese spöttische Grundierung des Stilmittels Periphrase findet sich auch bei ihrem nächsten Auftreten wenig später, als beschrieben wird, wie sich Ärzte und Heiler auf Kosten Leidender ihr Leben finanzieren: „e questa sol tra l'altre sette / par che del mal d'altrui si pasca e viva" (*A1*, 53–54). Hier ist insbesondere die Verspottung der Ärzteschaft[211] von Bedeutung, die sich u. a. durch die abfällige Einreihung in die „altre sette" manifestiert[212] – die Mediziner bilden sogar die ‚negativste' der „sette" überhaupt („questa sol tra"). Die ausführliche Umschreibung des ‚Parasitentums' der Ärzte („d'altrui si pasca e viva") fügt der Textstelle schließlich ein bildlich-komisches Element hinzu.

Eine Reihung mehrerer periphrastischer Ausdrücke taucht weiterhin auf, als beschrieben wird, wie der Jüngling der ‚Novelle' nach kurzzeitiger ‚Heilung' endgültig dem Wahnsinn erliegt. Zunächst wird der Jüngling selbst als „questo giovin" (*A1*, 76) umschrieben, wenig später die Via Larga in Florenz als „quella via dritta e spaziosa" (*A1*, 77), sodass die Anschaulichkeit der Szene gesteigert wird. Anschließend folgt eine dritte Periphrase, welche das Umherrennen, also den Wahnsinn, als „antico piacere" (*A1*, 78) betitelt. Während die ersten beiden Umschreibungen eher wenig eindrücklich erscheinen, ist in der dritten ein ironischer Ton nicht zu überhören. Im Bereich einer textuellen Mesoebene kann die Drängung mehrerer periphrastischer Formulierungen an dieser Stelle zudem eine retardierende Dehnung auslösen, welche den schnell stattfindenden Durchbruch des Wahnsinns wie in ‚Zeitlupe' ablaufen lässt. Diese Effektsteigerung bezüglich des Wahnsinns-Topos

211 Die Erwähnung des Arztes wird häufig als spöttische Allusion auf die Medici gelesen (vgl. u. a. Ferroni 1975, 322, Fn 16 sowie vgl. Fazion 1984, 43–44). Corsaro hat unterdessen richtigerweise darauf hingewiesen, dass eine solche Allusion nicht zwingend ist (vgl. Corsaro 2012e, 132). Die Entscheidung für eine der beiden Positionen berührt jedoch so gut wie nicht den hier vertretenen Umstand, dass es sich um eine verlachende Komik handelt, denn ob das Ziel der Komik die Medici oder wörtlich die Ärzte sind, hat auf die hier entscheidende Grundausrichtung im Sinne der verlachenden Komik wenig Auswirkungen.

212 Dafür, dass dem Wort *sette* bei Machiavelli eine negative Konnotation anhaftet, vgl. *Istorie fior.*, 622–623 [= VII, 1, 10–12].

dürfte auch im Zusammenhang mit der bereits angesprochenen, agonal anmutenden Positionierung gegenüber dem *Orlando* stehen.

Nachdem die Beschreibung der Eigenart des (satirischen) Esels, Schläge doppelt heimzuzahlen, im Sinne einer periphrastischen Metapher im Dienst der Komik gelesen werden kann (vgl. *A1*, 112–114), findet sich eine Periphrase mit metaphorischem Anteil am Ende des Capitolo I. Dort wird beschrieben, wie die Welt völlig verdorben sei und die Sprecherinstanz möchte, dass dies den Rezipienten vorgeführt werde (vgl. *A1*, 118–119). Dies solle passieren „avanti che si mangi il freno e 'l basto" (*A1*, 120), was sich als eine erneut bildlich-floskelhafte Umschreibung des Wahnsinns ausnimmt.[213] Somit setzt sich am Ende des Capitolo I fort, was in Bezug auf die Periphrasen seit dem Beginn des *Asino*-Abschnitts zu erkennen ist. Es geht abermals um die stilisierte Aufrufung des Wahnsinns-Topos in Paarung mit einer bitteren Komik, was eine agonale Drift mit Blick auf den *Orlando* suggeriert.

In den übrigen Capitoli des *Asino* wechseln sich bei periphrastischen Beschreibungen – im Gegensatz zum Capitolo I, in dem bei den meisten Periphrasen das Komische überwiegt – komische Effekte und solche ab, die an das Episch-Sublime gekoppelt sind. Verstärkt im Bereich des Episch-Sublimen sind diejenigen Umschreibungen zu sehen, die prominent im Capitolo II mit Bezug zum Circe-Mythos auftauchen. Zunächst findet sich eine solche, eindrückliche Periphrase, als die *scorta* den Protagonisten nach einem initialen Gruß direkt anspricht, um zu erfahren, wie er denn an diesen unwirtlichen – und wie sich später herausstellt, mit der Circe verbundenen – Ort gekommen sei: „Or come, / dimmi, sei tu cascato in queste valle / da nullo abitator cólte né dome?" (*A2*, 79–81). Die Umschreibung des „valle" als von niemandem bewohnt und bewirtschaftet stellt eine klare Veranschaulichung dar und lässt sich als Rückgriff auf die ‚infernale' Eingangssequenz des Capitolo II lesen. Diese ‚Basis'-Periphrase des verlassenen Ortes wird im Folgenden immer wieder in Variationen aufgegriffen: als „in questo loco" (*A2*, 87), „tra questi ceppi" (*A2*, 92) sowie im Sinne eines ‚Höhepunkts' als „in questi solitarii greppi" (*A2*, 94). Die stilistische ‚Steigerung' der letzten Formulierung besteht dabei nicht nur im quantitativen Ausbau, sondern auch in der Überblendung mit einer aemulativ anmutenden Verbalparallele zur *Commedia* (vgl. *If.*, XXX, 95) und einem *Dantismus* („greppi"), sodass Indizien für eine Demonstration dichterischer Fähigkeiten vorliegen.

Auch an anderer Stelle im Capitolo II taucht die Periphrase im Zusammenhang mit der Circe auf. Als die Geschichte der antiken Magierin eingeführt wird, kommt zunächst deren Heimat in Form des metaphorisch grundierten „antico nido" zur Sprache (*A2*, 101). Im übernächsten Vers, der beschreibt, wie Circe keine Zuflucht

213 Vgl. ähnlich u. a. Blasucci 1989d, 365.

finden konnte, folgt ebenfalls mit metaphorischem Anteil „alcuno albergo fido“ (*A2*, 103). Später erscheint noch die beinahe tautologische Periphrase „suo domicilio e la sua sedia messe“ (*A2*, 108), womit beschrieben wird, dass sich Circe schließlich im Einzugsgebiet des unwirtlichen Ortes, an dem sich der Protagonist befindet, niedergelassen hat. An allen drei Stellen ist evident, dass es sich um Veranschaulichungen handelt. Gleichfalls deutet der Circe-Mythos auf eine Einreihung in textuelle Traditionslinien hin, denn über ihn kann der *Asino* Kontakt zu großen (z. T. epischen) Prätexten aufbauen, zur *Odyssee*, zu den *Metamorphosen* (sowohl Ovids als auch des Apuleius), zur *Aeneis*, aber auch zur *Commedia*.[214]

Auffallend dem vordergründig ernsthaften Duktus sind die Periphrasen des Capitolo VIII verschrieben,[215] die hier entsprechend als eine breite und somit saliente Periphrasensequenz gelesen werden. Eine erste Umschreibung findet sich in der initialen Ansprache des *porcelotto* durch den Protagonisten, denn er präsentiert die *scorta* als „costei, / che mostro m’ha questo sentier deserto“ (*A8*, 14–15). Diese Ausdrucksweise schließt sich an die episch-sublim anmutende Sprechweise an, die u. a. aus dem Capitolo II, aber auch von zahlreichen anderen Stellen des *Asino* bekannt ist. Daneben ist dieses Sprechen im Capitolo VIII auch in einer verkappt komischen Perspektive zu sehen, da die Szenerie mit dem übergroßen Schwein im Schlamm als Adressat groteske Züge annimmt. Die Diskrepanz zwischen Inhalt und Form erzeugt eine ironische Komik und erlaubt dergestalt wie-

214 Ebenfalls mit dem Circe-Mythos verbunden sind im Capitolo II die periphrastische Bezeichnung der Circe durch die *scorta* als „la mia regina“ (*A2*, 138) sowie die Darstellung der magischen Fähigkeiten der Circe als „Questa propria virtú [...] che in varie forme faccia convertire“ (*A2*, 139–140). Im Fall der zweiten Periphrase dürfte v. a. die Erzeugung textueller Spannung eine Rolle spielen, da die Formulierung proleptisch auf die Verwandlung des Protagonisten in einen Esel hindeutet, die im Laufe der acht überlieferten Capitoli des *Asino* noch nicht eintritt und wohl für einen späteren Zeitpunkt projektiert gewesen sein mag (vgl. hierzu u. a. Figurelli 1970, 202). Ein Rückgriff auf diese Stelle der Aufrufung des Circe-Mythos folgt im Capitolo IV, wenn die *scorta* Circe als „l’alta mia regina“ (*A4*, 45) beschreibt, beinahe identisch wie das eben zitierte „la mia regina“ (*A2*, 138). Somit kann die *regina*-Periphrase auch kontinuitätsstiftend wirken.

215 Diese Tendenz zum vordergründig Ernsthaften scheint bereits am Ende des Capitolo VII bei der Einführung des *porcelotto* vorbereitet. Der Blick des Protagonisten in Richtung des Schweins wird mit „com’io ebbi ver lui dritto le ciglia“ (*A7*, 116) umschrieben. Hier findet sich neben der Periphrasenform eine textmaterielle Nähe zur *Commedia*, denn eine ähnliche Formulierung kommt auch im *Inferno* vor (vgl. *If*., XXV, 49: „Com’io tenea levate in lor le ciglia“). Nach der Schau der Tiere, die an die *Trionfi* Petrarcas erinnert, scheint die Konfiguration somit verstärkt zum Modell der *Commedia* zurückzukehren. Hierfür spricht u. a. auch die neuerlich verstärkte Nutzung der Periphrase im Vergleich zum Capitolo VII, in welchem bis zum Ende kaum Periphrasen auftauchen. Dass dies plausibel ist, zeigt sich u. a. an der potentiellen Annäherung des *porcelotto* an Luzifer am Ende des Capitolo VII (vgl. Kap. 8.2.2) und an den Verbalparallelen zu Beginn des Capitolo VIII (vgl. Kap. 8.3.4).

derum einen Rückgriff auf die komische Ausrichtung des *Asino* im Capitolo I – die Periphrase ermöglicht somit abermals textuelle Kontinuität, sowohl in Bezug auf den Bereich des Episch-Sublimen als auch hinsichtlich der parallel verlaufenden Komik. Eine weitere Periphrase, die eine Rückkopplung vornimmt und Anschluss an den Circe-Mythos herstellt, taucht wenig später auf, als der Protagonist dem *porcelotto* die Möglichkeit eröffnet, wieder in einen Menschen zurückverwandelt zu werden: „se tornar vuoi ne la tua forma antica" (*A8*, 21). Hierbei spricht „la tua forma antica" das Inhaltselement der Verwandlung an und ermöglicht somit einen kontinuitätsstiftenden Rückbezug zum Circe-Mythos.

Der komische Aspekt des Capitolo wird wiederum unterstützt durch die kurze Umschreibung des Schweins als „fangoso animale" (*A8*, 24). Diese erlaubt zuvörderst eine Illustrierung, gleichzeitig entsteht jedoch eine Friktion, da die verhüllende Tendenz, also die Vermeidung des Wortes *Schwein*, durch den direkten Ausdruck des „fangoso" konterkariert wird.[216] Dieser Widerspruch kann man als Spiegelung der Absurdität und Groteske der Szene des übergroßen sprechenden Schweins inmitten eines Sees aus Schlamm sehen, kurz bevor der lange Monolog des *porcelotto* einsetzt. Der Auftakt dieses Monologs besteht unterdessen ebenfalls in einer Periphrase: „Non so donde tu venga, o di qual costa" (*A8*, 25). Der leicht parallelistische Ausdruck („donde [...] di qual costa") steht im Kontrast zum bildlichen „fangoso animale" und dessen verbaler Bissigkeit sowie zur allgemeinen Szenerie, sodass die grotesk-ironische Spannung weiter vorangetrieben wird. Die rhetorisierende Stilisierung der Ausführungen des Schweins ist auch in einer wenig später folgenden Periphrase erkennbar, als das *procelotto* den Protagonisten dazu auffordert, ihm Gehör zu schenken: „pria che tu parta da la mia presenza" (*A8*, 35). Auch diese umschreibende Ausdrucksweise unterstützt die bereits etablierte Dissonanz zwischen elaborierter Form und abstoßendem Inhaltsbild.[217]

Auch im weiteren Verlauf des achten Abschnitts kommt die Periphrase häufig vor. Dies ist der Fall, als das Schwein darlegt, dass sich die Tiere mit „'l prodotto dal ciel senz'arte" (*A8*, 95) begnügten, ihnen also das ausreiche, was die Natur zu

216 Hinzu kommt ein sehr dezente Verbalparallele zur *Commedia*, vgl. Kap. 8.3.4, Fn 295.

217 In ähnlicher Weise ist die Stilisierung der Tierwelt durch das *porcelotto* als „la parte nostra" (*A8*, 44) zu lesen. Hierdurch wird der inhaltlich zentrale Abschnitt des Monologs eingeleitet, der in der Darlegung der großen Unterschiede zwischen Menschen und Tieren sowie der daraus resultierenden Postulierung der Überlegenheit der Tiere besteht. Während das Schwein auf diese Unterschiede aufmerksam macht, fällt u. a. die metaphorisch lesbare Periphrase des „appetito disonesto / de l'aver" (*A8*, 58–59), welche die Besitzgier der Menschen umschreibt. Eine zusätzliche Stilisierung erfährt diese Stelle durch eine dezente Verbalparallele zur *Commedia*, die wiederum auf die *Aeneis* verweist, sodass sich ein mehrschichtiges Bedeutungssystem aufbaut, das sowohl im Sinne einer Einreihung in textuelle Traditionslinien als auch aemulativ verstanden werden kann (vgl. Kap. 8.3.4).

bieten habe. Die Menschen erstrebten dagegen „quel che non può far natura“ (*A8*, 96). In diese Reihe fügt sich ein periphrastischer Rückgriff auf die körperliche Liebe („di Vener l'appetito“, *A8*, 116), welcher sich die Menschen übermäßig hingäben, ebenso wie wenig später die ausführliche, periphrastisch anmutende Beschreibung des Umstands, dass der Mensch nackt geboren wird und so der Natur schutzlos ausgeliefert ist (vgl. *A8*, 121–123). Auch die Geburt („il viver suo comincia“) eines menschlichen Kindes als solche wird im periphrastischen Duktus veranschaulicht: „Dal pianto il viver suo comincia quello, / con tuon di voce dolorosa e roca“ (*A8*, 124–125). All diese Umschreibungen zielen auf eine deutliche Herabsetzung des Menschen gegenüber den Tieren ab. Sie lassen sich somit als rhetorisch ausgerichtet lesen, da mit ihrer Hilfe die Überzeugungskraft der Aussagen befördert werden kann. Aus dieser Perspektive unterstützt die Periphrase die grundlegende Tendenz des Capitolo VIII zur Rhetorisierung, wobei die Tatsache, dass es ein Schwein ist, das spricht, wiederum dazu beiträgt, dass der Text zwischen dem Ernsthaften und dem grotesk Komischen changiert.

Dem offen komischen Effekt verschrieben erscheinen diejenigen Periphrasen, die im Capitolo III prominent das Tierische betonen bzw. einen Bezug zum Wesen des Esels ermöglichen. So wird das Gehen auf allen Vieren mittels der Periphrase „andando con le spalle vòlto al cielo“ (*A3*, 2) veranschaulicht. Erneut kann die Periphrase dazu beitragen, Bildlichkeit und Komik zu befördern. Gleichzeitig eröffnet die Umschreibung einen Bezug zu „carpon“ bzw. „carpendo“ (*A2*, 147 bzw. 150) wenige Verse zuvor, sodass sie auch Kontinuität über Capitolo-Grenzen hinweg aufbauen bzw. Kohärenz herstellen kann, indem sie die ersten Verse des Capitolo III mit den letzten des zweiten Capitolo in Verbindung bringt.[218]

Ebenso auf die künftige Eselsgestalt des Protagonisten ausgerichtet ist eine weitere leicht komisch anmutende Periphrase, als die *scorta* schlussfolgert, der Protagonist müsse als Esel durch die Welt gehen, um am Ende zum Glück zu gelangen.[219] Hierbei wird die Eselsgestalt als „sotto nuova pelle“ (*A3*, 117) umschrieben. Einerseits passt sich die uneindeutig gehaltene Formulierung in die philosophierenden Ausführungen der *scorta* ein, in denen es um die ‚mysteriöse‘ Wandelbar-

218 Ebenfalls im Sinne einer Rückkopplung an das Capitolo II, jedoch im episch-sublimen und ernsthaften Duktus zu verorten ist die Periphrase „Io era al termin di mia vita giunto“ (*A3*, 55). Diese umschreibende Ausdrucksweise für den Tod bzw. die Zeit unmittelbar vor dem Tod kann als Rückverweis auf die inhaltliche Ebene des Capitolo II und den unwirtlichen Ort, an dem der Protagonist sich wiederfand, verstanden werden. Diese Lesart gewinnt durch eine Verbalparallele zur *Commedia* (vgl. *If.*, I, 1) zusätzliche Plausibilität.

219 Hier könnte man einen dezenten Anklang an die *Metamorphosen* des Apuleius vermuten, denn dort endet die Geschichte damit, dass der Protagonist Lucius von der Göttin Isis aus seiner Eselsgestalt befreit wird und er fortan als Isis-Priester ein zufriedenes Leben führt (vgl. hierzu das elfte Buch der *Metamorphosen* des Apuleius, *Apul. Met.*, 266–291 [= XI]).

keit und somit Unbestimmtheit des Schicksals geht (vgl. *A3*, 118–126). Andererseits birgt die Vagheit auch komisches Potential, da das Nichtaussprechen der Eselsform und die klare Kenntnis darüber beim Leser – bereits der zweite Vers des Capitolo I schaffte hier Klarheit – eine Spannung erzeugen, die sich in eine subtile Form des ‚Augenzwinkerns' transformieren kann. Ähnlich kann der Ausdruck „che si spenga / in te l'umana effigie" (*A3*, 121–122) gelesen werden. Auch hier wird die Verwandlung in einen Esel nicht offen genannt, sondern nur vage umschrieben. Zusätzlich erfolgt hier noch eine Markierung durch den latinisierenden *Dantismus* „effigie", der auf das *Paradiso* verweist, wodurch die Dissonanz zwischen stilistisch erhöhtem Tonfall und der inhaltlich im Hintergrund schwebenden Eselsform verstärkt wird. Entsprechend ließe sich für diese Stelle ein im Vergleich zur vorigen Periphrase gesteigertes komisches Potential postulieren.

Auch im Capitolo IV tauchen recht auffällige Periphrasen auf. Dies ist zunächst der Fall, als die *scorta* ironisch bemerkt, der Protagonist könne das erlangen, wonach andere sich verzehrten, nämlich die sexuelle Verfügbarkeit der *scorta*:

> Tu puo' aver quel che sospirando misse
> alcun già per averlo piú d'un grido,
> e fe' mille quistioni e mille risse.
> (*A4*, 106–108)

Erkennbar ist im letzten Vers bei „mille quistioni" und „mille risse" ein möglicher Kontaktpunkt zum *Orlando furioso*, dessen weiblicher Hauptcharakter, Angelica, bekanntermaßen Auslöser für zahlreiche Auseinandersetzungen unter den männlichen Figuren des *Orlando* ist. Insofern kann an dieser Stelle die Periphrase als subtile Assoziation des zentralen Werks Ariosts verstanden werden, welches bereits im Capitolo I mit Bezug auf den Wahnsinns-Topos eine Rolle spielte. In diesem Sinne handelt es sich gleichermaßen um eine agonal anmutende Kontaktfläche wie um eine kontinuitätsstiftende Periphrase, da auch eine Verbindung zu einer früheren Stelle des *Asino* ermöglicht wird.

Am Kulminationspunkt der obszön-komischen Erotik, kurz vor Ende des Capitolo IV, erfolgt die Setzung einer weiteren, auffälligen Periphrase. Der finale Vollzug des sexuellen Aktes zwischen der *scorta* und dem Protagonisten wird als „gustando il fin di tutte le dolcezze" (*A4*, 141) umschrieben,[220] wobei eine zusätzliche Intensivierung des Ausdrucks dadurch erfolgt, dass eine ‚virtuelle' Ohnmachts-*simili-*

220 Diese Stelle lässt sich auch metaphorisch deuten, doch soll hier das deutlich erkennbare textmaterielle ‚Mehr' gegenüber einer direkten und kurzen Beschreibung des Geschlechtsaktes, sprich der periphrastische Anteil, in den Fokus gerückt werden.

tudo zu erkennen ist.[221] Durch diese zweifache Markierung erfährt die Szene eine besondere Hervorhebung, zusätzlich zum augenfälligen Umstand, dass sich die Beschreibung am Ende des Capitolo befindet. Man kann diese Stelle nun nicht nur als Profanierung bzw. Verlachung des dantesken *guida*-Prinzips, v. a. mit Blick auf Beatrice lesen. Vielmehr lässt sie sich auch als Stilisierung des Höhepunkts einer ‚antipetrarkistischen' Drift des Capitolo deuten, denn es kommt zum Vollzug des sexuellen Aktes, welcher der petrarkistischen Tradition folgend ausgespart bliebe. Doch in dieser ‚antipetrarkistischen' Grundausrichtung bleibt das Capitolo IV am Ende der petrarkistischen Linie dennoch z. T. treu, insofern als es sinnliche Freuden nicht offen beschreibt.[222] Zwar ist der Inhalt offenkundig obszön. Doch wörtlich besehen bleibt eine verhüllende Sprechweise bestehen, sodass die Textstelle zwischen petrarkistisch anmutender Form und ‚antipetrarkistischer' Transgression zu oszillieren scheint. Die inhaltliche Derbheit vollzieht sich erst aus dem Kontext der vorausgegangenen Szenen heraus und verlagert sich teilweise in die Vorstellungskraft des Rezipienten. Einen eminenten Beitrag zu dieser Doppelkodierung leistet das Stilmittel der Periphrase, die somit abermals auch als – ‚spielerische' – Vorführung dichterischer Fähigkeiten gedeutet werden könnte.

Neben den überaus zahlreichen, recht salienten Periphrasen bzw. Periphrasensequenzen, die eben beschrieben wurden, finden sich im *Asino* mehrere kleinräumigere und weniger auffallende Umschreibungen. In diesem Bereich ist zunächst eine subtilere Periphrase zu verorten, die auf das Schicksal des Protagonisten abzielt und dessen Widrigkeit betont: „che i fati / tengon ver' te la lor dura intenzione" (*A3*, 101–102). Die „dura intenzione" – im Vergleich z. B. zur knapperen Formulierung *avversità* – umschreibt in leicht episch-sublimem Duktus die Grausamkeit des Schicksals und kann als ‚Verlängerung' bzw. Wiederaufnahme der bereits weiter oben beschriebenen (Temporal-)Periphrase „Tra la gente moderna e tra l'antica" (*A3*, 76) gelesen werden. Erneut lässt sich festhalten, dass die Umschreibung textuelle Kontinuität befördert.[223] Überwiegend einem episch-sublimen Duktus verschrieben scheint auch die Einleitung des Schönheitskatalogs der Frau durch „Qui bisogna a le Muse il peso dare" (*A4*, 52). Diese Periphrase eines direkten

221 Es geht um „con tanto dolce, ch'io mi venni meno, / gustando il fin di tutte le dolcezze" (*A4*, 140–141). Vgl. zur ‚virtuellen' *similitudo*, die eine Verbindung zur Ohnmacht des Canto V des *Inferno* aufbaut, Kap. 9.2.2.

222 Dafür, dass gleichwohl ein erotischer Subtext im *Canzoniere* Petrarcas existiert, vgl. Regn 2022, 203–247.

223 In den metaphorischen Bereich bewegt sich schließlich eine weitere periphrastische Formulierung im Umfeld der im Fließtext erwähnten Periphrasen, die sich erneut auf das schwere Schicksal des Protagonisten bezieht: „questa dura stella" (*A3*, 124), das wenig später durch „questo peso" (*A3*, 131) ‚verlängert' bzw. wiederaufgegriffen wird. Erneut dürften Veranschaulichung und textuelle Kontinuität im Vordergrund stehen.

Musenanrufs ist insofern von Bedeutung, als sie den Beginn einer petrarkistisch anmutenden Sequenz einläutet, die zwar durch ‚antipetrarkistische' Elemente v. a. gegen Ende durchbrochen wird. Gleichwohl bleibt – u. a. aufgrund der episch-sublimen Stilisierung des Auftakts der Sequenz durch die Periphrase – auch eine teilweise Einreihung in die textuelle Tradition petrarkistischer Texte erkennbar.[224]

Eher kleinräumig fallen auch zahlreiche Periphrasen im Capitolo V aus. Proleptisch auf die Capitoli VI und VII vorausdeutend ist eine schwach ausgeprägte Umschreibung zu verstehen, als die *scorta* dem Protagonisten eröffnet, sie werde ihn nach ihrer Rückkehr dorthin führen, wo er die Tiere der Circe sehen könne: „menerotti / dove tu possa a tuo modo vedella [la mandra]" (*A5*, 11–12). Während die zuvor ausgebreitete *Chronographia* (vgl. *A5*, 1–4) wie auch zahlreiche andere Periphrasen größtenteils im Modus der Rückkopplung zu verorten war, bricht dieser periphrastische Verweis – die *scorta* nennt das konkrete Ziel nicht, sondern umschreibt es – deutlich mit der zuvor durchgeführten Rückkopplung und führt eine weit gefasste textuelle Bewegung nach vorne durch. Dies kann als Spannungsaufbau verstanden werden, aber auch als Inszenierung dichterischer Fähigkeit und Vielseitigkeit, da das sonst dominante Schema des formalen Rückverweises durchbrochen und modifiziert wird.[225]

Einer Rückwärtsbewegung verschrieben ist dagegen eine Umschreibung mit ausgeprägt metaphorischem Anteil, welche ausbreitet, wie der Protagonist in Gedanken verfällt, nachdem die *scorta* verschwunden ist: „mi riempié d'i pensieri la saetta / quella ferita, che per lei sanai" (*A5*, 23–24). Zum einen evoziert die Pfeil-Metaphorik eine petrarkistische Symbolik,[226] wenngleich diese hier in den Pfeil der Gedanken umgedeutet erscheint. Zum anderen verweist die periphrastisch anmutende Umschreibung der metaphorischen „ferita" als eine „che per lei [la scorta] sanai" erkennbar auf die erotischen Handlungen des vorigen Capitolo.[227]

---

224 Fazion liest diese Stelle stattdessen dahingehend, dass hier auch eine kritische Auseinandersetzung mit der Praxis des Frauenlobs stattfindet und die Erosion bzw. Künstlichkeit dieses Topos und seiner textuellen Anwendung vorgeführt wird (vgl. Fazion 1984, 69–71).

225 In Bezug auf die Periphrase kann lediglich im Capitolo II eine ähnlich deutliche Prolepse ausgemacht werden, die über Capitolo-Grenzen operiert (vgl. *A2*, 139–140). In Bezug auf die Durchbrechung von Schemata ließe sich weiterhin anführen, dass der erhöhte Stil an dieser Stelle leicht aufgeweicht wird, da kontrahierte Formen („menerotti") genutzt werden. Vgl. hierzu auch Kap. 9.5.2.

226 Vgl. u. a. *Petr. RVF*, 13 [= II, 8]; vgl. *Petr. RVF*, 17 [= III, 13] oder vgl. *Petr. RVF*, 566 [= CXXI, 8]. Durch die Engführung von (umgedeuteter) petrarkistischer Pfeil-Symbolik und erotischer Reminiszenz könnte man von einer dezent ‚antipetrarkistischen' Tendenz an dieser Stelle sprechen.

227 Auch während der theoretischen Reflexionen des Protagonisten tauchen einzelne kleinräumige Periphrasen auf. Z.B. wird der *Ambizione-Avarizia*-Gedanke durch eine schlicht anmutende Periphrase vorgetragen, als beschrieben wird, dass diejenigen unzufrieden seien, die verloren haben („quei c'han perduto", *A5*, 41) und diejenigen geradezu rachsüchtig niederringen wollten,

Bemerkenswert ist weiterhin nach der Nennung historischer Beispiele der inhaltliche Schwenk in Richtung der Stadt Florenz, wobei auffällig ist, dass diese mittels der zunächst unscheinbaren, antonomasischen Periphrase „la nostra città“ (*A5*, 64) identifiziert wird. Durch diese Art der Umschreibung wird einerseits das primäre Publikum des *Asino* herausgestellt, es handelt sich wohl um die Florentiner. Andererseits wird der Stadt am Arno durch die Anbindung an die erste Person („nostra“) eine besondere Stellung innerhalb der Reihe der historischen Beispiele, die im Capitolo V für das Walten des (politischen) Schicksals genannt werden, eingeräumt. Es entsteht eine emotional grundierte Verbindung, welche den *patria*-Gedanken und die Heimatliebe unterstreicht, sodass die kleinräumige Periphrase einen eminenten Effekt im Sinne des Patriotismus entfalten kann. Die Florenz-Umschreibung fällt umso mehr ins Gewicht, als im erweiterten textuellen Umfeld keine anderen salienten Periphrasen auftauchen.[228]

Weitere kleinräumige, periphrastisch anmutende Ausdrücke finden sich schließlich noch vereinzelt im Capitolo VII, wobei diese jedoch nur einen geringen textuellen Effekt entfalten.[229] Erst am Ende der Tierschau taucht gewissermaßen als Fazit eine etwas auffälligere, metonymische Periphrase auf, die gleichzeitig in eine *similitudo*-ähnliche Konstruktion integriert ist: Diejenigen Menschen, die dem Protagonisten als einflussreich und wirkmächtig galten, werden als „Fabi e Catoni“ (*A7*, 100)[230] beschrieben und erscheinen im Circe-Stall als „pecore e montoni“ (*A7*, 102). Die Umschreibung mithilfe der beiden römischen Feldherrn für angesehene bzw. erfolgreiche Menschen sorgt für eine größtmögliche Diskrepanz zwischen den eigentlichen Personen und ihrer jetzigen Tiergestalt. Es wird somit eine maximale

---

die obsiegt haben („quei che restan vincenti“, *A5*, 42). Zum einen kann durch die parallelistische Umschreibung der enge inhaltlich-moralische Konnex zwischen Sieg und Niederlage auch auf formaler Ebene abgebildet werden. Zum anderen erscheint hierdurch auch die Wechselhaftigkeit des Schicksals angekoppelt. Durch Neid bzw. Rachsucht der Unterlegenen können Sieger jederzeit zu Verlierern werden, trotz gleicher Rahmenbedingungen, die durch die textuell gleiche bzw. parallelistische Umgebung eine Spiegelung erfährt. Die Bedeutung des Schicksals unterstreicht eine ähnlich strukturierte Umschreibung, als der *Fortuna*-Gedanke expliziert wird: „onde avien che l'un sorge e l'altro muore, / e quel ch'è surto sempre mai si strugge“ (*A5*, 43–44). Durch die leicht periphrastische Formulierung „quel ch'è surto“ in Kombination mit „si strugge“ wird eine direkte Verbindung zu den zuvor genannten Siegern und Verlierern aufgebaut, sodass eine Verzahnung von *Ambizione*- und *Fortuna*-Konzept formal unterstützt werden kann.

228 Es finden sich lediglich kleinräumige und äußerst unauffällige Umschreibungen wie „i paesi e le ville“ (*A5*, 96) oder „cosa mortale“ (*A5*, 106).

229 Beispiele hierfür sind „certi animai disfatti“ (*A7*, 37) oder „Uno animal che non si conosceva“ (*A7*, 64).

230 Gemeint sein dürften die berühmtesten Persönlichkeiten, die diese Namen trugen, Quintus Fabius Maximus Verrucosus und Marcus Porcius Cato der Ältere. Vgl. ähnlich *Petr. Trionfi*, 364 [= TF I, 52].

‚Fallhöhe' etabliert, die sich als Beispiel des *Fortuna*-Prinzips im Capitolo V ausnimmt und zudem eine groteske Komik induzieren kann.

Zwischenfazit

Auch wenn ein umfassendes Resümee der Verwendung der Periphrase bzw. der *Chronographia* in Machiavellis Terzarima aufgrund der breiten und vielseitigen Anwendung der beiden Stileme kaum möglich ist, lassen sich einige allgemeine Tendenzen identifizieren. Der nobilitierende Anklang der Periphrase bzw. insbesondere der *Chronographia*, der z. T. auch auf die antike Rhetorik zurückgeht, ist dabei nur ein Aspekt unter vielen. Besonders auffällig tritt dieser im *Decennale Primo*, häufig im *Asino*, aber auch in der Scipio-Passage des *Capitolo dell'Ingratitudine* sowie abgeschwächt im *Decennale Secondo* zutage.

Im *Decennale Primo* ist die Periphrase darüber hinaus häufig mit der ironischen Perspektivierung eines historischen Ereignisses oder einer Persönlichkeit verbunden, die oftmals eine kritische Wertung durchscheinen lässt. Allgemein ist in beiden *Decennali* auffällig, dass nur sehr selten Persönlichkeiten mit ihrem Namen identifiziert werden. Stattdessen tauchen in der Regel Periphrasen auf, die sich auf politische Funktionen oder Verwandtschaftsbeziehungen stützen, wobei Letzteren um 1500 auch eine politische Bedeutung zufiel. Hierdurch verschiebt sich der Fokus weg von der Identität einzelner Persönlichkeiten hin zu deren politischer ‚Rolle'. Das, was zählt, sind somit weniger konkrete Personen als vielmehr deren Funktion und Stellung im politisch-historischen Gefüge. Eng verbunden ist hiermit eine Fokussierung auf die *patria* und eine Perspektivierung der Ereignisse aus dem Blickwinkel der Heimat. In diesem Sinne kann die Periphrase in den *Decennali* auch als ein mögliches Gestaltungsmittel im Zeichen des Florentiner Patriotismus verstanden werden.

In den *Capitoli* lässt sich dagegen eine auffällige Konzentration von Periphrasen ausmachen, die sich jeweils um zentrale Figuren bzw. Themenbereiche bewegen. So werden im *Capitolo di Fortuna* die Schicksalsgöttin und die *Occasione* periphrastisch beschrieben, im *Capitolo dell'Ingratitudine* ist es Scipio, dessen glorifizierende Darstellung auffällig durch Periphrasen gekennzeichnet ist. Im *Capitolo dell'Ambizione* sind es dagegen die christliche Schöpfung als initialer Idealzustand und davon ausgehend stellvertretend für die Verderbnis der Menschheit die Erzählung von Kain und Abel, welche durch mehrere Periphrasen hervorgehoben sind. Während das *Capitolo dell'Occasione* völlig ohne dezidierte Periphrasen auskommt, sind im *Capitolo Pastorale* wenige dezidierte Periphrasen erkennbar, die in engem Zusammenhang mit dem Lob und der überhöhten Darstellung des Besungenen stehen.

Hervorzuheben ist schließlich die Nutzung der Periphrase im *Asino*. Neben der Etablierung sowohl ironisch-spöttischer Komik als auch nobilitierender Tendenzen ermöglicht das Stilem außerdem den Aufbau von Kontinuität über Capitolo-Grenzen hinweg, wodurch die innere Kohärenz des Gesamttextes befördert werden kann. Dies zeigt sich daran, dass mittels Periphrase bestimmte Aspekte immer wieder aufgegriffen werden. Zu nennen sind dabei die bereits erwähnte Komik; der damit verbundene Wahnsinns-Topos, welcher gleichzeitig eine sich agonal ausnehmende Kontaktfläche zum *Orlando furioso* eröffnet; der Bezug zum Circe-Mythos sowie v. a. das wiederkehrende Muster ausgebauter *Chronographien*, die einen episch-sublim anklingenden Duktus etablieren und stellenweise die Einreihung in textuelle Traditionslinien gestatten. Bei Letzteren ist v. a. der Kontakt zur *Commedia* zu nennen, denn im *Asino* kommen mehrere Temporalperiphrasen vor, die in ihrer Struktur und ihrem Ausbau stark an die markanten astronomischen *Chronographien* des *poema sacro* erinnern.[231] Insgesamt betrachtet scheint es somit gerechtfertigt, die Periphrase als ein bedeutsames, textkonstituierendes und textstrukturierendes Stilprinzip des *Asino* zu bezeichnen. Hierfür spricht auch die beträchtliche Anzahl von Periphrasen in diesem Text.

Mit Blick auf die gesamte Terzarima Machiavellis fällt zudem auf, dass die Periphrase häufig in anderweitig stilistisch markierte Strukturen eingebettet ist. Neben den verwandten Stilemen der Metapher und der Metonymie sind *similitudines*, aber auch und v. a. klimaktisch lesbare Strukturen zu nennen. Gerade Letztere erzeugen durch das großflächige Hintereinander mehrerer Periphrasen eine stilistische Mesostruktur, die nicht nur eine zusätzliche Bedeutungsebene eröffnet, sondern darüber hinaus dichterische Fähigkeiten vorführen kann. Solche Steigerungssequenzen können prominent im *Capitolo di Fortuna* bei der Charakterisierung der Schicksalsgöttin, im *Capitolo Pastorale* hinsichtlich des Besungenen sowie im *Asino* u. a. bei der initialen *Chronographia* des Capitolo II beobachtet werden.

All diese Befunde zeigen, dass es sich bei Periphrase und *Chronographia* um zentrale Gestaltungsmittel für beinahe die gesamte Terzarima Machiavellis handelt. Dabei lässt sich die konkrete Anwendung der Periphrase in der Terzarima des *Segretario* vor dem Hintergrund der zahlreichen übrigen Indizien, die in dieser Studie identifiziert werden konnten und können, im Sinne der hier interessierenden *Dantizität* lesen. Dies ist auch der Fall an solchen Stellen, die auf den ersten Blick weniger offensichtlich auf den Ausdruck der *Divina Commedia* rekurrieren als z. B. die astronomischen *Chronographien* des *Decennale Primo* und des *Asino*, die in besonderem Maße ‚dantesk' konnotiert ausfallen.

231 Wie bereits an anderen Stellen erwähnt, sei darauf hingewiesen, dass ein direkter Vergleich zwischen *Commedia* und der Terzarima Machiavellis nicht das Ziel dieser Studie ist.

9.4 ‚Latinismen' und Neologismen

9.4.1 ‚Latinismen' und Neologismen: Bezug zur *Divina Commedia* und Definitorisches

Nicht nur Phänomene wie *similitudo* und Periphrase bzw. *Chronographia* prägen das stilistische Erscheinungsbild der *Commedia*, auch der Bereich der Lexik stellt eine Besonderheit im Ausdruck des *poema sacro* dar. Ganz generell und sogar recht intuitiv kann man feststellen: „La polimorfia della lingua della *Commedia* s'impone vigorosamente a livello lessicale".[232] Diese „polimorfia" äußert sich nicht nur in einer stilistischen Breite des Sprachgebrauchs,[233] sondern auch durch zahlreiche lexikalische Einflüsse von außen. Neben Gallizismen, Arabismen, Gräzismen und dialektalen Einschlägen sind hierbei Latinismen und Neologismen zu nennen, die den Wortschatz der *Commedia* prägen.

Beide Wortgruppen – Latinismen[234] wie Neologismen – tauchen verstärkt im *Paradiso* auf. Während die Latinismen und latinisierte Wortformen zu einem großen Teil durch den theologischen Inhalt bedingt sind – Migliorini konstatiert: „[n]ella *Commedia* i latinismi spesseggiano nei canti dottrinali" –,[235] erscheint die Nutzung von Neologismen u. a. durch das Problem der Unsagbarkeit im *Paradiso* motiviert. Das, was ‚Dante' dort erfährt, ist sterblichen Menschen und deren Auffassungsvermögen unter normalen Bedingungen nicht zugänglich. Um dieses Hindernis zu überwinden, und das Unbeschreibliche wenigstens im Ansatz greifbar zu machen, kommen verschiedene stilistische Techniken zum Einsatz,[236] darunter auch die Schöpfung neuer Worte:

---

232 Manni 2013, 111, Form. i. Orig.

233 Der Aspekt der verschiedenen Stillagen wird genauer im folgenden Kap. 9.5 behandelt.

234 An dieser Stelle geht es ausschließlich um lexikalische Latinismen in Dantes *Commedia*. Dass sich bei Dante allgemein, also nicht nur in der *Commedia*, verschiedene ‚Spielarten' des Latinismus finden, bemerkte bereits Curtius: „Dantes ‚Latinismus' umfaßt folgende Phänomene [...]: 1. lexikalische Latinismen; 2. morphologische Latinismen; 3. stilistische Latinismen (Wahl von Schmuckmitteln im Anschluß an mlat. Poetiken); 4. thematische Latinismen: Anschluß an die Topik mlat. Lehrdichtung; 5. Einsprengung lateinischer Wörter und Sätze in den italienischen Context" (Curtius 1947, 252).

235 Migliorini 1973a, 242, Form. i. Orig. Migliorini führt neben zahlreichen *Paradiso*-Stellen auch vier kurze Passagen aus dem *Purgatorio* an: *Pg*., XVIII, 49–51 (die Wörter „sustanzïal", „setta", „matera", „specifica" und „colletta"); *Pg*., XXV, 41 („virtute informativa"); *Pg*., XXV, 52 („virtute attiva"); *Pg*., XXV, 65 („possibile intelletto") (vgl. Migliorini 1973a, 242).

236 Als Beispiel ist der Ausdruck mithilfe von Licht- und Farbsemantik zu nennen, vgl. hierzu Kap. 9.7.

> Tale attività onomaturgica, guardata con diffidenza da alcuni antichi commentatori (ad esempio dal Bembo), è certo un aspetto significativo della potente creatività dantesca che all'occorrenza diviene capace di forzare gli stessi limiti imposti dalla lingua. Non è del resto un caso che essa si esplichi soprattutto nel Paradiso e sia legata alla poesia dell'ineffabile.[237]

Bei Latinismen und Neologismen handelt es sich jedoch nicht um ein Phänomen in der *Commedia*, welches erst im Zuge der Ausbildung der modernen Philologien des 19. und 20. Jahrhunderts Aufmerksamkeit erregte. Schon im Proömium des *Comento* Landinos wird die lexikalische Variabilität im Ausdruck des Hauptwerks Dantes diagnostiziert:

> Usa [Dante nella Commedia] verbi proprii et triti in consuetudine. Usa alchuna volta gl'antichi come « sovente » et simili. Fabrica de' nuovi chome « inmiare » et « intuare » et « inoltrare ».[238]

Auch wenn die Stelle durch „alchuna volta" abgeschwächt wird, zeigt sich doch eine Sensibilität für den Umstand, dass sich in der *Commedia* zum einen Wörter finden, die auf „gl'antichi" zurückgehen – auch auf das Lateinische, sprich Latinismen bzw. latinisierende Wortformen, was das Beispiel „sovente" illustriert. Zum anderen wird der Autor der *Commedia* als Schöpfer neuer Wörter im *volgare* angeführt („Fabrica de' nuovi"), was sich im modernen Sprechen mit Neologismen in Verbindung bringen lässt.

Nun könnte man aufgrund der knappen Ausführungen im *Comento* zum Bereich der Latinismen und Neologismen postulieren, dass es sich lediglich um einen Nebenaspekt der Dante-Rezeption um 1500 handelte. Dass dem jedoch nicht so war, zeigt z. B. ein Blick in die *Prose* Bembos. Dort kritisiert die Dialogfigur Carlo Bembos Dante genau dafür, dass er sich in der *Commedia* der lexikalischen ‚Polymorphie' hingegeben habe. Die längere Passage sei hier komplett wiedergegeben, da nur so der Zusammenhang der Aussage klar wird:

> Con ciò sia cosa che affine di poter di qualunque cosa scrivere, che ad animo gli veniva, quantunque poco acconcia e malagevole a caper nel verso, **egli molto spesso ora le latine voci**, ora le straniere, che non sono state dalla Toscana ricevute, ora le vecchie del tutto e tralasciate, ora le non usate e rozze, ora le immonde e brutte, ora le durissime usando, e allo 'ncontro le pure e gentili alcuna volta mutando e guastando, e talora, senza alcuna scielta o regola, **da sé**

237 Manni 2013, 122. Für einen Überblick über die ‚Innovativität' Dantes im Bereich der Lexik vgl. v. a. Viel 2018. Viel geht es v. a. um die Beeinflussung des *volgare* durch die *Commedia*. Um diese zu beurteilen, identifiziert er *Hapax legomena*, die bis 1375 nur im *poema sacro* vorkamen, sowie *prime attestazioni*, deren erste Verwendung mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit auf die *Commedia* zurückzuführen ist. In diesem Kontext unterscheidet Viel auch zwischen „Mediolatinismi", „Latinismi", „Gallicismi", „Voci del vernacolo" sowie „Neologismi" (vgl. u. a. das Inhaltsverzeichnis in Viel 2018, 5–6).

238 *Land. Com. Pro.*, 266.

> **formandone e fingendone**, ha in maniera operato, che si può la sua Comedia giustamente rassomigliare ad un bello e spazioso campo di grano, che sia tutto d'avene e di logli e d'erbe sterili e dannose mescolato, o ad alcuna non potata vite al suo tempo, la quale si vede essere poscia la state sì di foglie e di pampini e di viticci ripiena, che se ne offendono le belle uve –.[239]

Deutlich zu erkennen ist die kritische Positionierung gegenüber Dantes Sprache im *poema sacro*, die sich in der ausführlichen Aufzählung vermeintlich negativer Charakteristika und im ausgebauten Vergleich mit dem „campo di grano" niederschlägt. Gleichzeitig kommt der hier wesentliche Punkt zur Geltung: Der lexikalische Rekurs auf das Lateinische und die wortschöpferische Innovation bleiben trotz der kritischen Perspektivierung – sozusagen *ex negativo* betrachtet – kennzeichnende Merkmale der Sprache der *Commedia*.

Auch bei Machiavelli selbst finden sich Hinweise darauf, dass die lexikalische ‚Polymorphie' für die Rezeption der *Commedia* um 1500 eine wichtige Rolle spielte. Im *Discorso o Dialogo intorno alla nostra lingua* konfrontiert die Figur des „N." ‚Dante' mit dem lexikalischen Einfluss anderer Sprachen auf das *poema sacro*:[240]

> N. Sta bene. Ma dimmi: in questa tua opera, come vi sono di questi **vocaboli** o forestieri o **trovati da te o latini**?
>
> D. Nelle prime due cantiche ve ne sono pochi, ma nell'ultima assai, massime dedotti da' latini, perché le dottrine varie di che io ragiono mi costringono a pigliare vocaboli atti a poterle esprimere;[241]

Neben der Sensibilität für den Einfluss des Lateinischen und für Neologismen ist im *Dialogo* auch eine Reflexion über deren Funktion erkennbar. Beide Phänomene lassen sich laut ‚Dante' verstärkt im *Paradiso* („nell'ultima [cantica]") finden und sind letztlich der theologischen Thematik und damit verbunden auch der Unsagbarkeit geschuldet („le dottrine [...] mi costringono"). Lexikalische Kunstgriffe sollen dafür sorgen, in angemessener Weise über die vornehmlich christlich-religiösen Inhalte sprechen zu können („vocaboli atti a poterle esprimere"). Bereits diese ausgewählten Textstellen verdeutlichen, dass Latinismen und Neologismen bereits um 1500 ein wichtiger Aspekt der *Commedia*-Rezeption waren und mitunter kontrovers diskutiert wurden, wie das Beispiel Bembos belegt.

An dieser Stelle geht es um die Frage, ob sich in der Terzarima Machiavellis ebenfalls Latinismen oder Wortneuschöpfungen, sprich Neologismen, finden. Wie in den übrigen Abschnitten liegt das Augenmerk dabei nicht nur auf der bloßen

---

239 *Bembo Prose*, 178 [= II, XX], Hervorh. SR.

240 Die vorliegende Arbeit geht davon aus, dass Machiavelli der wahrscheinliche Autor des *Dialogo* ist. Vgl. hierzu ausführlich Kap. 6.2.

241 *Dialogo*, 450 [= 37], Hervorh. SR.

Präsenz entsprechender Strukturphänomene. Stattdessen ist auch ein möglicher Effekt von Latinismen bzw. Neologismen im jeweils konkreten Kontext in den Blick zu nehmen. Während die Identifizierung potentieller Neologismen mithilfe von etymologischen Wörterbüchern auf recht direktem Wege zu bewerkstelligen ist, gestaltet sich das Vorgehen bei den Latinismen diffiziler.[242] Der Grund hierfür liegt im Italienischen selbst, denn dessen sprachevolutionäre Nähe zum Lateinischen erschwert die eindeutige Unterscheidung von Latinismen und *parole ereditarie*.[243] Letztere betreffen v. a. die kontinuierliche mündliche Überlieferung, mit der zumeist deutlich erkennbare phonetisch-graphemische Alterationen einhergingen. Latinismen beziehen sich dagegen auf die schriftliche Tradition und repräsentieren unvermittelte Übernahmen aus dem Lateinischen zu einem späteren Zeitpunkt, wobei es zu keinen oder nur schwachen Anpassungen in der Wortform kommt.[244] Doch ist dieses phonetische bzw. graphemische Kriterium allein nicht hinreichend, um einen Latinismus als solchen zu identifizieren, und es existieren daneben weitere Kriterien, wie semantische, temporale oder soziolinguistische.[245] Eine zuverlässige Unterscheidung ließe sich nur durch eine detaillierte linguistische Studie zu jedem einzelnen Wort bewerkstelligen,[246] was jedoch mit Blick auf Erkenntnisziel und Aufbau der vorliegenden Arbeit kaum zu leisten ist. Aus diesem Grund wird im Folgenden eine Arbeitsdefinition für das Phänomen *Latinismus* erarbeitet, die v. a. auf (literaturwissenschaftliche) Praktikabilität und gleichzeitige Operationalisierung abzielt, ohne dabei linguistische Grundanforderungen völlig über Bord zu werfen.

Zunächst ist festzuhalten, dass phonetisch-graphemische Phänomene nicht von primärem Interesse sein werden. Varianten wie die explizite Schreibung von *h*, beispielsweise bei *honore*, oder die Nutzung von *facto* anstelle von *fatto* werden nicht genauer in den Blick genommen. Diese Annäherungen an eine lateinisch anmutende Graphie sind stark von der Manuskripttradition und bei Druckausgaben – auch heutigen – von editorischen Entscheidungen abhängig. Entsprechend schwierig ist es, diese sinnvoll einzuordnen. Genauso wenig werden morphologische

242 Kritisch zu sehen ist die Praxis, ohne genauere Definition des Phänomens *Latinismus* solche auszuweisen. Auf diese Weise operiert u. a. Inglese in seiner Analyse der *Capitoli* Machiavellis (vgl. Inglese 1981c, 57–58). Problematisch ist dies v. a. dann, wenn man eine gewisse Vergleichbarkeit anstrebt, um in weiteren Forschungsetappen andere Autoren auf ähnliche Weise zu untersuchen. Dies ist hier erklärtermaßen der Fall.

243 Vgl. Migliorini 1973b, 215.

244 Vgl. Scavuzzo 1994, 469–470.

245 Für eine kompakte Auswahl möglicher Kriterien, die zur linguistischen Identifizierung von Latinismen angesetzt werden können, vgl. Sălișteanu 2017, 70–74.

246 Vgl. hierzu Burgassi/Guadagnini 2017 als Beispiel für eine ausführliche, linguistisch ausgerichtete Untersuchung zu den Wörtern *facile* und *agevole*.

Latinismen im Detail besprochen, da diese ebenfalls nicht das primäre Interesse dieses Analyseschritts darstellen.[247] Ein Beispiel hierfür wären lateinisch anmutende Verbformen wie *messe* anstelle von *mise* bzw. *dixe* anstelle von *disse*, wobei hier die Grenzen zur phonetisch-graphemischen Annäherung an das Lateinische fließend verlaufen. Auch denkbare syntaktische Latinismen, wie ein Subjekt im Plural in Verbindung mit einem Verb im Singular, werden nicht berücksichtigt.[248]

Stattdessen werden im Folgenden lexikalische Annäherungen an das Lateinische als ‚Latinismen'[249] in den Blick genommen, schließlich ist es der Bereich der lexikalischen Latinismen und Neologismen, der weiter oben als ‚dantesk' konnotiert identifiziert wurde. Doch auch bei der Fokussierung auf die Lexik bedarf es vorab einiger Präzisierungen. So ist es mit Rückgriff auf die Opposition zwischen Latinismus und *parole ereditarie* zunächst wichtig, dass die Wortform eines ‚Latinismus' deutlich auf einen lateinischen Ursprung[250] verweist – also ohne starke morphologische Veränderungen auskommt, die auf den Assimilierungsprozess einer *parola ereditaria* hindeuten würden.[251] Dieses Kriterium allein reicht jedoch nicht aus, da zahlreiche falsch positive Befunde auftreten würden. Deswegen gilt es, einen weiteren Punkt zu berücksichtigen, der von entscheidender literaturwissenschaftlicher Bedeutung ist und die stilistische Markiertheit eines lateinisch anklingenden Wortes betrifft. Um an dieser Stelle als ‚Latinismus' zu gelten, muss für das jeweilige Wort die Erkennbarkeit eines lateinischen Anklangs plausibel

247 Solche Wortformen werden nur am Rande und beispielhaft betrachtet, um die allgemeine Latinität der Terzarima-Texte Machiavellis abzuschätzen.

248 Dafür, dass dieser Bereich im Fall der Terzarima Machiavellis grundsätzlich aufschlussreich sein könnte, vgl. die Verse 88–90 des *Capitolo dell'Ambizione* („e perché 'n queste parti sia redutta / la penitenzia di quel tristo seme / che Ambizïone e Avarizia frutta"), zu denen Marcelli die „consueta concordanza in lingua antica di soggetto plurale e verbo singolare" vermerkt (Marcelli 2012a, 112). Allgemein zum syntaktischen Latinismus vgl. Mastrantonio 2017, dort v. a. das Kapitel „Che cosa è un latinismo sintattico e come si individua" (Mastrantonio 2017, 21–47, v. a. 21–31).

249 Die Schreibweise ‚Latinismus' soll verdeutlichen, dass es sich um eine Arbeitsdefinition handelt.

250 Im Falle Machiavellis soll sich dieser Ursprung v. a. auf klassisch-antike Autoren beziehen. Wörter, die nur in mittel- bzw. kirchenlateinischen Texten belegt sind, stehen nicht im primären Fokus. Gleichwohl kann die genauere Einbeziehung des Mittel- und Kirchenlateins bei anderen Autoren zielführend sein.

251 Eine akzeptable morphologische Änderung wäre die bloße Abwandlung der Flexionsendung, z. B. von lateinisch *-um* auf volkssprachlich *-o*, während die restliche Wortform unverändert bleibt.

erscheinen,[252] wobei dem Forschungsinteresse entsprechend von einem angenommenen[253] Rezipienten der Zeit um 1500 auszugehen ist.

Ein möglicher Anhaltspunkt, um vor diesem Hintergrund das Phänomen des ‚Latinismus' zu operationalisieren, ist das Vorhandensein eines alternativen Worts oder eines alternativen Ausdrucks, der ohne oder mit deutlich schwächerem lateinischen Anklang eine gleichwertige Aussage ermöglichen würde.[254] Dies lässt sich an einem dantesken Beispiel illustrieren. In der *Commedia* wird im *Paradiso* Bernard de Clairvaux, die letzte *guida*-Figur, als „sene" beschrieben (*Pd.*, XXXI, 59). Diesem Wort, das auf das lateinische Adjektiv *senex*/*senis* zurückgeht, stünde als Alternative im Sinne der Denotation das *volgare*-Wort *vecchio* gegenüber.[255] Aus diesem Umstand lässt sich für die Wortform *sene* in der *Commedia* ein für den Rezipienten erkennbarer lateinischer Anklang mit daraus entstehenden Konnotationen postulieren.[256] Dieses Vorgehen erscheint jedoch insofern problematisch, als es den ‚Latinismus' auf eine binär zugerichtete Entscheidung einengen würde, welche es erschweren würde, Grenzfälle zu berücksichtigen. Um den lateinischen Anklang eines Wortes genauer nachzuverfolgen und mit Blick auf die Zeit um 1500 besser differenzieren zu können, wird deshalb im Folgenden auf digitale Hilfsmittel zurückgegriffen, genauer auf digitale Korpora. Während der grundlegende Kontakt zum Lateinischen über den *Thesaurus Linguae Latinae* (*TLL*) bzw. über das

252 Eine ähnliche Möglichkeit, den Begriff *Latinismus* aufzufassen, bringt bereits Migliorini ins Spiel: „[...] *latinismo* può riferirsi a parole ancora sentite come latine, e giudicate rispetto alla sintassi o all'impasto lessicale dei singoli scrittori in modo favorevole o sfavorevole [...] oppure può obiettivamente significare una parola che è stata introdotta nel lessico italiano a un certo momento della sua storia, attingendola al lessico latino" (Migliorini 1973b, 215, Form. i. Orig.). Während Migliorini als Linguist v. a. den zweiten Aspekt weiterverfolgt, steht hier im Sinne der Literaturwissenschaft der erste Aspekt der „parole ancora sentite come latine" im Vordergrund, der jedoch soweit als möglich operationalisiert und hierdurch ebenfalls ‚objektiviert' wird. Vgl. weiterhin die Ausführungen Guadagninis, die ähnlich wie hier vorgeschlagen die Markiertheit von Lexemen in den Fokus rückt und dabei von einem „«quoziente connotativo»" spricht (Guadagnini 2016, 767).

253 Zur Grundlage eines angenommenen Rezipienten vgl. Kap. 5.2.2, Fn 43.

254 An dieser Stelle könnte man an das Konzept der *Dublette* (im Italienischen *allotropo*) denken. Doch wird hier dieses Phänomen nicht zugrunde gelegt. Grund hierfür ist, dass eine Dublette von demselben Etymon abstammen müsste, ein Beispiel wären die italienischen Wörter *mezzo* und *medio* (oder noch stärker *medium*) vom lateinischen *medium* (vgl. für das Beispiel Tesi 2010). Die Rückführbarkeit auf ein gemeinsames Etymon ist im vorliegenden Kontext jedoch nicht zwingend nötig.

255 Auf dieses Beispiel verweist u. a. bereits Migliorini (vgl. Migliorini 1973a, 243).

256 Im Sinne der Unterscheidung zwischen *denotativen* und *konnotativen Latinismen* (vgl. Scavuzzo 1994, 481 sowie 481–494) sind hier somit die konnotativen von Interesse. Im literarischen Bereich, noch dazu in Verstexten, dürften Latinismen – auch und v. a. unter der hier angesetzten Definition als ‚Latinismus' – grundsätzlich eher dem konnotativen Bereich zuzuordnen sein (vgl. Scavuzzo 1994, 487).

Perseus-Projekt sichergestellt wird, kommen im Bereich des *volgare* Daten aus dem *TLIO*-/*OVI*-Korpus zum Einsatz. Dieses ist jedoch auf die Zeit bis 1375, in Ausnahmefällen bis 1400 begrenzt,[257] sodass Korpus-Daten für das Quattro- und das frühe Cinquecento fehlen. Aus diesem Grund müssen Informationen aus etymologischen Wörterbüchern wie dem *DELI* oder auch aus dem *GDLI* hinzugezogen werden, um genauer bestimmen zu können, wie stark der lateinische Anklang eines konkreten Wortes für Rezipienten um 1500 ausgefallen sein dürfte.

Wenn aus den Korpus-Daten ersichtlich wird, dass ein Wort zwar einen Kontakt zu einem lateinischen Autor bzw. Text aufweist, es gleichzeitig jedoch in zahlreichen *volgare*-Texten vorkommt, so ist die Annahme, dass der lateinische Anteil durch eine intensive volkssprachliche Tradition gefiltert und verwässert ist.[258] Wenn demgegenüber nur wenige Einträge für das *volgare* zu verzeichnen sind,[259] lässt dies auf einen direkteren und somit stärker rezipierbaren Bezug zum Lateinischen schließen. Weiter verstärkt wird dieser Bezug, wenn das erste Auftreten im *volgare* zeitlich spät erfolgte. Die operative Annahme ist mit anderen Worten: Je später eine *prima attestazione* eines ‚Latinismus' vorliegt und je weniger Texte aus der Frühzeit des *volgare* das Wort nutzen, umso stärker scheint der lateinische Anteil des Wortes hindurch und kann als stilistisch bedeutsame Nutzung verbucht werden. Somit liegt der folgenden Analyse ein Verständnis von ‚Latinismus' zugrunde, das sich nicht auf ein klassifikatorisches *Ja* oder *Nein* fokussiert. Vielmehr wird der ‚Latinismus' als ein Phänomen betrachtet, das graduell im Sinne eines *Mehr* oder *Weniger* zu fassen und entsprechend differenzierbar ist.[260] Aus-

257 Vgl. u. a. Guadagnini 2016, 756 sowie stets aktuell die Beschreibung auf http://www.ovi.cnr.it/Il-Corpus-Testuale.html [letzter Aufruf am 05.11.23]. Ein parallel organisiertes und ebenso lemmatisiertes Korpus für das Quattro- und Cinquecento stellt insofern ein drängendes Desiderat für die (digitale) Forschung dar.

258 Zwar steht hierfür, wie erwähnt, kein dezidiertes Korpus zur Verfügung, doch wird über den *GDLI* auch auf prominente Autoren des Quattro- und frühen Cinquecento eingegangen – in diesem Fall jedoch unter der Prämisse des alternativlos Selektiven.

259 Als Orientierungswert dienen 100 Treffer. Mehr als 100 Treffer für eine Abfrage des *OVI*-Korpus dürften demnach auf eine Verwässerung des lateinischen Anklangs hindeuten. Gleichwohl dient dieser Wert nur als Leitlinie, im konkreten Fall können auch weitere Aspekte von Interesse sein, so z. B. die Autoren, bei denen das Wort vorkommt, genauso wie innertextuelle Aspekte. So ist es denkbar, dass zwei einzeln nur schwach lateinisch anklingende Wörter sich gemeinsam verstärken und einen erkennbaren Bezug zum Lateinischen ermöglichen.

260 In eine ähnliche Richtung geht Mastrantonio, der mit Blick auf syntaktische Latinismen zwischen „costrutto ereditario" und „calco" Formen eines „‚calco parziale'" postuliert (Mastrantonio 2017, 22).

gehend hiervon kann schließlich ein jeweils plausibler Effekt der identifizierten ‚Latinismen' in ihrem konkreten Kontext erörtert werden.[261]

9.4.2 ‚Latinismen' und Neologismen in Machiavellis Terzarima

Auch der lexikalische Bereich der ‚Latinismen' und Neologismen stellt ein wichtiges Stilprinzip der Terzarima Machiavellis dar.[262] V. a. der Kontakt zum Lateinischen findet sich in nahezu allen Terzarima-Texten, während neologistische Tendenzen dem *Asino* vorbehalten sind. Neben einer mehr oder weniger stark ausgeprägten Nobilitierung des Ausdrucks durch einen lateinischen Anklang eröffnen sowohl ‚Latinismen' als auch Neologismen ein breites Spektrum an weiteren möglichen Effekten. Zu ironisierenden Tendenzen tritt v. a. die bereits in vorigen Kapiteln angetroffene Vorführung dichterischer Fähigkeiten. So kann der lateinische Anklang dazu beitragen, dass sich die Terzarima-Texte gegenüber anderen Konkurrenztexten abheben, so wie dies u. a. beim *Decennale Primo* mit Blick auf Antonio Pucci und dessen *Centiloquio* zu konstatieren ist. Bei den ‚Latinismen' spielt hierbei auch der Kontakt zu den antiken Autoren eine Rolle, der in einigen Fällen eine Einreihung in bekannte textuelle Traditionslinien ermöglicht und die ambitionierte Positionierung der jeweiligen Texte unterstreicht.

Decennale Primo

Im Falle des *Decennale Primo* finden sich mit „lustri" (*DP*, 2)[263] und „palustri" (*DP*, 4) gleich in der einleitenden Sequenz[264] zwei Wörter, die gemeinsam einen markanten lateinischen Anklang erzeugen. Bei „lustri" handelt es sich zunächst um ein Wort, das auf das Lateinische *lustrum* zurückführbar ist und einen Zeitraum von fünf

261 Für Genaueres zum grundlegenden Effekt der Stilerhöhung durch den Kontakt zum Lateinischen, auch bei ‚technischen' Latinismen, vgl. Fn 492. Dort finden sich auch Anmerkungen zum Lateinischen im *Convivio* Dantes.

262 Wie in den entsprechenden Bibliographie-Einträgen vermerkt, wurden alle Abfragen der Korpora und digitalen Wörterbücher zuletzt am 05.11.23 überprüft. Dieses Datum wird bei den einzelnen Nachweisen im Folgenden nicht mehr angegeben.

263 Es sei darauf hingewiesen, dass laut *EN* im Manuskript S (BNCF II.IV.251) statt „lustri" „illustrj" vorkommt (vgl. den Apparat bei Corsaro 2012a, 16). Da es sich hierbei jedoch um eine einzelne Ausnahme handelt und das Manuskript S darüber hinaus unvollständig ist (vgl. Inglese 1984, 225), kann über diese Variante hinweggesehen werden.

264 Nicht weiter berücksichtigt wird hier die Widmung des *Decennale Primo*, die auch in einer lateinischen Fassung vorliegt und somit auch im Sinne eines nobilitierenden Duktus geltend gemacht werden könnte, jedoch keinen ‚Latinismus' im hier vertretenen Sinne darstellt. Vgl. zur *Dedica* des *Decennale Primo* Kap. 10.3.

Jahren bezeichnet.[265] Laut *TLIO* kommt das Wort *lustro* im florentinischen *volgare* in der Bedeutung eines fünfjährigen Zeitraums zum ersten Mal in der Übertragung der *Ersten Dekade* des Titus Livius durch Filippo da Santa Croce aus dem Jahr 1323 vor.[266] Zwar findet sich *lustro* bereits in der *Commedia* (so in *Pg.*, XXIX, 16 sowie in *Pd.*, XIV, 68).[267] Doch hat es dort eine andere Bedeutung – die des hellen Lichts. In der Bedeutung eines fünfjährigen Zeitraums taucht *lustro* bei den *tre corone*[268] dagegen in Petrarcas *Trionfi* auf („Volgerà il sol, non pure anni, ma lustri").[269] In diesem Fall tritt, wie im *TLIO* vermerkt, eine hyperbolische Verwendung zu Tage,[270] sodass die Verbindung zu einem Zeitraum von exakt fünf Jahren hier nicht zwingend gegeben ist. Diese ist wiederum im *Canzoniere* zu finden, wenn es in adjektivischer Form heißt: „continuando il mio sospir trilustre".[271] Genau diese Semantik, wenngleich in nominaler Form, findet sich im *Decennale Primo* („ne' duo passati lustri", *DP*, 2).[272] Man kann nun eine Beziehung zu Petrarca herstellen, gleichzeitig ist aber auch der lateinische Anklang nicht von der Hand zu weisen. Verstärkt wird Letzterer durch den Umstand, dass *lustro* in seiner ursprünglichen Bedeutung hauptsächlich in *volgarizzazioni* antiker Klassiker auftaucht, sodass hiermit eine weitere Verstärkung des lateinischen Anklangs einhergeht.[273] Explizit hervorzuhe-

265 Im Lateinischen stellt die Nutzung für einen Zeitraum einen übertragenden Gebrauch dar: „per similitudinem transfertur ad spatium temporis" (*TLL*, Eintrag „lūstrum, -ī n.", Abs. II.B). Dieser bezeichnet in der Regel eine Zeitspanne von fünf Jahren und ist an den gewöhnlichen Abstand zweier *censūs* gebunden: „quinque annos complectens, sc. tantum, quantum continui solent distare census" (*TLL*, Eintrag „lūstrum, -ī n.", Abs. II.B.1).

266 Zwar nennt *TLIO* auch die *Leggenda aurea* aus dem 13. Jahrhundert, doch ist diese dem pisanischen Dialekt zuzuordnen und somit für das Florentinische nur bedingt relevant (vgl. *TLIO*, Eintrag „lustro (2) s.m.", Abs. 2).

267 Vgl. *OVI*, Abfrage „lustr?". Ein Vorkommen im *Paradiso* würde auf das Jahr 1321 hindeuten.

268 Neben den *tre corone* ist v. a. Fazio degli Ubertis *Dittamondo* zu nennen, in dem *lustro* in der Bedeutung des Fünfjahres-Zeitraums auftaucht (vgl. *OVI*-Korpus, Abfrage „lustr?" mit insgesamt 81 Treffern. Für den *Dittamondo* sind die Stellen I, 17, 73 sowie I, 28, 3 ausgewiesen).

269 *Petr. Trionfi*, 494 [= TT, 103].

270 Vgl. *TLIO*, Eintrag „lustro (2) s.m.", Abs. 2.

271 *Petr. RVF*, 704 [= CXLV, 14].

272 Ergänzend sei für die Zeit um 1500 noch auf eine Stelle bei Lorenzo de' Medici und eine bei Ariost hingewiesen, die im *GDLI* Erwähnung finden (vgl. *GDLI*, Eintrag „Lustro[3]", Bd. IX, 338). Es handelt sich bei Lorenzo um den *Corinto* und bei Ariost um *Orlando furioso*, XLI, 3, 1 und 3 in der Ausgabe von 1532, in den Ausgaben von 1516 und 1521 handelte es sich noch um XXXVII, 3, 1 und 3 (vgl. *Ariost Orl.*, 1388 [= XLI, 3, 1; 3]). Gleichwohl spielt Ariost für den *Decennale Primo* keine unmittelbare Rolle, da der *Decennale Primo* 1504 abgefasst wurde (vgl. Kap. 2.2 und Kap. 5.2.2), der *Orlando* dagegen erst 1516 veröffentlicht wurde.

273 Zu erwähnen sind neben der *Ersten Dekade* des Titus Livius durch Filippo da Santa Croce die Übertragung der *Dritten Dekade* des Titus Livius aus dem 14. Jahrhundert sowie diejenige der *Facta et dicta memorabilia* von Valerius Maximus aus dem Jahr 1336. *OVI* listet auch eine Übersetzung

ben ist außerdem, dass *lustrum* im Lateinischen auch in *Ab urbe condita* des Titus Livius vorkommt, bereits in der *Ersten Dekade*.[274] Sicher ist *lustrum* kein übermäßig seltenes lateinisches Wort. Doch ist das Vorkommen in den ersten zehn Büchern von *Ab urbe condita* aufschlussreich, weil Livius unter den antiken Autoren eine herausragende Stellung im Werk Machiavellis einnimmt, allein die *Discorsi sopra la Prima Deca di Tito Livio* belegen dies eindrücklich.

Ähnlich verhält es sich mit „palustri". Dieses Wort lässt sich auf das lateinische *paluster*/*palustris* zurückführen. Für die ersten Aufkommen des florentinischen *volgare*-Äquivalents finden sich Belege in einer *volgarizzazione* der *Ars amatoria* Ovids aus dem Jahr 1313 sowie in einer Übertragung der *Vierten Dekade* des Titus Livius aus dem Jahr 1346.[275] Eine weitere, prominente Belegstelle liegt im *Canzoniere* Petrarcas vor: „in alto poggio, in valle ima et palustre".[276] Anhand dieser Befunde verdichten sich die Hinweise für zwei wichtige Punkte rund um „palustri". Zum einen besteht eine klar erkennbare Nähe zu *RVF* CXLV – „palustre" und das weiter oben erwähnte „trilustre" bilden im *Canzoniere* mit „illustre" eine Reimgruppe, genau dieselben Wörter „lustri [...] palustri [...] illustri" (*DP*, 2–6) stehen auch im *Decennale Primo* in Reimposition. Zum anderen ist wie bei „lustri" auch bei „palustri" deutlich ein lateinischer Anklang erkennbar. Nicht nur, dass *paluster*/*palustris* bei Livius vorkommt[277] und das *volgare*-Äquivalent in *volgarizzazioni* von dessen *Ab urbe condita* auftaucht, auch die Seltenheit von *palustre* im *OVI*-Korpus spricht für eine starke lateinische Konnotation des Wortes, wohl auch noch um 1500.[278]

Beide Wörter, „lustri" und „palustri", tragen gemeinsam zu Beginn des *Decennale Primo* zu einem feierlichen, episch-sublimen Auftakt bei. Die Rekurrenz auf

---

der *Ars amatoria* Ovids, doch handelt es sich einmal um eine Pisaner Version und einmal um eine venezianische (vgl. *OVI*, Abfrage „lustr?").

274 Der *TLL* verzeichnet für *lustrum* unter II.A.1 („tempus lustratione censoris constitutum consecratumque et proxima lustratione terminatum") für die *Erste Dekade* von *Ab urbe condita* die Stellen III, 31, 2; V, 31, 6 sowie IX, 34, 20 – auch wenn gemäß *TLL* „numerus annorum interpositorum primitus variat" und erst „postea impleri solent quinque anni" (*TLL*, Eintrag „1. lūstrum, -ī n.", Abs. II.A.1).

275 Vgl. *OVI*, Abfrage „palustr?". Diese Abfrage liefert lediglich sechs Treffer, wobei fünf davon auf *volgarizzazioni* entfallen und einer auf *RVF*, CXLV, 10.

276 *Petr. RVF*, 704 [= CXLV, 10].

277 Der *TLL* nennt für *Ab urbe condita* des Livius die Stellen XXI, 54, 1; XXII, 2, 11; XXII, 9, 4; XXXVI, 18, 14; XXXVI, 22, 10. Dies mit leichten Nuancen in der Bedeutung, doch bleibt die Grundbedeutung im Wesentlichen erhalten (vgl. *TLL*, Eintrag „palūster (-stris), -stris, -stre").

278 Dies dürfte der Fall sein, auch wenn das Wort um 1500 über verschiedene Bedeutungsnuancen hinweg bei mehreren Autoren vorkommt, u. a. bei Landino, Polizian, Ariost, Alamanni und Trissino (vgl. *GDLI*, Eintrag „Palustre", Bd. XII, 447–448). Immerhin ist auch eine Verstärkung durch *lustro* geltend zu machen.

das Lateinische und auf eine Wortwahl, die u. a. bei Titus Livius vorkommt, suggeriert weiterhin eine Form von Legitimation des eigenen Schreibens und kann die eigene Glaubwürdigkeit befördern. Man könnte mutmaßen, dass sich der Text sogar in eine Reihe mit dem Werk des Livius stellt. So wie Livius in *Ab urbe condita* die gesamte Geschichte des *Imperium Romanum*, einem der größten Weltreiche, bespricht, behandelt der *Decennale Primo* historische Ereignisse mit Blick auf das Florenz der Jahre 1494 bis 1504. Hierdurch wird sowohl der *Decennale* als solcher aufgewertet, wie auch dessen Inhalt. Hinzu kommt eine patriotische Komponente, die in der assoziativen Engführung des römischen Reiches und der Stadt Florenz besteht. Die dichterische Involvierung Petrarcas lenkt dagegen die Aufmerksamkeit verstärkt auf den inszenierenden und dichterisch selbstbewussten Charakter des Auftakts. In den beiden ‚Latinismen' spiegeln sich somit die textuellen Ambitionen des *Decennale Primo* wider, indem sich die stilistische Annäherung an die *Commedia* und Kontaktpunkte zu Livius sowie zum *Canzoniere* Petrarcas überlagern.[279]

Der Ausdruck von Kritik ist an einer anderen Stelle erkennbar, an der ebenfalls zwei ‚Latinismen' nahe beieinander auftauchen, wenngleich beide für sich genommen schwächer ausgeprägt sind als „lustri" und „palustri". Zunächst taucht ein ‚Latinismus' auf, als Lodovico il Moro als „quel primo motor del vostro male" (*DP*, 51) bezeichnet wird. Durch die Auslassung des finalen *-e*, welches für das *volgare*-Pendant *motore* typisch wäre, kann die Bezeichnung eine latinisierende Drift erhalten. Zwar könnte man argumentieren, dass es sich hierbei ‚nur' um eine phonetisch-graphemische oder morphologische ‚Latinisierung' handelt. Doch kommt diese bezeichnenderweise recht selten im Trecento vor, sodass eine gewisse Markiertheit anzunehmen ist, die eine Besprechung an dieser Stelle rechtfertigen dürfte.[280] Hinzu kommt, dass die stilistische Hervorhebung und Salienz von „motor" im *Decennale* durch weitere Aspekte verstärkt wird. Es handelt sich einmal um eine schmale textuelle Parallele zur *Commedia*, die ebenfalls diese latinisierende Form nutzt: „lo motor primo a lui si volge lieto" (*Pg*., XXV, 70). Hiermit wird in der *Commedia* ehrerbietig der christliche Gott bezeichnet, wohingegen im *Decennale Primo* eine Übertragung auf einen Gegner der Stadt Florenz mit dem spöttischen Zusatz „del vostro male" stattfindet. Entsprechend tritt im *Decennale* eine deutlich ironische Komik zu Tage, aber auch der Aspekt einer selbstbewussten Kritik von oben herab ist erkennbar. Verstärkt wird „quel primo motor" weiterhin im Folgevers durch „stultizia" (*DP*, 52), das gleichfalls in einem doppelten Licht aus

279 Nicht zu vergessen ist der erste Vers „I' canterò l'italiche fatiche" (*DP*, 1) mit Anklang an die *Aeneis*, vgl. hierzu v. a. Kap. 7.2 sowie vgl. Kap. 8.3.2. An dieser Stelle kann keine Detailbesprechung der semantischen Nähe zu *RVF*, CXLV erfolgen.

280 Für „motor" liefert *OVI* 15 Treffer, davon drei in der *Commedia* und fünf in Kommentaren zu dieser.

Ironie und Kritik auftritt und sich auf Lodovico il Moro bezieht bzw. auf dessen Aufruf an den französischen König Karl VIII., nach Italien zu ziehen. Auch wenn sich das Wort in zahlreichen vorläufigen *volgare*-Texten findet,[281] ist der Bezug zum Lateinischen *stultitia* erkennbar, v. a. im Vergleich zu anderen *volgare*-Wörtern wie *stoltezza*.[282] Auch wenn phonetisch-graphemische Aspekte hier nicht im Vordergrund stehen, ist in diesem Zusammenhang dennoch die getreue Erhaltung des Vokals *u* bemerkenswert, also in Abgrenzung zum deutlich häufigeren *stoltizia*[283]. Ebenfalls erwähnenswert ist, dass *stultitia* erneut ein Wort darstellt, dass in Livius Werk mehrfach vorkommt.[284] All diese Hinweise sprechen dafür, dass es plausibel ist, hier von einer erkennbaren lateinischen Konnotation auszugehen. Einerseits verstärkt „stultizia" den zuvor genannten „primo motor" und artikuliert eine deutliche Kritik an Lodovico il Moro. Andererseits erscheint der komische Anteil des verlachenden Spotts an dieser Stelle noch ausgeprägter. Dies ergibt sich aus dem inhaltlichen Kontext, da beschrieben wird, wie sogar Moro selbst seine eigene Torheit erkennen musste: „conobbe ben la suo stultizia certa" (*DP*, 52).

Eine dritte Stelle, an der mehrere lateinisch anklingende Vokabeln aufeinandertreffen, findet sich, als die Leistungen Alamanno Salviatis beschrieben werden: „perché quattro mortal' ferite avevi, / che tre ne fur sanate da costui" (*DP*, 359–360). Zwar hat das Wort *sanare* schon früh in das *volgare* Einzug gehalten, im *DELI* wird als *prima attestazione* Giacomo da Lentini bzw. eine Zeit vor 1250 angegeben.[285] Des Weiteren finden sich über alle Bedeutungsnuancen hinweg zahlreiche Belege bei anderen Autoren, so verzeichnet der *GDLI* für die Zeit um 1500 Belegstellen bei Lorenzo de' Medici, Ariost und Guicciardini, um nur die allerbekanntesten Namen

281 Die *OVI*-Abfrage „stultizi?" liefert 82 Treffer. Davon entfallen 38 allein auf die *Moralia* von Zanobi da Strada aus dem Jahr 1361. Einer der wenigen Treffer für Dichtung verweist auf die *Rime* (13, 7) Antonio da Tempos aus dem Jahr 1332. Für die *tre corone* gibt es indes keine Treffer. Eine ergänzende Abfrage für das noch ‚lateinischere' *stultitia* liefert lediglich 17 ergänzende Treffer (vgl. *OVI*, Abfrage „stultiti?").

282 *Stoltezza* lässt sich im explizit florentinischen Bereich auf den *Albertano volgare* aus dem Jahr 1275 zurückführen (vgl. *TLIO*, Eintrag „stoltezza s.f.", Abs. 0.4).

283 Vgl. *OVI*, Abfrage „stoltizi?" mit 277 Treffern.

284 Für die *Erste Dekade* von *Ab urbe condita* können angeführt werden: I, 56, 8 und VIII, 25, 12 (vgl. *Perseus*, lemmatisierte Abfrage „stultitia"). Da der *TLL* unvollendet ist (Stand November 2023 waren Einträge bis *resileo* verfügbar, vgl. *TLL*, Bereich „About", dort Juni 2023 angegeben) wurde auf ein alternatives Korpus zurückgegriffen, wobei *Perseus* hinreichend zuverlässig erscheint. Hierfür sprechen einerseits die Verortung an der Universität Tufts. Andererseits konnten die vorigen Belegstellen des *TLL* auch mit *Perseus* reproduziert werden.

285 Vgl. *DELI*, Eintrag „sàno", Abs. „sanàre", 1110. Im *TLIO* existiert indes kein Eintrag für *sanare*. Gleichzeitig liefert das *OVI*-Korpus für eine sehr allgemeine Abfrage „sano" bereits 1702 Einträge.

zu nennen.[286] Die erste Ausgabe des *Vocabolario degli accademici della Crusca* führt indes Dantes *Inferno* und Petrarcas *Canzoniere* als Belegstellen für *sanare* an.[287] Dennoch erscheint das Wort an dieser Stelle als lateinisch markiert, denn die Form „sanate" steht im Kontrast zu einem semantisch und metrisch ebenso möglichen *guarite*, wie es z. B. im *Asino*, in der *Mandragola* oder in der *Clizia* Machiavellis Verwendung findet.[288] Die lateinische Markierung wird zusätzlich dadurch gesteigert, dass wenig später im gleichen inhaltlichen Zusammenhang, das eng verwandte Wort *sano* vorkommt: „La quarta piaga non possé far sana" (*DP*, 370) – eine denk- und erwartbare Variation des Vokabulars bleibt aus, die Wiederholung lenkt die Aufmerksamkeit vielmehr auf die Kombination aus „sanate" und „sana". Folglich erscheint es trotz der hohen Frequenz des Wortes vor und um 1500 plausibel, von einer stilistischen Markierung in Form eines leichten lateinischen Anklangs auszugehen. Diese Hervorhebung hat zweierlei zur Folge. Zum einen wird die Leistung Salviatis in ein positives Licht gerückt und durch den lateinischen Anklang erhöht. Zum anderen zeigt sich aber auch ein verdrießlicher Anteil, der sich auf die „quarta piaga" und das Scheitern der Eroberung Pisas bezieht, denn die ‚Heilung' dieses Makels wird durch den lateinischen Anklang erhöht und somit bedeutend dargestellt. Diese Erhöhung der Tat wird jedoch durch „non possé" *directement* kassiert und ins Hypothetische verschoben, sodass die lateinische Konnotation das Wünschenswerte idealisiert, das jedoch dem Irrealen angehört und dem die beklagenswerte sowie zu kritisierende Realität gegenübersteht.

Neben diesen markanten Kombinationen aus lateinisch anklingenden Wörtern sind im *Decennale Primo* auch einzeln auftretende ‚Latinismen' vorhanden. Ein solcher kommt z. B. vor, als die Niederlage der Franzosen bei Pisa im Jahr 1500 beschrieben wird und die Florentiner in diesem Zusammenhang als „vili e abbietti" (*DP*, 281) beschrieben werden. Durch „abbietti" entsteht ein erkennbarer Anklang an das lateinische *abiectus*,[289] das im Trecento in seiner *volgare*-Form eher selten

286 Vgl. *GDLI*, Eintrag „Sanare", Bd. XVII, 487–489. Es handelt sich um eine Stelle aus dem *Orlando Furioso* (XXII, 24 nach der Ausgabe 1516 bzw. 1521, XXIV, 24 nach der Ausgabe 1532, vgl. *Ariost Orl.*, 802 [= XXIV, 24]) und um eine Stelle im *Comento del magnifico Lorenzo de' Medici sopra alcuni de' suoi sonetti*, genauer aus dem Kommentar zum Sonett *Belle, fresche e purpurëe vïole* (vgl. De' Medici 1991, 229 [= XVI, 22–23]), wobei *sanare* allein im *Comento* Lorenzos häufiger vorkommt (vgl. u. a. De' Medici 1991, 217 [= XIV, 25]). Im politischen Bereich wird Guicciardini mit *Del Reggimento di Firenze* als Belegautor vermerkt (vgl. *GDLI*, Eintrag „Sanare", Bd. XVII, 488).

287 Vgl. Accademia della Crusca 1612, 747. Es handelt sich um *If.*, XI, 91 sowie nach heutiger Zählung um *Petr. RVF*, 742 [= CLIX, 12].

288 Vgl. *A1*, 96; *Mandragola*, 196 [= III, XII, 1]; *Clizia*, 293 [= III, V, 2].

289 Vgl. *TLL*, Eintrag „abicio, -iēcī, -iectum, -icere". Bezeichnenderweise kommt die partizipiale Adjektivform auch bei Livius (z. B. in Buch IX, also in der *Ersten Dekade* von *Ab urbe condita*) sowie in den *Metamorphosen* des Apuleius vor (vgl. *TLL*, Eintrag „abicio, -iēcī, -iectum, -icere").

auftaucht,[290] aber wenn es vorkommt, dann interessanterweise zumeist in Kombination mit *vile*.[291] Zwar könnte man argumentieren, dass es sich um eine feststehende Phrase handelt. Gleichwohl ist bemerkenswert, dass *abietto* wohl auch in der Zeit um 1500 eher selten gebraucht wurde, da sich neben Machiavelli selbst kaum Belegautoren für dieses Wort im *GDLI* finden.[292] Somit lässt sich ein lateinischer Anklang für dieses Wort postulieren. Die lateinische Konnotation kann wiederum im Zusammenhang mit der Kritik an der Frankreichtreue der Florentiner und weiterhin der militärischen Organisationsform des Söldnerheers in Florenz dazu beitragen, dass ein Tadel von oben herab erklingt und einen mahnenden Tonfall einnimmt.

Ein anderer einzeln auftretender ‚Latinismus' erscheint, als die Überheblichkeit der Franzosen beschrieben wird: „e de' Franzesi la superbia e 'l fasto" (*DP*, 30). Das Wort „fasto" geht dabei auf das Lateinische *fastum* zurück und findet in seiner toskanischen *volgare*-Form eine erste belegte Anwendung in einer Bibel-Übersetzung des Trecento und ist für das restliche Jahrhundert nicht weiter belegt.[293] Für das Quattrocento ließe sich für die Verwendung von *fasto* noch Frezzis *Quadriregio* anführen, außerdem ist u. a. Ariosts *Orlando* zu nennen.[294] Gleichwohl finden sich über die zahlreichen verschiedenen Bedeutungsnuancen hinweg eher wenige Belegautoren für die Zeit um 1500, sodass die lateinische Komponente dieses Wortes im *Decennale Primo* noch beträchtlich ausfallen dürfte.[295] Ist der Hochmut bereits durch die tautologisch anmutende Konstruktion im Verbund mit „la superbia" stilistisch markiert, so erfährt diese Hervorhebung durch die Setzung des lateinisch anklingenden „fasto" eine weitere Steigerung. Gleichzeitig entsteht eine deutliche Spannung, da die kritische Sicht auf den französischen Hochmut mit einem auffälli-

290 Vgl. *OVI*, Abfrage „abbiette; abbietto; abiecta; abietta; abietto" entsprechend der hinterlegten Abfrage in *TLIO*, Eintrag „abietto (1) agg.". Diese produziert lediglich 13 Treffer. Eine hiervon ausgehend etwas allgemeinere Abfrage „abbiett?; abiect?; abiett?" produziert ebenfalls nur 17 Treffer.

291 Vgl. *TLIO*, Eintrag „abietto (1) agg.", Abs. 1.

292 Vgl. *GDLI*, Eintrag „Abiètto", Bd. I, 40. Dort werden neben Machiavelli die *volgare*-Version der *Imitazione di Christo*, die im lateinischen Original in der Regel Thomas von Kempen zugeschrieben wird, sowie zeitlich etwas später Leonardo Salviati genannt.

293 Vgl. *TLIO*, Eintrag „fasto (1) s.m." sowie *OVI*, Abfrage „fast?" – *fasto* im Sinne von ‚Prunk' oder negativ gesteigert ‚Protzen' findet sich bei lediglich vier der insgesamt 15 Treffer.

294 Vgl. *GDLI*, Eintrag „Fasto[2]", Bd. V, 709–710. Bei der *Orlando*-Stelle handelt es sich um XXXIV, 15 in der Edition aus dem Jahr 1532 bzw. XXXI, 15 der Ausgaben von 1516/21: „quantunque il fasto e l'alterezza nacque / da la beltà ch'a tutti gli occhi piacque" (*Ariost Orl.*, 1174 [= XXXIV, 15, 7–8]). Weiterhin sind noch Lorenzo de' Medici, Collenuccio und Firenzuola zu nennen.

295 Die Einschätzung als *wenig* ist stark vom jeweils zu besprechenden Wort und dessen Kontext abhängig. Gleichwohl wird hier eine Listung von drei bis vier Belegautoren im *GDLI* als primäre Richtschnur angesetzt.

gen Redeschmuck korreliert. Dies könnte man erneut im Sinne eines (moralischen) Herabschauens auf die Franzosen deuten, wobei die lateinische Komponente zur Stabilisierung der hohen Warte der Sprecherinstanz beitragen kann.

Ein wesentlich komplizierterer Fall liegt vor, als beschrieben wird, wie sich die *Lega Santa* um den Jahreswechsel 1495/96 erneut gegen Frankreich zusammenfand: „Qui la Lega di nuovo s'incavuglia / per resister al Gallo" (*DP*, 103–104). In dieser Passage, die nach dem Haupttext der *EN* zitiert ist, findet sich zunächst kein Wort, das einen relevanten Rekurs auf das Lateinische auslösen könnte. Doch lohnt ein Blick in den begleitenden Apparat der Nationalausgabe, denn dort wird als Variante für „resistere" das Wort *obsistere* angeführt.[296] Dieses tritt in fünf überlieferten Zeugnissen auf, darunter die frühen Drucke des *Decennale Primo*, wohingegen „resistere" lediglich in zwei Manuskripten vorkommt. Auch wenn „resistere" im Autographen C (Firenze, Biblioteca del Seminario Arcivescovile, C VI 127) auftaucht – ein Manuskript, das „soluzioni quasi sempre corrette e accettabili in luoghi incerti o discutibili" anbietet –,[297] ist es dennoch sinnvoll, *obsistere* als relevanten ‚Latinismus' an dieser Stelle in den Blick zu nehmen. Gerade die öffentlichkeitswirksame Verbreitung in Druckform, in der das Verb *obsistere* zu finden ist, spricht hierfür. Wenn man nun *obsistere* genauer betrachtet, fällt auf, dass es keinerlei Belege im *TLIO* bzw. *OVI* für dieses Wort gibt.[298] Der *GDLI* verweist neben Machiavelli nur auf Leon Battista Albertis *De Iciarchia*,[299] sodass im Falle des *Decennale Primo* von einer wahrscheinlich starken lateinischen Konnotation auszugehen ist. Das Wort *obsistere*, welches das Konzept des (militärischen) Widerstands beschreibt, findet sich bezeichnenderweise erneut bei Titus Livius.[300] Einerseits wird so erneut eine Positionierung in der Tradition des antiken Geschichtsschreibers angedeutet. Andererseits bezeichnet das lateinische Wort auch hier einen für die Stadt Florenz kritischen Punkt der Historie. Während sich fast alle größeren

296 Corsaro 2012a, 23. Es werden die Varianten *obsistere* (in der Giuntina von 1549), *ossister* (in den Manuskripten Magl. XXV 604 und Med. Laur. Plut. XLIV 41) sowie *obsister* (in den Drucken aus dem Jahr 1506 von Vespucci und Tubini & Ghirlandi) angeführt.

297 Corsaro 2012b, 488.

298 *OVI*, Abfrage „obsis*; ossis*". Bei dieser Abfrage werden zwar acht Treffer für eine *volgarizzazione* des *Antidotarium Nicolai* aus dem späten 13. Jahrhundert angegeben. Diese repräsentieren aber das Wort *Knochen* u. a. bei „ossis de corde cervi", im zitierten Fall den Herzknochen des Hirsches. Entsprechend können diese Treffer für „obsis*; ossis*" ignoriert werden.

299 Vgl. *GDLI*, Eintrag „Ossìstere", Bd. XII, 230–231. Der Verweis auf Donato Giannottis *Discorso a Paolo Terzo* würde sich auf das Jahr 1535 beziehen und ist somit für Machiavelli, der 1527 gestorben ist, nicht mehr von unmittelbarer Relevanz.

300 Vgl. die zahlreichen Stellen, welche der *TLL* im Eintrag „obsisto, -stitī, -stitūrus, -ere" listet, sowie die Vorkommen bei *Perseus*. Dort finden sich allein für die *Erste Dekade* von *Ab urbe condita* Treffer in den Büchern II, VI, VII und X (vgl. *Perseus*, lemmatisierte Abfrage „obsistere").

Reiche in Form der *Lega Santa* gegen Frankreich zusammenfanden, blieb Florenz auf der Seite der Franzosen, wie es auch im *Decennale Primo* festgehalten wird: „voi sol soli / rimanesti in Italia per aguglia" (*DP*, 104–105).[301] Folglich kann auch diese Stelle als Kritik gegenüber der politischen Führung in Florenz gelesen werden, die durch die lateinische Konnotation abermals den Klang eines Tadels von oben herab annimmt.[302]

Ein weiterer, etwas dezenterer Anklang an das Lateinische entsteht, als beschrieben wird, wie Maximilian I. von Habsburg mit seinem Sohn Philipp dem Schönen beim Papst vorsprach, um die Kaiserkrone zu erhalten: „Lo 'mperador, con l'unica suo prole, / vuol presentarsi al successor di Petro" (*DP*, 529–530).[303] Das Wort „prole" lässt sich auf das ähnliche Wort *proles* des Lateinischen zurückführen, dieses taucht erneut bei Titus Livius auf.[304] Für das Trecento ergibt sich neben der Präsenz bei den *tre corone* – v. a. bei Boccaccio – eine noch überschaubare Anzahl von Treffern im *OVI*-Korpus.[305] Dem stehen mehrere Einträge im *GDLI* gegenüber, die für die Zeit um 1500 auf illustre Namen wie Lorenzo de' Medici, Ariost oder Trissino verweisen.[306] Dennoch spricht die geringe Anzahl von Treffern im Trecento dafür, dass der lateinische Anklang um 1500 zwar schwach, aber wahrnehmbar gewesen sein dürfte. Eine Interpretation hinsichtlich des Effekts erscheint an dieser Stelle gleichwohl schwierig, da es wenige innertextuelle Hinweise gibt. Wenn man jedoch die späteren Schriften Machiavellis und die dortigen Aussagen über Maximilian I. berücksichtigt, so lässt sich erkennen, dass der *Segretario* der Wankelmütigkeit des Kaisers kritisch gegenüberstand.[307] Folglich

301 Man beachte die Markierung der Isolierung von Florenz durch „sol soli". Zu dieser Widerholungsstruktur vgl. auch Kap. 9.5.2.

302 Dafür, dass der Tadel in diesem Fall mit einem eher ernsthaften Sprechen einhergeht, vgl. auch Kap. 9.5.2.

303 Für die Identifikation Maximilians und Philipps vgl. Blasucci 1989b, 315.

304 Für die engere Bedeutung des Wortes im Sinne von ‚Söhne oder Töchter' nennt der *TLL* neben zahlreichen Autoren für Livius und *Ab urbe condita* die Stelle IV, 6, 2 (vgl. *TLL*, Eintrag „prōlēs, -is f.", Abs. I.A.1.a.α.I.A).

305 Vgl. *OVI*, Abfrage „prol?" – diese generiert 63 Treffer, also noch unter 100. Auffällig sind dabei die 22 Treffer, die allein auf Boccaccio entfallen. Dem stehen zwei Treffer bei Petrarca und einer bei Dante gegenüber.

306 Vgl. *GDLI*, Eintrag „Pròle", Bd. XIV, 572–573. Hier wurden v. a. die Abs. 1 und 4 berücksichtigt, da diese sich auf die engere Bedeutung der ‚Söhne und Töchter' im wörtlichen Sinn beziehen.

307 Vgl. hierzu die Einschätzung Machiavellis zu Maximilian I. im Jahr 1509: „[...] oggi vuole una cosa e domani no [...] sta sempre in continue agitazioni d'animo e di corpo, ma spesso disfà la sera quello conclude la mattina" (*Discorso Magna*, 517–518 [= 3; 5]). Auch wenn dieses Urteil erst nach der diplomatischen Mission Machiavellis bei Maximilian I. entstanden ist, scheint es plausibel, auch für die Zeit der Abfassung des *Decennale Primo* im Jahr 1504 eine im Ansatz ähnliche Beurteilung zu veranschlagen.

erscheint es plausibel, die Setzung des lateinisch anklingenden Wortes „prole“ als eine erneute Kodierung einer kritischen Haltung von oben herab zu sehen, die gleichfalls im Sinne einer ironischen Komik lesbar wird.

War schon bei „prole“ der lateinische Anklang dezent, so gibt es noch einige weitere Wörter im *Decennale Primo*, die man intuitiv als ‚Latinismen‘ einstufen könnte, die aber nicht vollständig der Arbeitsdefinition entsprechen oder bei denen keine verstärkenden Aspekte vorliegen. So ließe sich das Wort „tedio“ in „levast'el campo, per fuggir l'affanno / di quella 'mpresa e del Vitel' el tedio“ (*DP*, 227–228) auf das Lateinische *taedium* zurückführen. Doch weist dieses Wort bereits im Trecento eine beträchtliche Verbreitung auf,[308] sodass die lateinische Konnotation des Wortes für die Zeit um 1500 eher gering ausfallen dürfte.[309] Noch schwächer ist der lateinische Anklang bei „pondo“ („ma pochi giorni stiè sott'a quel pondo“, *DP*, 458).[310] Des Weiteren finden sich im *Decennale Primo* zahlreiche Wörter, die in ihrer äußeren Form an das lateinische Ursprungswort erinnern. Es handelt sich v. a. um die Wörter „iniurie“ (*DP*, 340) und „iustificar“ (*DP*, 354) sowie „libertate“ (*DP*, 39)[311] und „Crudeltate“ (*DP*, 447).[312] Diese erzeugen nicht auf lexikalischer, sondern eher auf phonetisch-graphemischer bzw. morphologischer Ebene Assoziationen zum Lateinischen. Dennoch sorgen sie, v. a. in Kombination mit den anderen hier besprochenen ‚Latinismen‘, für einen immer wieder aufscheinenden episch-sublim anmutenden Tonfall, der in seiner Gänze als Inszenierung des eigenen Schreibens betrachtet werden kann. Auch die bereits mehrfach angesprochene Aufstellung hinter oder gar neben Livius kann durch diese zusätzlichen lateinischen Anklänge befördert werden, was wiederum mit einer selbstbewussten dichterischen Darstellung u. a. mit Blick auf Konkurrenztexte einhergeht.[313]

308 Vgl. *OVI*, Abfrage „tedi?“ mit 241 Treffern.

309 Hinzu kommt, dass *tedio* im *GDLI* in je ähnlichen Bedeutungen für mehrere namhafte Autoren um 1500 gelistet wird, so u. a. für Alberti, Aretino, Guicciardini und Pulci (vgl. *GDLI*, Eintrag „Tèdio“, Bd. XX, 796–797).

310 Vgl. *OVI*, Abfrage „pond?“ mit 447 Treffern.

311 Für das Manuskript S (BNCF II.IV.251) gibt die *EN* die Variante „liberta“ an (vgl. Corsaro 2012a, 19), sodass in dieser Überlieferung der lateinische Anklang entfällt.

312 Die Formen auf *-ate* dürften zwar in den meisten Fällen nicht direkt auf das Lateinische (z. B. denkbar den Ablativ) zurückzuführen sein, sondern formal auf den Akkusativ des Vulgärlateins (vgl. Rohlfs 1968, 5). Dennoch ist hierbei noch der Kontakt zum klassischen Latein deutlich erkennbar, v. a. im Kontext grundlegend italienischsprachiger Texte, wie es die Terzarima-Texte Machiavellis sind.

313 Dieser Befund wird gestützt durch die Position Cabrinis, die einen großen Unterschied zum ‚einfachen‘ Stil Puccis konstatiert (vgl. Cabrini 1993, 72). Folglich lässt sich die lexikalische Livius-Nähe auch als Abgrenzung zum bekannten Vorgänger Pucci sehen.

Decennale Secondo

Ähnlich wie im *Decennale Primo* finden sich auch zu Beginn des *Decennale Secondo* zwei lateinisch anmutende Wörter, wenngleich der Anklang an das Lateinische hier deutlich schwächer ausfällt. Zunächst handelt es sich um „le mutazion di regni" (*DS*, 4), die im *Decennale Secondo* besungen werden sollen. Das Wort „mutazion" lässt sich auf das lateinische *mutatio*/*mutationis* zurückführen, wobei erneut auffällt, dass es ein Wort ist, das auch im Werk des Livius vorkommt. Gleichwohl ist anzumerken, dass es sich um kein übermäßig seltenes lateinisches Wort handelt.[314] Des Weiteren ist dieses Wort im *volgare* häufig belegt, einen ersten Nachweis listet das *OVI*-Korpus bei Restoro d'Arezzo für das Jahr 1282 oder explizit für das Florentinische im *Tesoro di Brunetto Latini volgarizzato da Bono Giamboni* vom Ende des 13. Jahrhunderts. Auch darüber hinaus finden sich für das Trecento zahlreiche Belegstellen.[315] Dennoch ist es sinnvoll, „mutazion" an dieser Stelle als ‚Latinismus' zu besprechen. Ein erster Grund liegt darin, dass es durchaus alternative Ausdrucksweisen gäbe, z. B. aus der Wortfamilie um *cambiare*.[316] Ein zweiter, noch gewichtigerer Grund liegt in den Beobachtungen zum *Decennale Primo*. Dort konnte festgestellt werden, dass mit „lustri" und „palustri" gleich zu Beginn zwei Wörter mit lateinischem Anklang zu finden sind. Im *Decennale Secondo* ist mit „mutazion" eine ähnliche Tendenz zu erahnen, wenngleich die Stelle nicht zum Vorgängertext aufschließen kann.

Die Parallele zum Beginn des *Decennale Primo* gewinnt an Profil durch den wenig später fallenden Ausdruck „l'italico sito" (*DS*, 5). Hierbei ist das lateinische *situm* als Ursprungsform zu nennen, das selbst wiederum als Partizip Perfekt Passiv-Form des Verbes *sinere* aufgefasst werden kann.[317] Auch bei *sito* handelt es sich um ein Wort, das früh im *volgare* belegt ist. So kommt das Wort ebenfalls bei Restoro d'Arezzo vor oder im Florentiner Bereich in Bono Giambonis *Orosio* aus dem Jahr

314 Während im *TLL* für die *Erste Dekade* von *Ab urbe condita* die Stellen IX, 18, 4 und X, 25, 10 verzeichnet sind (vgl. *TLL*, Eintrag „mūtātio, -ōnis f."), liefert *Perseus* zusätzlich die Stellen III, 33, 2; V, 13, 4; V, 27, 10; IX, 15, 8 (*Perseus*, lemmatisierte Abfrage „mutatio"). Beide Datenbanken liefern Treffer bei zahlreichen weiteren Autoren, so z. B. bei Caesar, Cicero, Seneca, Sueton oder Tacitus.

315 Vgl. *OVI*, Abfrage „mutazion?". Diese liefert 606 Treffer, darunter auch Dantes *Convivio* (III, 9 sowie IV, 14) oder Puccis *Centiloquio* (LVIII, 97, 3).

316 So ist *cambiare* im *TLIO* für das Trecento zahlreich belegt (vgl. *TLIO*, Eintrag „cambiare v."). Auch bei Machiavelli selbst findet sich *cambiare*, so u. a. im *Decennale Primo* bei „cambiandogli el cappello alla berretta" (*DP*, 180), sodass die Wortfamilie durchaus als Alternative zu „mutazion" zu sehen ist.

317 Da es sich um ein häufiges Wort des Lateinischen handelt und die Ergebnisse bei *Perseus* durch die Anzahl der Treffer unübersichtlich sind, wird hier auf eine ausführliche Listung von Stellen verzichtet. Es sei jedoch angemerkt, dass sich erneut Vorkommen in der *Ersten Dekade* von *Ab urbe condita* finden (vgl. *Perseus*, lemmatisierte Abfrage „situm").

1292. Außerdem findet sich das Wort bei Dante in der *Commedia* oder im *Convivio* sowie in Puccis *Centiloquio*.[318] Folglich könnte man wie auch bei „mutazion“ argumentieren, dass es sich um ein Wort handelt, das um 1500 bereits fest im *volgare*-Wortschatz etabliert war und nur eine geringe lateinische Konnotation aufwies. Doch wie schon bei „mutazion“ stehen zwei Punkte einer solchen Einschätzung entgegen. Zum einen handelt es sich um das Vorhandensein mehrerer Alternativen, denkbar wären z. B. *luogo* oder *posto*. Zum anderen ergänzen sich „sito“ und „mutazion“ gegenseitig und erzeugen einen Auftakt, der an den ‚zweifach‘ lateinisch konnotierten Beginn des *Decennale Primo* erinnert. Ähnlich wie „lustri“ und „palustri“ ist der Versuch erkennbar, einen episch-sublimen Textauftakt zu inszenieren. Sicher fällt das Ergebnis deutlich hinter dasjenige des *Decennale Primo* zurück. Nicht nur ist, wie gesehen, der lateinische Anteil geringer, auch die Stellung außerhalb jeglicher Reimposition schwächt das Resultat ab. Dennoch bleibt der lateinische Anklang durch die Kombination der beiden ‚Latinismen‘ wahrnehmbar und eine Drift in Richtung einer Einreihung in die Tradition der (v. a. lateinischen) Geschichtsschreibung ist zu erkennen. Ebenso entsteht eine Positionierung in einer Linie mit dem *Decennale Primo*.[319]

Für einzeln auftretende ‚Latinismen‘ ist zunächst der Ausdruck „fu prosternata e rotta la sua gente“ (*DS*, 33) zu nennen. Dieser bezieht sich darauf, wie 1505 die Truppen um Antonio Giacomino Tebalducci gegen diejenigen, die unter Bartolomeo d’Alviano die Stadt Pisa unterstützten, einen Sieg erringen konnten. Das interessierende Einzelwort in diesem Vers ist „prosternata“, dessen lateinischer Ursprung bei *prosternere* zu finden ist, das abermals bei Livius auftaucht.[320] Auch in frühen *volgare*-Texten kommt *prosternere* (stets mit *e*-Schreibung, nicht mit *a*-Schreibung) vor, ist jedoch eher selten und taucht hauptsächlich in Texten aus dem Raum Pisas und Sienas auf.[321] Somit erscheint der lateinische Anteil dieses Wortes als beträchtlich.[322] Weiterhin fällt eine Besonderheit ins Auge: Für das

318 Vgl. *OVI*, Abfrage „sito“ sowie „siti“ mit insgesamt 917 Treffern. Da das Wort alleine in der *Commedia* mehrfach vorkommt, werden hier ebenfalls keine Detailstellen gelistet.

319 Zu berücksichtigen ist stets, dass der *Decennale Secondo* unvollendet geblieben ist, sodass potentiell wenig ausgearbeitete Verse vorliegen und bereits diese leichte Tendenz der Parallele zum *Decennale Primo* bemerkenswert ist.

320 Der *TLL* listet im Abschnitt „[prostern]untur exercitus sim. eorumque duces“ als Belegstelle *Ab urbe condita* VIII, 11, 6 (vgl. *TLL*, Eintrag „prōsterno, -strāvī, -strātum, -ere“, Abs. I.A.1.a.α.II.A.).

321 Vgl. *OVI*, Abfrage „prostern*“ mit lediglich 17 Treffern, von denen nur einer als allgemein toskanisch ausgewiesen ist, es handelt sich um den *Volgarizzamento dell’Ad Theodorum lapsum di Giovanni Crisostomo*.

322 Man könnte zwar mit Blick auf *prosternere* entgegnen, dass dieses Wort (mit *e*-Schreibung) auch in der *Mandragola* Machiavellis vorkommt (vgl. *Mandragola*, 198 [= IV, I, 2]). Der Umstand, dass es sich bei diesem Text um eine Komödie mit z. T. derben Inhalten und z. T. auch derber Spra-

Verb *prosternare* (mit *a*-Schreibung) findet sich im *GDLI* für die genaue Bedeutung „Sconfiggere completamente, sbaragliare" neben einem Verweis auf die hier interessierende *Decennale*-Stelle nur noch ein weiterer Beleg bei Feo Belcari.[323] Hinzu kommt, dass im *DELI* sogar Machiavelli als erster Belegautor für *prosternare* (mit *a*-Schreibung) angeführt wird. Richtig dürfte sein, dass er der wohl prominenteste derjenigen Autoren ist, die dieses Wort in dieser Form bzw. Schreibung als erste verwendet haben. Entsprechend lässt sich an dieser Stelle neben dem starken Kontakt zum Lateinischen ansatzweise auch eine ‚innovative' lexikalische Tendenz im *Decennale Secondo* konstatieren, auch wenn der Begriff des Neologismus zu hoch gegriffen wäre. Im Textzusammenhang ist unterdessen erkennbar, dass dieses Wort bei der Beschreibung einer wichtigen Episode in der Florentiner Geschichte fällt. Es handelt sich um eine siegreiche Zwischenetappe in der Auseinandersetzung mit Pisa, sodass diesem Ereignis große politische und patriotische Bedeutung zufällt. Dieses ‚Erfolgserlebnis' erfährt nun textuell durch „prosternata" eine Hervorhebung, die Niederschlagung der Feinde bzw. das Bild des am Boden liegenden Gegners wird in ein episch-sublimes Gewand gehüllt. Darüber hinaus gilt es, zu bedenken, dass die lateinische Stilisierung zu Beginn eines enkomiastischen Abschnittes steht, der Giacomino Tebalducci gewidmet ist, sodass auch eine nobilitierende, möglicherweise heroisierende Darstellung desselben als erfolgreiches Vorbild im Kampf schlüssig erscheint. Diese Lesart gewinnt weiter an Plausibilität, wenn man berücksichtigt, dass Tebalducci eine zentrale Figur in der Reformierung des Florentiner Militärs war, welche auch Machiavelli forderte und vorantrieb.[324]

---

che handelt, könnte dazu verleiten, den lateinischen Anklang des Wortes infrage zu stellen. Dem sei jedoch erwidert, dass auch die *Mandragola* mit dem Lateinischen operiert, am augenfälligsten wohl, als Callimaco den Arzt mimt und offen Latein spricht (vgl. u. a. *Mandragola*, 172 [= II, I, 1]). Nun bringt das Wort *prosternere* gerade Callimaco vor, der ersichtlich des Lateinischen kundig ist, sodass der lateinische Anklang hieraus bereits plausibilisiert ist. Hinzu kommt, dass es sich bei der entsprechenden Szene um einen Monolog Callimacos handelt, der als ‚theatralisch' angesehen werden kann, sodass ein ironisierender lateinischer Anklang ebenso denkbar ist.

323 Das Zitat stammt aus *GDLI*, Eintrag „Prosternare", Bd. XIV, 723 (Abs. 2). Bei der Belcari-Stelle handelt es sich um einen Passus der *Rappresentazione quando la nostra Donna Vergine Maria fu annunziata dall'angelo Gabriello*. Dort klagt die allegorische *Verità* die ebenfalls allegorische *Misericordia* an: „Sotto pietade ella occide e prosterna / le sue compagne, e vuol più tosto amare / la creatura contra te ribella / che me, tua Veritade e sua sorella" (Belcari 1996, 246 [= 197–200]). In leicht anderen Bedeutungsnuancen sind noch der Dominikanermönch Simone da Cascina und Vasari zu nennen (vgl. *GDLI*, Eintrag „Prosternare", Bd. XIV, 723–724).

324 Vgl. Arrighi 2000, 178.

Ein weiteres Wort, das als lateinisch konnotiert auffällt, findet sich, als beschrieben wird, wie Florenz zu Beginn des Jahres 1509 damit zu kämpfen hatte, dass Genua und Lucca („li vostri vicini“) einer Rückeroberung Pisas entgegenstanden:[325]

> e li vostri vicini e lor vestigi
> seguén, facendo lor larga l'offerta,
> movendovi ogni dí mille litigi;
> (*DS*, 151–153)

Die interessierende Wortform „litigi“ geht auf das lateinische *litigium* zurück, auch wenn es im Lateinischen eher selten auftrat.[326] Somit erscheint der lateinische Anteil des Wortes zunächst wenig gesichert, doch v. a. das Vorkommen bei Plautus macht eine Verbindung zu Machiavelli möglich und plausibel.[327] Des Weiteren ist das Wort im *volgare* früh belegt, für das Florentinische ist die Form *litigie* im *Statuto dell'Arte degli oliandoli* von 1310/13 dokumentiert. Im poetischen Bereich ist für Florenz dagegen die *Commedia* Dantes zu nennen (vgl. *Pd*., V, 15: „letigio“). Dennoch finden sich insgesamt nur 30 Treffer für das Trecento.[328] Zwar listet der *GDLI* für die Zeit um 1500 über alle Bedeutungsbereiche hinweg einige Belegautoren.[329] Gleichwohl dürfte dem Wort aufgrund seiner begrenzten Verbreitung im Trecento um 1500 noch eine stilistische Markiertheit zugefallen sein. Inhaltlich gesehen wird durch „litigi“ abermals ein wichtiger Aspekt der Florentiner Geschichte hervorgehoben, denn es geht um einen erneuten Versuch, Pisa zu erobern – der am Ende

325 Vgl. Corsaro 2012a, 61.

326 Im klassisch-antiken Bereich sind Plautus und Petron als Belegautoren zu nennen, ferner ist Boethius prominent, auch wenn er nicht mehr zu den klassisch-antiken Autoren zählt (vgl. *TLL*, Eintrag „lītigium, -iī n.“ sowie *Perseus*, lemmatisierte Abfrage „litigium“).

327 Zu Machiavelli und Plautus vgl. u. a. Figorilli 2016, v. a. 90–91. Dort auch mit dem Hinweis, dass Machiavelli durch die *editio princeps* Giorgio Merulas aus dem Jahr 1472 bis auf *Vidularia* alle Komödien des antiken Komödiendichters kennen konnte.

328 Vgl. *OVI*, Abfrage „litig?; litigi?; letig?; letigi?; litigg?; litiggi?“. Neben Dante ist Boccaccio einer der prominentesten Autoren in der Trefferliste.

329 Vgl. *GDLI*, Eintrag „Litigio“, Bd. IX, 154. Als wichtigster Autor für die Zeit um 1500 ist Ariost zu nennen, wobei auf folgende zwei Stellen hingewiesen wird: *Orlando furioso* XXIII, 3, 2 (Edition 1516/1521) bzw. XXV, 3, 2 (Edition 1532), vgl. *Ariost Orl.*, 834 [= XXV, 3, 2]; sowie XXVIII, 29, 5 (1516/21) bzw. XXX, 29, 5 (1532), vgl. *Ariost Orl.*, 1028 [= XXX, 29, 5]. Es finden sich aber noch weitere Vorkommen des Wortes *litigio* im *Orlando*, so z. B. bei XXVIII, 46, 6 (1516/21) bzw. XXX, 46, 6 (1532), vgl. *Ariost Orl.*, 1034 [= XXX, 46, 6] oder bereits bei II, 17, 4 (alle Editionen), vgl. *Ariost Orl.*, 34 [= II, 17, 4]. Bei letzterem zeigt sich der Reim „litigi“ mit „vestigi“ genauso, wie er im *Decennale Secondo* auftaucht. Aufgrund der zeitlichen Situation – die Erstedition des *Orlando* geht auf das Jahr 1516 zurück und die Abfassung des *Decennale Secondo* ist wohl auf das Jahr 1514 zu datieren – erscheint eine Beeinflussung durch den *Orlando* trotz der Reimparallele sehr unwahrscheinlich. Machiavelli müsste eine Vorabversion gekannt haben, was nicht unmöglich, aber dennoch zweifelhaft erscheint. Weitere Belegautoren sind u. a. Alberti und Pulci.

unter Mitwirkung Machiavellis glückte –, wobei Florenz ohne Verbündete auskommen musste. Im Gegenteil, es mussten durch Zahlungen und territoriale Abtretungen Frankreich, Spanien sowie Genua und Lucca von einer Intervention abgehalten werden (vgl. *DS*, 154–156). Somit kann dieser ‚Latinismus' als Markierung eines bedeutenden Inhalts gelesen werden. Gleichzeitig ist auch Kritik denkbar, die sich auf die politischen Entscheidungen richten könnte, welche in die unpässliche Lage geführt haben, sich von den außenstehenden Mächten freie Bahn erkaufen zu müssen.

In formaler Nähe zum bereits besprochenen *prosternare* steht die Wortform „prostrata", die jedoch einen etwas geringeren lateinischen Anklang als *prosternare* erzeugt. Das Wort taucht auf, als beschrieben wird, wie Ludwig XII. von Frankreich in die Unruhen in Genua im Jahr 1507 eingriff, weil diese die dortige französische Hegemonie gefährdeten:

> [...] al re die Francia piacque
> passar i monti e favorir la parte
> che per suo amor prostrata e vinta giacque;
> (*DS*, 100–102)

Die Wortform „prostrata" lässt sich auf das spätlateinische Wort *prostrare* zurückführen, das sich wiederum mit dem Partizip Perfekt Passiv *prostratus* des Verbes *prosternere* in Verbindung bringen lässt.[330] Mit Blick auf die Tradition im *volgare* ist das Wort für das Trecento nicht allzu häufig belegt, die bekanntesten Autoren, die sich hierbei finden, sind Cecco d'Ascoli und Boccaccio mit einzelnen Texten.[331] Folglich kann man auch bei „prostrata", u. a. mit Rückgriff auf das eben besprochene *prosternare*, von einem lateinischen Anklang ausgehen, der jedoch im Vergleich etwas schwächer ausfällt. Der Grund für diese Annahme liegt v. a. darin, dass im Vergleich zu *prosternare* im *GDLI* deutlich mehr Belegstellen angegeben sind. Außerdem ist in der gleichen Bedeutungskategorie mit Machiavellis *Decennale Secondo* ein Nachweis bei Guicciardini aufgeführt,[332] sodass die Vermutung naheliegt, dass *prostrato* im historisch-politischen Kontext öfters Verwendung fand.[333] Gleichwohl ist die Markierung in Form eines lateinischen Anklangs plausibel, v. a. weil „prostrata" über weite Strecken im *Decennale Secondo* eines der wenigen Wörtern mit lateinischer Konnotation bleibt. Eine zusätzliche stilistische

330 Vgl. *TLL*, Eintrag „prōstro, -āre". Dort ist im Bereich zur Etymologie von „formatione retrograda" die Rede.

331 Vgl. *OVI*, Abfrage „prostr*" mit 48 Treffern, darunter zwei zu Cecco d'Ascolis *Acerba* (I, 3, 243 sowie III, 14, 2811). Bei Boccaccio liefert die Abfrage insgesamt sieben Treffer, die meisten davon in der *Fiammetta* (5, 25; 5, 33; 6, 15).

332 Gemeint ist die Nummer 72 der *Ricordi* Guicciardinis (vgl. Guicciardini 1974a, 749 [= C, 72]).

333 Vgl. *GDLI*, Eintrag „Prostrato", Bd. XIV, 728–729, hier v. a. 729 (Abs. 8).

Hervorhebung erfolgt durch die Kombination „prostrata e vinta“, die zwar nicht tautologisch, doch sehr bedeutungsähnlich ausfällt. Auch inhaltlich zeigt sich Auffälliges, denn an der zitierten Stelle geht es um die Auseinandersetzung verschiedener Bevölkerungsschichten in Genua, die sich hinsichtlich der Abhängigkeit der Stadt von Frankreich uneins waren. Am Ende griff, wie bereits erwähnt, Ludwig XII. in den Konflikt ein und beendete den Aufstand, in dem sich v. a. mittlere und untere Schichten gegen die französische Hegemonie aufgelehnt hatten. Diese Schilderung könnte als ein mögliches Szenario für Florenz dienen, denn die Arnostadt war Verbündete Frankreichs. Folglich ließe sich die Stelle als eine Mahnung an die Florentiner lesen, welche – auch innenpolitischen – Risiken die Abhängigkeit von Frankreich bergen konnte. Dabei kann der lateinische Anklang den Eindruck eines belehrenden Duktus von oben herab durch die Sprecherinstanz vermitteln.

Einen letzten leichten Anklang an das Lateinische findet man gegen Ende des überlieferten Teils des *Decennale Secondo* mit Bezug auf Maximilian I., von dem es heißt: „e dalla Lega sendo derelitto“ (*DS*, 214). Das Wort „derelitto“ lässt sich auf das lateinische *derelictum* zurückführen, dieses wiederum ist ursprünglich als ein Partizip Perfekt Passiv des Verbs *derelinquere* zu verstehen. Bezeichnenderweise findet sich das Wort *derelictum* bei Plautus, auch in den *Metamorphosen* des Apuleius ist es belegt.[334] Für die *volgare*-Form des Wortes ist einer der ersten Nachweise in einer anonymen *Laude della Scuola Urbinate* aus dem 13. Jahrhundert zu finden,[335] im Florentiner Raum ist Dantes *Paradiso* als maßgebend zu nennen.[336] Allgemein fällt auf, dass dieses Wort wenige Treffer – es sind derer 57 – im *OVI*-Korpus generiert. Im *GDLI* finden sich einige Nachweise für die Zeit um 1500, doch bei nur wenigen prominenten Autoren, zu diesen zählt v. a. Lorenzo de’ Medici.[337] Folglich kann man hier einen lateinischen Anklang vermuten, wenngleich dieser mit Blick auf die Treffer im Korpus schwächer als bei den zuvor für den *Decennale Secondo* besprochenen ‚Latinismen‘ ausfällt. Inhaltlich zeigt sich, dass „derelitto“ einen äußerst sensiblen Punkt behandelt, den der Bündnistreue. Diese wurde gebrochen und Maximilian I. blieb nichts anderes übrig, als sich zurückzuziehen. Auch wenn die Person Maximilians I. bei Machiavelli ob dessen Unentschlossenheit

334 Vgl. *TLL*, Eintrag „dērelinquo, -īquī , -ictum , -ere“. Bei Plautus handelt es sich um *Truculentus*, IV, 4 und bei Apuleius um *Metamorphosen*, VII, 27.

335 Vgl. *OVI*, Abfrage „derelict?; derelitt?; derellict?; direlitt?“, ausgehend von der in *TLIO*, Eintrag „derelitto (1) agg.“ hinterlegten Abfrage.

336 Vgl. *Pd.*, XII, 113. Es gilt aber zu beachten, dass es sich um eine leicht anders gelagerte Bedeutung handelt, im *TLIO* ist die *Commedia*-Stelle unter der speziellen Bedeutung „Privo di continuatori (detto di un percorso ideale)“ gelistet (*TLIO*, Eintrag „derelitto (1) agg.“, Abs. 1.2.).

337 Vgl. *GDLI*, Eintrag „Derelitto“, Bd. IV, 223. Dort wird auf *Altercazione*, IV, 32 hingewiesen. Weiterhin ist der Hinweis auf Luigi Alamannis *Della Coltivazione*, I, 975 erwähnenswert.

eher skeptisch betrachtet wird,[338] ergibt sich durch den Aspekt der gebrochenen Bündnistreue das Potential einer allgemeingültigen politischen Kritik. Die Konsequenzen, die entstehen, sobald man sich völlig auf seine Verbündeten verlässt, werden eindrücklich vorgeführt – ganz im Sinne einer belehrenden Mahnung.

Neben den hier detailliert besprochenen ‚Latinismen' tauchen auch im *Decennale Secondo* Wörter auf, die aufgrund der verwendeten Form eine Assoziation der ursprünglichen, lateinischen Version erzeugen können („venenoso", *DS*, 134 und „prudenzia", *DS*, 190).[339] Diese lassen ähnlich wie beim *Decennale Primo* eine Tendenz zur Einstreuung latinisierender Formen erkennen, welche eine Bewegung in Richtung eines erhöhten und episch-sublimen Klangs ermöglichen, auch wenn sie teilweise kontrastiv in ironisch-komische Formulierungen eingewoben sind, wie im Fall von „venenoso".[340] Dies wiederum spricht für eine Drift hin zu einer Vorführung dichterischen Könnens. Gleichzeitig ist die Anzahl dieser Formen aufgrund des unvollendeten Status des Textes sehr begrenzt, sodass der resultierende Effekt nur eingeschränkt mit dem des ersten *Decennale* zu vergleichen ist.

Capitolo di Fortuna

Auch der Beginn des *Capitolo di Fortuna* wartet mit einer Zweierkombination lateinisch anklingender Wörter auf. Das erste ist „prosperi" (*CF*, 3), mit dem die ‚positive' *Fortuna* charakterisiert wird und das sich auf *prosperus* zurückführen lässt, welches ein recht häufiges lateinisches Wort darstellt.[341] Ins *volgare* fand *prospero* entsprechend früh Einzug, einer der ersten Belege für dieses Wort liegt bei Andrea da Grosseto aus dem Jahr 1268 vor. Für das explizit Florentinische ist der *Albertano volgare* aus dem Jahr 1275 zu nennen und auch im Trecento wurde das Wort häufig verwendet.[342] Nun könnte man argumentieren, dass *prospero* an dieser Stelle bereits aus der Arbeitsdefinition der ‚Latinismen' ausscheidet, da es zu schwach markiert ist. Dies wäre für „prosperi" alleine auch der Fall, doch finden sich in der näheren Umgebung weitere Wörter, welche die Bewegung in Richtung des Lateinischen verstärken. So folgt das Wort „importuna" (*CF*, 4), welches die ‚negative' *Fortuna* beschreibt und einen etwas stärkeren Kontakt zum Lateinischen

338 Vgl. *Discorso Magna*, 517 [= 3].

339 Die Variante „patientia", die der Apparat der *EN* für „prudenzia" in der Giuntina von 1549 angibt (vgl. Corsaro 2012a, 64), könnte man aufgrund der Graphie mit *ti* gleichfalls als latinisierende Form ansehen.

340 Vgl. hierzu v. a. die Ausführungen in Kap. 9.5.2.

341 Vgl. *TLL*, Eintrag „prosperus (prosper), -a, -um".

342 Vgl. *OVI*, Abfrage „prosper?" mit 654 Treffern.

(*importunus*) herstellt als „prosperi“.[343] Des Weiteren tauchen in den beiden folgenden Versen die Wortformen „iniurïosa“ (*CF*, 4) sowie „iudicata“ (*CF*, 5) auf.[344] Diese stellen zwar phonetisch-graphemische Latinismen dar, die hier nicht im Mittelpunkt stehen. Doch im Verbund mit „prosperi“ und „importuna“ und durch die exponierte Stellung dieser latinisierenden Verdichtung zu Beginn des *Capitolo* zeigt sich gleichwohl ein wahrnehmbarer nobilitierender Effekt, der sich einerseits auf das Sujet auswirkt, aber auch als Vorführung dichterischen Vermögens zu bewerten ist.

Ähnlich zu beurteilen ist der einzeln auftretende ‚Latinismus‘ „l’improbi“ in „l’improbi innalza [la Fortuna]“ (*CF*, 29). Dieses Wort lässt sich auf das im Lateinischen häufige *improbus* zurückführen[345] und dürfte als Einzelwort bereits einen mindestens ähnlich starken lateinischen Anklang erzeugen wie die beiden vorigen ‚Latinismen‘ gemeinsam. Schließlich findet sich für das Wort im Florentiner Bereich eine erste Erwähnung erst bei Alberto della Piagentina im Jahr 1322/23. Außerdem zeigt sich, dass das Wort im weiteren Verlauf des Trecento eher selten benutzt wurde.[346] Auch für die Zeit um 1500 lässt sich im *GDLI* neben Machiavelli nur Benivieni als Belegautor ausmachen.[347] All diese Indizien deuten auf einen wahrnehmbaren lateinischen Anklang in der Zeit um 1500 hin. Inhaltlich ist auffällig, dass die ‚Guten‘ als von der *Fortuna* unterdrückt beschrieben werden, wobei der eher schlichte Ausdruck „e buon“ (*CF*, 28) fällt. Demgegenüber werden die ‚Schlechten‘ von der *Fortuna* bevorzugt („l’improbi innalza“, *CF*, 29) und textuell durch eine stilistisch markierte, lateinisch anklingende Wortform beschrieben. Folglich wird nicht nur inhaltlich, sondern auch auf Ebene der Wortwahl ein Kont-

343 Für *importunus* vgl. *TTL*, Eintrag „importūnus, -a, -um“. Vgl. weiterhin *OVI*, Abfrage „importun?“. Diese liefert ‚nur‘ 113 Treffer. Im Florentinischen gibt es erste Belege in *volgarizzazioni* des 14. Jahrhunderts, z. B. in der *volgare*-Version von *De Amore* Andrea Cappellanos oder in einer volkssprachlichen Übertragung der *Aeneis*. Zwar finden sich für die Zeit um 1500 im *GDLI* einige Belege, so bei Alberti, Pulci, Bembo oder Ariost (vgl. *GDLI*, Eintrag „Importuno“, Bd. VII, 498–499). Doch scheint es so, als wäre das Wort weniger verbreitet als *prospero* (vgl. *GDLI*, Eintrag „Pròspero[1]“, Bd. XIV, 707–708). Eine exakte Beurteilung wäre jedoch nur mithilfe eines dezidierten Korpus für das Quattrocento und die Zeit um 1500 möglich.

344 Einschränkend sei darauf hingewiesen, dass der Apparat der *EN* bei „iudicata“ die Variante „giudicata“ in der Giuntina von 1549 anführt (vgl. den Apparat bei Marcelli 2012a, 76), welche keinen lateinischen Anklang mehr erzeugt. Somit beschränkt sich die ‚Latinisierung‘ des *Capitolo*-Auftakts in dieser Variante auf die drei Wörter „prosperi“, „importuna“ und „iniurïosa“, was aber dennoch ausreichend sein dürfte, um von einem lateinischen Anklang zu sprechen.

345 Vgl. *TLL*, Eintrag „improbus, -a, -um“.

346 Vgl. *OVI*, Abfrage „improb?“ mit 28 Treffern, wobei allein 18 auf den zeitlich ersten Belegautor Alberto della Piagentina entfallen. Die zusätzliche Abfrage „inprob?“ liefert keine zusätzlichen Treffer.

347 Vgl. *GDLI*, Eintrag „Ìmprobo“, Bd. VII, 530. Man könnte noch den Bischof Niccolò Forteguerri als Belegautor für das Quattrocento nennen.

rast zwischen den ‚Guten' und den ‚Schlechten' aufgebaut. Man könnte sogar sagen, dass der antithetische Inhalt auf der Ebene der *verba* gespiegelt wird, wenn die ‚Guten' mit einem schlichten Ausdruck ‚unten' verharren, die ‚Schlechten' jedoch durch die lateinisch konnotierte Wortwahl ‚erhöht' werden. Dieser Umstand trägt dazu bei, dass die Widersprüchlichkeit und die Ungerechtigkeit des Schicksals herausgestrichen sowie beklagt werden. Dabei ist in der prononcierten Gegenüberstellung der ‚Guten' und ‚Schlechten' auf inhaltlicher wie formaler Ebene Empörung zu vernehmen. Diese verbleibt jedoch im Ungefähren, da eine Änderung angesichts der Übermacht der *Fortuna* aussichtslos erscheint.

Konkreter wird die Kritik dagegen, als mithilfe einer Personifikation beschrieben wird, wie die Furcht zu einer regelrechten ‚Schockstarre' führt und verhindert, dass Maßnahmen ergriffen werden, etwas an der jeweiligen Situation zu ändern: „vedevisi 'l Timor prostrato in terra, / tanto di dubbii pien che non fa nulla" (*CF*, 76–77).[348] Das bereits für den *Decennale Secondo* besprochene Wort „prostrato" kann hier erneut als ‚Latinismus' gewertet werden,[349] wobei die lateinische Konnotation dafür sorgt, dass die Tatenlosigkeit der Furchtsamen von oben herab abgekanzelt erscheint. Zusätzlich ergibt sich an dieser Stelle durch die Bildlichkeit der Personifikation ein komisches Potential, das in Kombination mit der kritischen Perspektivierung in verächtliches Verlachen kippen kann.

Ein besonders interessanter Fall eines lateinischen Anklangs liegt vor, als die Vorherrschaft Ägyptens in der antiken Welt mit dem Vers „el mondo stette subiugato e vinto" (*CF*, 132) geschildert wird. Das Wort *subiugare* oder *subjugare* taucht im Lateinischen erst spät auf, die frühesten Belege beziehen sich auf Ausonius und Sidonius Appolinaris, also auf die spätantike Zeit ab 300 n. Chr.[350] Und auch im toskanischen bzw. Florentiner Bereich tritt das *volgare*-Pendant spät – im 14. Jahrhundert – auf den Plan, während es z. B. in Rom in der *Storia de Troia e de Roma* deutlich früher belegt ist. Insgesamt findet sich eine überschaubare Anzahl von Belegen für das Trecento, wenngleich die Zahl der Treffer im *OVI* für eine geringere lateinische Konnotation als bei den bisher besprochenen Einzel-‚Latinismen'

348 Nicht berücksichtigt wird „Timor" (*CF*, 76), das man ähnlich wie z. B. *mutator* (vgl. *CI*, 169) oder *dominator* (vgl. *CA*, 18) intuitiv als ‚Latinismus' ansetzen könnte. Doch scheint dieses Wort im *volgare* schon im Trecento weiter verbreitet gewesen zu sein, was die 131 Treffer bei einer entsprechenden Abfrage des *OVI*-Korpus nahelegen (vgl. *OVI*, Abfrage „timor"). Bei *mutator* und *dominator* ergeben sich dagegen null bzw. nur ein Treffer (vgl. *OVI*, Abfrage „mutator" bzw. „dominator"), sodass diese hier als ‚Latinismen' gelten.

349 Zur Erinnerung: Eine Korpus-Abfrage für *prostrato* liefert 48 Treffer (Vgl. *OVI*, Abfrage „prostr*").

350 Vgl. *Perseus*, lemmatisierte Abfrage „subjugare".

im *Capitolo di Fortuna* spricht.[351] In der Zeit um 1500 finden sich schließlich einige namhafte Belegautoren,[352] doch verstärkt durch die morphologische Auffälligkeit des lateinischen Präfixes *sub-* ist von einem weiterhin vorhandenen lateinischen Anklang auszugehen.[353] Inhaltlich ist auffällig, dass die Nutzung des lateinisch konnotierten Wortes einhergeht mit einer Wendung zur Geschichte des frühen Altertums. Folglich lässt sich postulieren, dass die lateinisch anmutende Wortwahl auf der Ebene der *verba* den Inhalt aufnimmt und unterstützt, man könnte an dieser Stelle von einem illustrierenden Charakter des ‚Latinismus' sprechen.[354] Daneben ist eine Nobilitierung des Ausdrucks zu verzeichnen, der ebenfalls dem Inhalt der historischen *exempla* entgegenkommt.

Neben diesen ‚Latinismen' finden sich im *Capitolo di Fortuna* weitere Wortformen, die einen latinisierenden Charakter haben können, hier aber nicht im Detail besprochen werden. Zu diesen Formen gehören neben den bereits erwähnten Wörtern „iniurïosa" (*CF*, 4) und „iudicata" (*CF*, 5) ein neuerliches „iniuriose" (*CF*, 64), „virtute" (*CF*, 72),[355] „Fraude" (*CF*, 88), „Sanitate" (*CF*, 94) sowie „Povertate" (*CF*, 96). Diese sorgen zusammen mit den besprochenen ‚Latinismen' wie bei den *Decennali* für eine allgemeine Nobilitierung des Tons,[356] der wiederum den dichterischen Anspruch des Textes unterstreichen kann.

Capitolo dell'Ingratitudine

Im zweiten ‚großen' *Capitolo*, dem *Capitolo dell'Ingratitudine*, fällt als erster ‚Latinismus' das Wort „Ingratitudo" auf (*CI*, 24), das direkt in lateinischer Form vor-

351 Vgl. *OVI*, Abfrage „subiug*" und „subjug*". Diese generieren insgesamt 158 Treffer, wobei allein 69 auf die *Storia de Troia e de Roma* aus dem 13. Jahrhundert entfallen, sodass sich die Trefferzahl deutlich relativiert.

352 Vgl. *GDLI*, Einträge „Subiugare" und „Subiugato", beide Bd. XX, 457. Für die Zeit um 1500 finden sich Verweise auf Boiardo, Collenuccio, Aretino oder auch Savonarola.

353 Im Sinne einer lateinisch anklingenden Präfigierung könnte man auch „discortesia" (*CF*, 68) als ‚Latinismus' deuten. Erste Belege für dieses Wort finden sich bei Boiardo, Lorenzo de' Medici, Ariost und Berni (vgl. *GDLI*, Eintrag „Discorteşìa", Bd. IV, 632). Gleichzeitig hat dieses Wort keine direkte Entsprechung im klassischen Latein und ist hier nicht als ‚Latinismus' zu werten.

354 Diese Illustrierung wird durch die Doppelung des Ausdrucks in Form von „subiugato e vinto" (*CF*, 132) unterstützt. Dieser ist zwar nicht tautologisch, doch er fußt auf zwei sehr bedeutungsnahen Adjektiven, sodass sich eine Verstärkung der Aussage ergibt.

355 Für den konkreten Fall von „virtute" ist einschränkend der Umstand anzumerken, dass die *EN* die Variante „virtu" listet, die in den Manuskripten AS (BMLF, Ashburn. 564) und V (BAV, Vat. lat. 5225) vorkommt (vgl. den Apparat bei Marcelli 2012a, 80).

356 Z.T. können diese Formen auch kontrastiv erscheinen, so im Falle von „Fraude" (*CF*, 88), das im Zusammenhang mit einer Absenkung des Stils auftritt (vgl. Kap. 9.5.2).

kommt.[357] Dabei wäre diese nicht durch die Versform erzwungen – die Silbenzahl ließe sich auch durch die Elision des finalen *-e* von *ingratitudine* bewerkstelligen. Diese Variante findet sich denn auch im Manuskript MA² (BNCF, Magliab. VII 1186) und in der Giuntina von 1549,[358] wodurch die Bedeutung der lateinischen Form „Ingratitudo" z. T. relativiert wird. Dennoch bleibt festzuhalten, dass der ‚Latinismus' in der Mehrzahl der Überlieferungen vorhanden ist, sodass man postulieren kann, dass das Thema des Textes durch die lateinische Nennung hervorgehoben wird. Diese Technik der Hervorhebung des zentralen Gegenstands wiederholt sich bei der Erwähnung der Undankbarkeit im antiken Athen, „dove Ingratitudo / pose el suo nido piú che altrove brutto" (*CI*, 131–132). Diese Stelle ist eindrücklich, weil sie in allen Überlieferungen vorkommt,[359] folglich fällt die lateinische Hervorhebung des Athen-Beispiels verstärkt ins Gewicht. Durch den verabsolutierenden Superlativ „piú che altrove" findet diese stilistische Akzentsetzung auch inhaltlich eine deutliche Entsprechung. Im weiteren Verlauf folgen zwar noch zwei weitere Vorkommen des lateinischen *ingratitudo*. Doch sind diese mit besonderer Vorsicht zu interpretieren, denn einmal ist die Form nur im Manuskript V (BAV, Vat. lat. 5225) und in der Giuntina von 1549 vorhanden (vgl. *CI*, 155), das andere Mal nur in drei von neun Überlieferungen (vgl. *CI*, 184).[360] Trotz solcher Einschränkungen durch Variationen in den einzelnen Manuskripten bzw. Drucken lässt sich aber postulieren, dass mit der lateinischen Markierung der Undankbarkeit eine kritische und tadelnde Perspektivierung dieses Lasters der menschlichen Gesellschaft einhergehen kann – dies gilt in besonderem Maße für die zentrale Athen-Stelle, bei der alle Zeugnisse die lateinische Variante tradieren.

Neben der inhaltlich zentralen „Ingratitudo" finden sich einige weitere Wörter, die einen lateinischen Anklang im hier interessierenden Sinne erzeugen können.

---

357 Man könnte zwar einwenden, dass es sich eher um einen morphologischen Latinismus handelt. Außerdem hätte entsprechend der hier angesetzten Definition von ‚Latinismus' wohl kein anderes *volgare*-Synonym als das lediglich morphologisch unterschiedliche *ingratitudine* zur Verfügung gestanden. Dennoch wird „Ingratitudo" hier genauer in den Blick genommen, da das Wort in seinem (inhaltlichen) Kontext besonders auffällig erscheint – spiegelt es doch das zentrale Thema des *Capitolo* wider.

358 Vgl. den Apparat bei Marcelli 2012a, 121. Beim Manuskript MA² handelt es sich um eines derjenigen, das lediglich das *Capitolo dell'Ingratitudine* überliefert, die restlichen *Capitoli* jedoch nicht.

359 Dies gilt sogar für die sonst stark abweichende Überlieferung des Manuskripts CM² (BNCF, Autografi Palatini, Carte Machiavelli, Cass. V 184) (vgl. *CI (CM²)*, 101).

360 „Ingratitudo" findet sich in B (BAV, Barber. Lat. 3945), H (Cambridge (Mass.), Harvard University, Houghston Library, s.n.) und V (BAV, Vat. lat. 5225). Statt „Ingratitudo" steht „ingratitudin" laut *EN* in AS (BMLF, Ashburn. 564), in der Giuntina von 1549, in MA² (BNCF, Magliab. VII 1186), in NA (BNCF, Nuove Accessioni 1024) und in PAL (BNCF, Palat. 288). In N (BNCF, II.III.335) taucht dagegen die Form „ingratitudine" auf (vgl. den Apparat bei Marcelli 2012a, 127–128).

Ein solches taucht auf, als es um diejenigen geht, die für staatliche Umbrüche sorgen, die „mutator di stati“ (*CI*, 169). Schon im Lateinischen ist *mutator* ein seltenes Wort[361] und auch im Trecento ist das Wort so gut wie nicht präsent.[362] Selbst für die Zeit um 1500 gibt es wenige Anhaltspunkte, der *GDLI* listet neben Machiavelli nur wenige andere Belegautoren, der wohl prominenteste unter ihnen dürfte Castelvetro sein.[363] Somit ermöglicht „mutator“ einen intensiven Anklang an das Lateinische, welcher durch weitere Elemente verstärkt wird. Es handelt sich einmal um die Wiederaufnahme des Wortstamms durch „quando uno stato mutar fai“ (*CI*, 172). Zum anderen trägt auch der Ausdruck „donator di regni“ (*CI*, 170) hierzu bei, da der Binnenreim auf *-ator* die Aufmerksamkeit auf den lateinisch anklingenden Wortausgang lenkt, ohne dass die Endung durch einen Endreim erzwungen wäre. Genau diese Textstelle, die mit einem merklich lateinischen Anklang versehen ist, erscheint auch inhaltlich von großer Bedeutung. Aufgrund ihres Gewichts wird sie hier komplett zitiert:

> E vedra’ come e mutator di stati
> e’ donator di regni sempremai
> son con essilio o morte ristorati,
> perché quando uno stato mutar fai,
> dubita chi tu hai principe fatto
> tu non li tolga quel che dato li hai [...]
> (*CI*, 169–174)

Diese Stelle, welche die politische Praxis der Verdächtigungen und des Misstrauens kompakt beschreibt, hebt die Konsequenzen für diejenigen hervor, die sich als „mutator di stati“ oder „donator di regni“ erwiesen haben. Auf sie warten „essilio“ oder „morte“ als Auswirkungen der *Ingratitudine*. Bezeichnend ist hierbei, dass das „essilio“ auf eine Stufe mit „morte“ gestellt wird, sodass aus Sicht der Sprecherinstanz selbst der Tod nicht schlimmer als die Verbannung ins Exil erscheint.[364] Durch den lateinischen Anklang werden wiederum eine Mahnung und ein Tadel offenbar, welche sich gegen die Gesellschaft sowie eine politische Praxis, die „essilio“ und „morte“ hervorbringt, zu richten scheinen.

---

361 Vgl. *TLL*, Eintrag „mutator“ sowie vgl. *Perseus*, lemmatisierte Abfrage „mutator“. Das Wort kommt nur in den *Pharsalia* des Lucan, den *Argonautica* des Valerius Flaccus, den *Silvae* des Statius, dem *Epistularum* des Ausonius und in *Adversus nationes* des Arnobius vor.

362 Vgl. *OVI*, Abfrage „mutator?“ mit lediglich drei Treffern, einem im *Orosio* Bono Giambonis aus dem Jahr 1292 und zwei aus einer *volgarizzazione* des Lucan von 1330/40. Eine Ergänzung um „mutatric?“ liefert keine weiteren Treffer. Die Abfrage „mutator“ liefert indes keine Treffer (vgl. *OVI*, Abfrage „mutator“).

363 Vgl. *GDLI*, Eintrag „Mutatóre“, Bd. XI, 146. Zu nennen wäre auch noch Giovanni Francesco Straparola.

364 Eine mögliche biographisch orientierte Deutung wird an dieser Stelle nicht weiterverfolgt.

Weiterhin erfolgt wie im *Decennale Secondo* ein Rekurs auf das lateinische *derelictum* in Form von „derelitte" (*CI*, 163).[365] Die entsprechende Textstelle beschreibt, wie Gonzalo Fernández de Córdoba („Consalvo", *CI*, 164) nach seinen militärischen Erfolgen im Süden Italiens ob seiner wachsenden Macht von König Ferdinand II. dem Katholischen mit „suspetto" (*CI*, 164) bedacht und 1506 nach Spanien zurückgerufen wurde. Auch „derelitte" korreliert mit einer nicht unwichtigen Stelle des *Capitolo*, denn nach den Ausführungen zum Volk geht die Sprecherinstanz zur Behandlung der „principi, e moderni" (*CI*, 158) über. Dabei verschiebt sich der Inhalt von den zeitlich weit entfernten *exempla* der Antike hin zu Beispielen der nahen Vergangenheit. Zunächst geht es um das Osmanische Reich des späten Quattrocento (vgl. *CI*, 160–162), mit Gonzalo Fernández de Córdoba erfolgt schließlich eine geographische Annäherung an die Toskana. Hier fällt das Wort „derelitte", das durch seinen lateinischen Anklang den belehrenden Charakter der Ausführungen unterstreichen kann – immerhin bleiben diese auch für die Gegenwart und die unmittelbare geographische Nachbarschaft relevant.

Ein letzter schwacher ‚Latinismus', der hier besprochen wird, ist das Wort „calunnia" (*CI*, 39), das beschreibt, wie einen treuen Diener am Ende „iniuria e calunnia" (*CI*, 39) erwarten. Das Wort geht auf das lateinische *calumnia* zurück;[366] im Trecento zeigt sich wiederum eine mäßig häufige Verwendung. Zwar ergibt eine Abfrage des *OVI*-Korpus 111 Treffer. Doch relativiert sich diese Zahl, da das Wort hauptsächlich in *volgarizzazioni* sowie staatlichen Verfassungen auftaucht.[367] Auch für die Zeit um 1500 finden sich wenige Belege, im *GDLI* ist für diesen Zeitraum hauptsächlich Machiavelli gelistet, außerdem Guicciardini.[368] Folglich kann man von einem lateinischen Anklang für dieses Wort ausgehen. Verstärkt wird dieser

365 Der Vollständigkeit halber sei hier auf die Variante „derelitto" in N (BNCF, II.III.335) hingewiesen (vgl. Apparat bei Marcelli 2012a, 127), die jedoch nichts am lateinischen Anklang des Wortes ändert. Außerdem sei daran erinnert, dass die Abfrage des *OVI*-Korpus für dieses Wort 57 Treffer liefert (vgl. *OVI*, Abfrage „derelict?; derelitt?; derellict?; direlitt?", ausgehend von der in *TLIO*, Eintrag „derelitto (1) agg." hinterlegten Abfrage).

366 Das Wort findet sich hinsichtlich namhafter Autoren u. a. bei Cicero, Seneca und Sueton, aber auch bei Quintilian. Bei Livius kommt das Wort erst in der *Vierten Dekade* vor (vgl. *TLL*, Eintrag „calumnia, -ae f." sowie vgl. *Perseus*, lemmatisierte Abfrage „calumnia").

367 Vgl. *OVI*-Korpus, Abfrage „calunni?; calumni?". Zu den *volgarizzazioni* zählen Valerius Maximus aus dem Jahr 1336, die *Vierte Dekade* des Livius aus dem Jahr 1346, die Briefe Senecas ohne genaue Jahresangabe sowie Ciceros *De officis* wohl zur Jahrhundertwende um 1400. Außerdem entfallen bereits 17 Treffer auf die *volgare*-Fassung der Konstitution Sienas von 1309/10. Allein anhand dieser wenigen Beispiele wird deutlich, wie sich die Trefferzahl deutlich relativiert. Eine Erweiterung der Abfrage um „callunni?; callumni?; caluni?; calluni?" liefert lediglich vier zusätzliche Treffer.

368 Vgl. *GDLI*, Eintrag „Calùnnia", Bd. II, 559–560. Weiter ließen sich Castiglione, Dolce und Vasari nennen.

durch die phonetisch-graphemisch latinisierende Form „iniuria“, die direkt zuvor fällt („iniuria e calunnia“, *CI*, 39). In Bezug auf den Inhalt ist zu erkennen, dass dieser lateinische Anklang an einer Stelle auftritt, welche das Thema des Textes zusammenfasst. Es geht darum, dass diejenigen, die immer treu ihre (politischen) Dienste erfüllt haben, am Ende „iniuria e calunnia“ erwarten (vgl. *CI*, 34–39). Folglich ist ein ähnlicher Effekt wie beim zuerst besprochenen „Ingratitudo“ erkennbar: Die zentrale Aussage des *Capitolo* wird hervorgehoben, aber gleichzeitig auch kritisch perspektiviert.[369]

Neben den eben besprochenen ‚Latinismen‘ ist zudem auffällig, dass auch in diesem *Capitolo* über den Text verteilt wiederholt weitere Wortformen auftauchen, die man mit der ursprünglichen, lateinischen Wortform assoziieren könnte. Angefangen von der bereits erwähnten „iniuria“ (*CI*, 39) über „iniurïarlo“ (*CI*, 51)[370] und „iusta“ (*CI*, 53) hin zu „laude“ (*CI*, 100), erneut „iniuria“ (*CI*, 117) und „libertate“ (*CI*, 123).[371] Wie bei den zuvor analysierten Texten entsteht so ein immer wieder aufs Neue hervortretender latinisierender Tonfall, der zum einen die Wichtigkeit des Sujets hervorheben kann, sich zum anderen aber auch hier als Ergebnis textueller Ambitionen und im Sinne einer Zurschaustellung dichterischen Könnens lesen lässt.

Capitolo dell’Ambizione

Als lateinisch markiert sticht im *Capitolo dell’Ambizione* besonders das Wort „subdola“ (*CA*, 56) hervor, das in die Aufzählung negativer Aspekte der menschlichen „mente“ eingebettet ist (vgl. *CA*, 55–57). Ein erster Beleg für dieses Wort findet sich erst bei Leon Battista Alberti, genauer in *De Iciarchia*, im Liber III.[372] Es handelt sich somit um ein junges Wort, das auch noch um 1500 einen starken Anklang an

369 Ähnlich gestaltet sich dies an einer weiteren Stelle, als dargestellt wird, wie ein guter Staatsbürger durch „calunnie“ zum Tyrannen wird (vgl. *CI*, 148–150). Auch hier ist eine kritische Sicht auf die politischen Konsequenzen der *Ingratitudine* erkennbar.

370 Laut *EN* ist diese Form in PAL (BNCF, Palat. 288) durch „premiarlo“ ersetzt (vgl. den Apparat bei Marcelli 2012a, 122).

371 Anstelle von „libertate“ findet sich in N (BNCF, II.III.335) die Variante „liberta“, in PAL (BNCF, Palat. 288) ist das Wort gänzlich ausgelassen. Es sei darauf hingewiesen, dass in der *EN* im Fließtext „libertate“ abgedruckt ist, im Apparat jedoch auf die Stelle im Fließtext mit „libertade“ referenziert wird (vgl. den Apparat bei Marcelli 2012a, 125). Somit besteht eine gewisse Unklarheit, welche Form für den Text anzusetzen ist.

372 Der *DELI* verzeichnet sehr allgemein mit Hinweis auf Alberti die Zeitangabe „av. 1472“ (vgl. *DELI*, Eintrag „sùbdolo“, 1271). Im *GDLI* findet sich ebenfalls ein Verweis auf Alberti, jedoch ohne Jahresangabe (vgl. *GDLI*, Eintrag „Sùbdolo“, Bd. XX, 449). Eine Abfrage des *OVI*-Korpus liefert erwartungsgemäß keine Treffer (vgl. *OVI*, Abfrage „subdol*“).

seinen lateinischen Ursprung (*subdolus*)[373] bewahrt haben dürfte. Zusätzlich ist „subdola" auffällig in den drei Versen zu den schlechten Eigenschaften der Menschen positioniert. Es findet sich direkt zu Beginn des zweiten der drei Verse zur „mente", ist also verstechnisch mittig verortet und dort an erster und somit markanter Stelle. Außerdem stellt „subdola" das dritte Element in der Aufzählung dar, was ebenfalls für eine privilegierte Position spricht. Durch seine auffällige Stellung dürfte sich der Effekt des lateinischen Anklangs verstärken. Der tadelnde und herabblickende Tonfall, der sich mit Blick auf die schlechten Eigenschaften des Menschen einstellt, kann so auf die gesamte Aufzählung ausstrahlen und in einer deutlich pessimistischen Perspektivierung der menschlichen „mente" generell münden.

Ebenfalls ein deutlicher lateinischer Anklang findet sich im ersten Teil des *Capitolo dell'Ambizione*, als ausgesagt wird, Gott habe den Menschen zum „dominator di tante cose belle" (*CA*, 18) gemacht. Das Wort „dominator" ist sowohl im klassischen Latein als auch im Trecento ein seltenes Wort.[374] Für die Zeit um 1500 finden sich im *GDLI* ebenfalls kaum Einträge neben Machiavelli selbst,[375] sodass von einem wahrnehmbaren lateinischen Anklang auszugehen ist. In der Verwendung des Wortes kann man kontextuell eine Nobilitierung des Inhalts der Schöpfung und des Idealzustands der Menschen ausmachen, auch wenn daneben eine ironische Note hörbar ist, die sich aus dem Kontrast zwischen dem lateinisch anklingenden „dominator" und dem schlicht wirkenden „tante cose belle" ergibt. Der nobilitierende und ernsthafte Anteil scheint hier jedoch zu überwiegen, da die Beschreibung als markanter Gegenpol zur Verderbnis nach dem Einfall der *Ambizione* und der *Avarizia* auftritt (vgl. *CA*, 30). Hierdurch erhält die Textstelle das Gepräge einer mahnenden Vorausdeutung und es kann unterstrichen werden, dass der Idealzustand nach der Schöpfung und die „tante cose belle" nicht von langer Dauer waren und sich als trügerischer Schein entpuppen sollten. Für diesen Trug kann wiederum auf formaler Ebene der kurzzeitige Anklang des Lateinischen stehen, der sich ähnlich einer Täuschung prompt in Form des schlichten „tante cose belle" verflüchtigt.[376]

Ein weiteres lateinisch anklingendes Wort findet sich gegen Ende der Beschreibung der Grausamkeiten des Krieges. Es handelt sich um eine der wohl eindrück-

373 Bei den klassischen Autoren kommt *subdolus* einigermaßen breit gestreut vor, so u. a. bei Cicero, Sallust, Tacitus, aber auch in einigen Komödien des Plautus und in den *Metamorphosen* des Apuleius (vgl. *Perseus*, lemmatisierte Abfrage „subdolus").

374 Zu den wichtigsten klassischen Autoren zählen Cicero und Seneca, wobei es so scheint, als ob bei späteren Autoren *dominator* häufiger auftritt (vgl. *TLL*, Eintrag „dominātor, -ōris m."). Vgl. außerdem *OVI*, Abfrage „dominator?" mit lediglich vier Treffern, davon zwei aus einer Bibel-Übersetzung. Eine Ergänzung der Abfrage um „dominator" liefert lediglich einen zusätzlichen Treffer aus der *Leandreride* Nadals.

375 Vgl. *GDLI*, Eintrag „Dominatóre", Bd. IV, 936–937.

376 Vgl. hierzu auch Kap. 9.5.2.

lichsten Stellen des *Capitolo* überhaupt, als dargelegt wird, wie die Gräben und Gewässer mit „membra lanïate e mozze“ (*CA*, 150) gefüllt sind. Diese eindringliche und grausige Beschreibung der zerfetzten Gliedmaßen erfährt durch die Wortform „lanïate“ eine zusätzliche Hervorhebung. Zurückführen lässt sich das Wort auf das lateinische *laniare*,[377] im toskanisch-florentinischen Bereich findet sich ein erster Beleg bei Boccaccio. Für die Folgezeit im Trecento gibt es jedoch kaum Belege, sodass das Wort wohl nahezu ungefiltert in das Quattrocento übergehen und einen starken Anklang an das Lateinischen erhalten konnte.[378] Auch um 1500 scheint das Wort nicht übermäßig häufig verwendet worden zu sein, zu den prominentesten Belegautoren gehören neben Machiavelli noch Feo Belcari, Landino mit seiner Plinius-Übersetzung, Ariost und Folengo.[379] Während auf formaler Ebene eine lateinische Konnotation von „lanïate“ somit plausibel erscheint, lässt sich mit Blick auf den Inhalt festhalten, dass der Kontakt zum Lateinischen den klagenden Tonfall dieser ohnehin schon brutalen Szenen des *Capitolo dell'Ambizione* verstärken und in einen mahnenden Duktus überführen kann. Daneben sollte man nicht außer Betracht lassen, dass durch den Kontrast des lateinischen Anklangs und des abstoßenden Inhalts eine Groteske angelegt ist, welche die Absurdität des Grausamen und der Kriegsschrecken vorführt – beides Ergebnisse des Wirkens der *Ambizione*.

Zu Beginn der Beschreibung der Kriegsgrausamkeiten taucht ein zweites Wort auf, das einen leichten lateinischen Anklang ermöglicht. Als die gefallenen Väter und Ehemänner beklagt werden, heißt es: „Chi 'l padre morto e chi 'l marito plora“ (*CA*, 133). Lateinisch konnotiert erscheint hierbei das Wort „plora“, das sich auf das lateinische *plorare*[380] zurückführen lässt und einen ersten Beleg für die Florentiner *volgare*-Tradition in Dantes *Vita Nuova* sowie bei Chiaro Davanzati findet.[381] Somit weist das Wort eine längere Tradition auf, doch deuten die vergleichsweise wenigen Belege darauf hin, dass nur eine mäßige Filterung vorliegt. Mit Blick auf

377 Das Wort *laniare* ist im Lateinischen häufig und findet sich bei bekannten Autoren wie Cicero, Ovid, Vergil, aber auch in den *Metamorphosen* des Apuleius und bei Livius, u. a. in den Büchern III und IX von *Ab urbe condita* (vgl. *TLL*, Eintrag „lanio, -āvī, -ātum, -āre“ sowie *Perseus*, lemmatisierte Abfrage „laniare“).

378 Vgl. *OVI*, Abfrage „lania; laniando; laniando*; laniar?; laniat?“, ausgehend von der Weiterleitungsabfrage im *TLIO* (vgl. *TLIO*, Eintrag „laniare v.“). Die Abfrage generiert zwölf Treffer, von denen sieben auf Boccaccio entfallen (zwei auf die *Caccia di Diana*, zwei auf den *Ameto* und drei auf die *Fiammetta*).

379 Vgl. *GDLI*, Einträge „Laniare“ sowie „Laniato“, beide Bd. VIII, 752.

380 Das Verb *plorare* kommt bei zahlreichen lateinischen Autoren vor. Es findet sich prominent z. B. bei Cicero, ebenso bei Plautus und mehrfach bei Livius in dessen *Erster Dekade* (vgl. *TLL*, Eintrag „plōro, -āvī, -ātum, -āre“; für eine genauere Listung der Vorkommen bei Livius vgl. *Perseus*, lemmatisierte Abfrage „plorare“).

381 Vgl. *OVI*, Abfrage „plor*“ mit insgesamt 91 Treffern.

die Zeit um 1500 finden sich zwar über alle Bedeutungsnuancen mit Pulci, Bandello, Alamanni, Trissino und Martelli prominente Nutzer des Wortes *plorare*.[382] Doch läge mit *piangere* eine valide Ersatzform mit gleicher Silbenzahl vor, sodass der lateinische Anteil als weiterhin wahrnehmbar einzustufen ist. Dieser Befund wird dadurch erhärtet, dass zuvor eine längere Textpassage ohne lateinische Anklänge ausgekommen ist, sodass bereits ein schwacher Bezug zur Sprache der antiken Römer ausreichen kann, um rezipierbar zu werden. Und auch inhaltlich ist das Wort *plorare* auffällig positioniert, denn es befindet sich im Anfangsteil der Beschreibung der Grausamkeiten des Krieges – eine Textpassage, die ohnehin durch ihre Drastik die Aufmerksamkeit des Lesers bindet.[383] Das Ergebnis ist ein neuerlich mahnender Tonfall, der zwischen bitterer Wehklage und Pessimismus ob der *Ambizione* changiert.

Zu den vorgestellten ‚Latinismen' treten im *Capitolo dell'Ambizione* nur wenige Wörter, die rein äußerlich eine lateinisch assoziierbare Form aufweisen. Zu nennen wären hierbei „veneno" (*CA*, 46) und „scola" (*CA*, 181), etwas auffälliger ist „Viltate" (*CA*, 121), das in direkter Opposition zu „Viltà" (*CA*, 106) und „viltà" (*CA*, 113) steht.[384] Dennoch bleibt es dabei, dass im Gegensatz zu den zuvor besprochenen Texten im *Capitolo dell'Ambizione* weniger auf eine breite, kontinuierlich angelegte ‚Latinität' gesetzt wird. Dies mindert jedoch nicht den Effekt der ‚Latinismen', im Gegenteil können sie so kontrastiv an Prominenz gewinnen.

Capitolo dell'Occasione und Capitolo Pastorale

Im *Capitolo dell'Occasione* zeitigt lediglich das Wort „dota" (*CO*, 2) einen leichten lateinischen Anklang durch Rückgriff auf *dotare*, wobei dieses jedoch eine starke Filterung erlebt hat und somit nur einen begrenzten Kontakt zum Lateinischen ermöglicht.[385] Anders verhält es sich im *Capitolo Pastorale*, in dem sich dezidiertere ‚Latinismen' ausmachen lassen. Einer der interessantesten und zugleich

382 Vgl. *GDLI*, Eintrag „Plorare", Bd. XIII, 673.

383 Unterstützend kann man „mesto" (*CA*, 134) sehen, das auf das lateinische *maestus* rekurriert. Das Wort „mesto" wird hier jedoch nicht weiter diskutiert, da es inhaltlich bzw. strukturell vor allem den Effekt von „plora" zu unterstützen scheint, welches für sich allein genommen bereits als ‚Latinismus' identifiziert wurde.

384 Es sei darauf hingewiesen, dass anstelle von „viltà" (*CA*, 113) in der Giuntina von 1549 und in V (BAV, Vat. lat. 5225) „l'Italia" erscheint (vgl. den Apparat bei Marcelli 2012a, 114).

385 Vgl. *TLIO*, Eintrag „dotare v.". Die von diesem Eintrag weitergeleitete Abfrage zum *TLIO*-Korpus liefert bereits 930 Treffer. Dabei stellt das *TLIO*-Korpus ein Subkorpus des *OVI* dar, eine Abfrage dort mit den identischen Formen liefert sogar 1040 Treffer (aufgrund der Vielzahl von Formen, die in dieser Abfrage inkludiert sind, wird hier auf die Listung der Abfrage verzichtet und lediglich auf *TLIO* verwiesen).

bizarrsten ‚Latinismen' der gesamten Terzarima Machiavellis taucht in den letzten Versen des *Capitolo Pastorale* auf. Dort wird beschrieben, wie sich der Sprecher des Textes zurückzieht, da die Nacht herangebrochen ist und zu dieser Zeit lediglich die Fledermäuse draußen zu sehen seien („e vespertilio sol si vede fora", *CP*, 120). Das interessierende Wort ist hier „vespertilio", das sich auf das gleichlautende Lateinische *vespertilio* beziehen lässt. Dieses kommt in der klassischen Antike bei Plinius dem Älteren vor.[386] Im Trecento bleibt das Wort sehr selten, das bekannteste Beispiel dürfte ein Vorkommen in Cecco d'Ascolis *Acerba* sein. Um 1500 sind ebenfalls nur wenige Belege zu finden, wobei jedoch die *Arcadia* Iacopo Sannazzaros hervorstechen.[387] Auch in diesen kommen die „vespertelli" vor, auch dort indizieren sie die Nacht, woraufhin bald der Gesang unterbrochen wird.[388] In diesem Sinne kann sich durch „vespertilio" im *Capitolo Pastorale* eine Drift in Richtung einer Einreihung in textuelle Traditionslinien ergeben, welche textuelle Ambitionen unterstreichen könnte, handelt es sich bei den *Arcadia* Sannazzaros doch um einen der bekanntesten bukolischen *volgare*-Texte.[389] Für eine Einreihung in die Tradition der bukolischen Dichtung spricht zudem, dass das Motiv der Fledermaus bereits im *Ameto* Boccaccios vorkommt, dort jedoch durch das weniger lateinische Wort „vipistrelli".[390] Darüber hinaus ist weiterhin ein (patriotisch) agonales Moment plausibel, schließlich war Sannazzaro Neapolitaner, sodass die Nennung des „vespertilio" in seiner auffälligen Form, die mit der lateinischen Wortform zusammenfällt und sich so ‚lateinischer' als die „vespertelli" bei Sannazzaro aus-

386 Vgl. *Perseus*, lemmatisierte Abfrage „vespertilio".

387 Vgl. *OVI*, Abfrage „vespertil*". Diese generiert lediglich acht Treffer. Eine ergänzende Abfrage „vespertel*" liefert keine zusätzlichen Treffer. Vgl. außerdem *GDLI*, Einträge „Vespertèllo", „Vespertìlio", „Vespertilióne" sowie „Vespertillo", alle Bd. XXI, 812. Neben Machiavelli ist der wohl prominenteste Autor, der für die Zeit um 1500 gelistet wird, Sannazzaro.

388 Vgl. hierzu die *Arcadia* Sannazzaros: „e già ogni ucello si era per le sovravegnenti tenebre raccolto nel suo albergo, fora che i vespertelli, i quali allora destati uscivano da le usate caverne, rallegrandosi di volare per la amica oscurità de la notte" (*Sann. Arcadia*, 197 [= IX, 1]). Trotz der inhaltlichen (und formulierungstechnischen, vgl. „fora") Nähe gilt es zu beachten, dass es sich bei der zitieren *Arcadia*-Stelle um einen Prosa-Abschnitt handelt, wodurch sich eine formale Differenz zum *Capitolo Pastorale* ergibt.

389 Vgl. hierzu auch die Anmerkungen zur Editionsgeschichte um 1500 in Kap. 3.1: Sannazzaro war neben Petrarca und Dante einer der wenigen vernakulären Autoren, deren Werke im Oktavform gedruckt wurden.

390 „Tacque Ameto; e l'ora già tarda con le loro pecorelle pingeva i pastori alle case, e i gai uccelli, tacendo infra li folti rami presi i loro ospizii, davano largo luogo a' vipistrelli, già per la caliginosa aere trascorrenti" (*Bocc. Ameto*, 831 [= XLVIII, 1]). Auf Boccaccio verweist ausgehend von Sannazzaro bereits Erspamer (vgl. Erspamer 1990, 147). Zu Sannazzaro und Boccaccio allgemein vgl. u. a. Vecce 2012. Dieser spricht unter den Vorzeichen eines Einflusses Boccaccios auf die *Arcadia* auch von „l'ambientazione bucolica dell'*Ameto*" (Vecce 2012, 111, Form. i. Orig.).

nimmt, auch einen ambitionierten Fingerzeig im Sinne der florentinischen *patria* darstellen kann.[391]

Ein anderer erkennbarer lateinischer Anklang zeichnet sich zu Beginn des Textes ab, als die „fistula" (*CP*, 4) thematisiert wird, wodurch ein Rekurs auf das gleichlautende lateinische Wort ermöglicht wird.[392] Im Kontext der Musik findet sich für das Wort erst bei Iacopo della Lana ein erster *volgare*-Beleg, also in den 1320er Jahren, und auch im folgenden Trecento sind für das Wort im musikalischen Bereich wenige Nachweise vorhanden.[393] Als entsprechend stark ist der lateinische Anklang des Wortes in seiner musikalischen Bedeutung zu erachten, auch noch um 1500.[394] Im Kontext des *Capitolo Pastorale* erlaubt die Verwendung des Wortes „fistula" so gleich zu Beginn eine Nobilitierung des Textes wie auch des Inhalts. Dies geschieht v. a. auch dadurch, dass mit „fistula" inhaltlich explizit das

391 Eine mögliche – jedoch rein spekulative – Interpretation dieser Stelle über eine Einreihung in die bukolische Dichtung (bzw. eine agonal anmutende Bewegung) hinaus könnte auf der Vermutung Corsaros und Marcellis aufbauen, dass in textueller Nähe „pecore" (*CP*, 117) und „armento" (*CP*, 122) metaphorisch für die Texte Machiavellis stehen könnten (vgl. Corsaro/Marcelli 2012a, 272). Der Sprecher des Textes ginge somit bildlich mit seinen Texten nach Hause („a casa n'andrò col mio armento", *CP*, 122). Hiervon ausgehend könnte man unter Einbeziehung der vorangegangenen *Chronographia* vermuten, dass die hereinbrechende Nacht im übertragenden Sinne dafür steht, dass die passende Zeit des Singens vorüber ist. Hierdurch wird der Sprecher des *Capitolo* dazu gezwungen, seinen Gesang abzubrechen und auf einen anderen, günstigen Tag zu verschieben. Dies könnte man wiederum dergestalt deuten, dass Lobgesang nur zu passenden Zeiten angebracht ist. Sobald die symbolische Nacht hereinbricht, sich die Zeiten also wandeln, ist nur noch ein „vespertilio" zu sehen, ein Tier, das eher mit negativen Eindrücken zu assoziieren ist. Entsprechend könnte man mutmaßen, dass diejenigen, die die Zeichen der Zeit nicht verstehen und trotz der heraufziehenden Nacht weiter ihre Lobgesänge anstimmen, zu verurteilen und zu verlachen sind, indem sie einer Fledermaus gleichgestellt werden. In diesem Sinne könnte „vespertilio" einerseits als Kritik und ein ironisch komisches Element, andererseits auch als eine Stilisierung des Textes gelesen werden. Der Sprecher des *Capitolo* gehört gerade nicht zu den ‚Fledermäusen' und ist fähig, die Zeichen der Zeit zu deuten. Allgemein zu Machiavelli und dem Symbolischen der Nacht und nicht speziell mit Blick auf diese Stelle des *Capitolo Pastorale* vgl. ausführlich Anselmi 1984, 10.

392 Vgl. *TLL*, Eintrag „fistula, -ae f.". Dort ist im Abschnitt II.D ersichtlich, dass in der Bedeutung „syrinx" das Wort u. a. bei Cicero, Plinius oder Seneca vorkommt, ebenso wie in den *Metamorphosen* des Apuleius.

393 Vgl. *OVI*, Abfrage „fistol*; fistul*". Diese Abfrage generiert zwar 356 Treffer. Doch bei genauerer Betrachtung fällt auf, dass fast alle Treffer auf die Botanik und Medizin bezogen sind. Im musikalischen Bereich finden sich lediglich 13 Treffer: acht bei Iacopo della Lana, einer in einem venezianischen Kommentar zur *Ars amatoria* aus dem Jahr 1388 und zwei bei Boccaccio, einmal in der *Teseida* und einmal in den *Chiose* derselben; außerdem ein Treffer in den *Moralia* Giovanni San Miniatos und einer in einer *volgare*-Ausgabe der Bibel.

394 Dies bestätigt der *GDLI*: Dort finden sich für die Bedeutung des Musikinstruments neben Boccaccio und Machiavelli noch Luca Pulci, Polizian und Sannazzaro (vgl. *GDLI*, Eintrag „Fìstola[1]", Bd. VI, 44–45).

eigene Singen bzw. Dichten assoziiert und aufgewertet ist. Ähnlich wie „fistula“ lässt sich später „tube“ (*CP*, 53) auf einen lateinischen Ursprung – das gleichlautende *tuba*[395] – zurückführen, dieses findet einen ersten Beleg im Toskanischen bei Guittone bzw. im explizit florentinischen Bereich in Dantes *Commedia*. Generell sind für das Trecento zwar einige, doch nicht übermäßig viele Belegstellen vorhanden.[396] Um 1500 taucht das Wort indes auch bei bekannten Autoren auf, so bei Pulci, Ariost und Aretino.[397] Somit dürfte der lateinische Anklang zwar merklich geringer als bei „fistula“ ausfallen, aber ähnlich wie dieses sorgt auch „tube“ für eine Nobilitierung. Anders jedoch als „fistula“ steht „tube“ im Zusammenhang mit einem vordergründig demütigen Ton, wenn der Gesang der Sprecherinstanz als „rozzo corno“ (*CP*, 54) bezeichnet und den „tube“ der übrigen Sänger und Dichter gegenüberstellt wird. Dieser demütige Duktus ist wiederum als rhetorischer Griff zu verstehen, der im Sinne einer *excusatio propter infirmitatem* letztlich genau zum Gegenteil führt: einer Zurschaustellung des eigenen dichterischen Vermögens.

Ebenfalls eine Nobilitierung des Textes und des Inhalts ermöglicht „dïadema“ (*CP*, 36), das beschreibt, wie die „chioma“ (*CP*, 35) des Besungenen eines jeden Schmuckes durch Krone oder Diadem würdig ist. Der merkliche lateinische Anklang entsteht durch die Beziehung zum gleichlautenden lateinischen *diadema*.[398] Im *volgare* ist das Wort zuerst bei Nicolò de Rossi und später im *Canzoniere* Petrarcas belegt, wobei es insgesamt wenige Nachweise für das Wort in der Volkssprache im Trecento gibt.[399] Um 1500 finden sich zwar mehr Belegautoren,[400] doch dürfte der lateinische Anklang u. a. durch den spezifischen Bedeutungsbereich des Wortes noch erkennbar gewesen sein. Die Nobilitierung vermittels des lateinischen Anklangs von „dïadema“ wirkt sich nun in zwei Richtungen aus. Zum einen werden Text und Gesang als solche nobilitiert, was abermals im Sinne einer Inszenierung

395 Das Wort kommt im Lateinischen v. a. im kriegerischen Kontext vor. Bekannte Autoren, die dieses Wort verwenden, sind Caesar, Seneca, Sueton, aber auch Ovid und Ausonius (vgl. *Perseus*, lemmatisierte Abfrage „tuba“).

396 Vgl. *OVI*, Abfrage „tuba; tube“. Diese liefert insgesamt 91 Treffer, wobei alle im Bereich der Musik bzw. allgemein des Blasinstruments zu verorten sind.

397 Vgl. *GDLI*, Eintrag „Tuba[1]“, Bd. XXI, 428–429.

398 Vgl. *TTL*, Eintrag „diadēma, -atis n.“. Zu den angeführten Autoren zählen u. a. Cicero, Livius (jedoch nicht in der *Ersten Dekade*), Sueton und Apuleius mit seinen *Metamorphosen*.

399 Vgl. *TLIO*, Eintrag „diadema s.m./s.f.“ und die von der dort hinterlegten Abfrage abgeleitete Abfrage „diadem?; dïadem?; diodem?; dyadem?“. Diese generiert im *OVI*-Korpus 14 Treffer.

400 Zusammen mit Machiavelli wird im *GDLI* für „vera e propria corona di metallo prezioso d’oro“ v. a. Aretino gelistet, auch Burchiello ist zu nennen. In einer leicht anders gelagerten, religiösen Bedeutung finden sich noch Belege bei Pulci und Firenzuola. Im Kontext der Moral werden u. a. Petrarca, Michelangelo Buonarroti und Martelli genannt (vgl. *GDLI*, Eintrag „Diadèma“, Bd. IV, 315–316, direktes Zitat 315).

dichterischen Schaffens lesbar ist. Zum anderen schwenkt die inhaltliche Erhöhung hier initial in Richtung des Besungenen ein, der lateinische Impetus unterstützt an dieser Stelle somit auch explizit die enkomiastische Ausrichtung des *Capitolo Pastorale*.

Ebenfalls einen wahrnehmbaren Anklang an das Lateinische findet man bei der Bekundung „a plasmarti / non uno dio a tanta opera fu" (*CP*, 74–75), die benutzt wird, um den Besungenen zu erhöhen und übersteigert darzustellen. Das Wort *plasmare* stellt eine Verbindung zum gleichlautenden lateinische *plasmare* her, welches zwar selten vorkommt und erst ab der Spätantike und oft in einem religiösen Kontext zu finden ist.[401] Dennoch lässt es sich noch auf die Antike im weitesten Sinne beziehen, während im *volgare* ein erster Beleg bei Brunetto Latini auftaucht. Im folgenden Trecento bleibt *plasmare* präsent, wird aber nicht übermäßig häufig genutzt.[402] Ähnlich verhält es sich mit der Zeit um 1500, für die sich nur mäßig viele Belegautoren anführen lassen.[403] Deutlich ist der erhöhende Effekt im Kontext zu erkennen, denn die Wortform passt zum latinisierenden Inhalt der Stelle. Immerhin handelt es sich um eine Passage, an der auf engstem Raum auf verschiedene mythologische Figuren des antiken Repertoires rekurriert wird (vgl. *CP*, 67–99).[404] Die Form gleicht sich somit dem Inhalt an und kann ihn unterstützen.

Wie in den zuvor besprochenen Texten finden sich ebenfalls im *Capitolo Pastorale* neben den ‚Latinismen' weitere Wörter, die in einer als latinisierend wahrnehmbaren Form auftreten. So sind v. a. das wiederholte Vorkommen von „laude" (*CP*, 15; 104; 114; 124)[405] und die Wortform „iuvenile" (*CP*, 56) zu nennen. Zusam-

401 Vgl. *TLL*, Eintrag „plasmo, -āvī, -ātum, -āre". Dort werden unter den spätantiken Autoren Prudentius und Tertullian genannt. Vgl. außerdem *Perseus*, lemmatisierte Abfrage „plasmare", wo auch auf das *Epistularum* und die *Commemoratio professorum Burdigalensium* des Ausonius verwiesen wird. Der bei *Perseus* gelistete Beleg für Cicero ist indes in diesem Kontext nicht zu berücksichtigen, denn er verweist auf *Ad Atticum* 12, 41, in dem jedoch die altgriechische Form πρόπλασμα vorkommt: „Hirti epistulam si legeris, quae mihi quasi πρόπλασμα videtur eius vituperationis quam Caesar scripsit de Catone" (*Cic. Att.*, 501 [= XII, 41, 4]).

402 Vgl. *OVI*, Abfrage „plasm*". Diese generiert 52 Treffer, wobei sechs davon Nominalformen darstellen, sodass 46 Treffer als Verbformen im weitesten Sinne übrigbleiben. Die häufigste belegte Form ist jedoch das Partizip *plasmato*, das man auch als Adjektiv interpretieren kann.

403 Vgl. *GDLI*, Eintrag „Plaṣmare", Bd. XIII, 639–640.

404 Vgl. zu dieser Textstelle und der dortigen Häufung antiker mythologischer Figuren auch Kap. 9.5.2.

405 Erwähnt sei an dieser Stelle die Wortform „laldar" (*CP*, 11), die von der latinisierenden Tendenz abweichen und in eine toskanisierende Richtung driften könnte (vgl. Corsaro/Marcelli 2012a, 262). Für Rohlfs ist die Form mit *l* anstelle von *u* unterdessen eine „reazione ipercorretta della classe colta" (Rohlfs 1966, 66). Wenn man nun bei der Wortform *lalde* von einer Durchbrechung der ‚Latinität' des *Capitolo* ausgeht, könnte man dies als ein patriotisches Element deuten, das in den sonst eher antikisierenden Duktus eingezogen ist.

men mit den bisher besprochenen ‚Latinismen' sowie durch die starke Präsenz antik-mythologischer Inhaltselemente entsteht ein klar vernehmbarer lateinisch-antiker Anklang, der die Tendenz vorantreibt, das *Capitolo* als solches und die dichterischen Fertigkeiten, die hinter diesem stehen, genauso wie den Besungenen zu erhöhen.

Asino

Im *Asino* zeigt sich neben mehreren ‚Latinismen', wie sie in der restlichen Terzarima vorkommen, im Capitolo I auch eine Tendenz zu ‚innovativer' lexikalischer Arbeit. Es eröffnet sich ein äußerst interessanter lateinischer Anklang innerhalb der Jünglings-‚Novelle', als der Arzt glaubt, dem Jüngling das Laufen ausgetrieben zu haben: „gli parve aver il correr dissuaso" (*A1*, 60). Bemerkenswerterweise wird die Form „dissuaso" vom *DELI* erst mit Benedetto Varchi, also mit einer Zeit kurz vor 1565 in Verbindung gebracht,[406] sodass beim *Asino* eine auffällig frühe Verwendung vorliegen würde. Selbst wenn man „dissuaso" als Partizip von *dissuadere* auffasst und dementsprechend das Vorkommen dieses Verbes als Maßstab ansetzt, findet sich ein erster Nachweis für *dissuadere* im *volgare* in der *volgarizzazione* der *Dritten Dekade* des Livius aus dem 14. Jahrhundert, weiterhin liegen nur wenige weitere Belege für das restliche Trecento vor.[407] Somit kann man davon ausgehen, dass bei „dissuaso" im *Asino* ein starker lateinischer Anklang vorliegt, wenn es sich zusätzlich nicht gar um eine wortschöpferische Tendenz handelt. Als lateinischer Bezugspunkt ist dabei das Partizip Perfekt Passiv *dissuasum* zu nennen, das bezeichnenderweise in dieser Form bei Livius auftritt.[408] Wenn man den auffälligen lateinischen Anklang in seinem Kontext betrachtet, kann man postulieren, dass durch diesen der ironische Grundton der Textstelle verstärkt wird. Am Ende hat es der Arzt schließlich nicht geschafft, dem Jüngling das Laufen auszutreiben, die Meinung des Mediziners über sich selbst und sein Können werden verlacht und mit bitterem Spott belegt. Letztlich wird er als Scharlatan („ceretano", *A1*, 46) entlarvt und bloßgestellt.[409]

---

406 Vgl. *DELI*, Eintrag „dissuadére", Abs. „dissuàso", 368. Ebenso findet sich im *GDLI* Varchi als erster Belegautor für *dissuaso* (vgl. *GDLI*, Eintrag „Dissuaṣo", Bd. IV, 786).

407 Vgl. *OVI*, Abfrage „disua*; dissua*". Die Abfrage generiert insgesamt elf Treffer, keinen für die Schreibweise mit einem einzelnen *s* und keinen für die Partizipform.

408 Vgl. *TLL*, Eintrag „dissuādeo, -suāsī, -suāsum, -ēre". Die Livius-Stelle ist *Ab urbe condita* III, 63, 8. In anderen Formen ausgehend vom Verb *dissuadere* findet es sich weiterhin in den Büchern VI, VII, X und XXX sowie allgemein auch bei anderen lateinischen Autoren, so bei Cicero, Seneca oder Plautus.

409 Ein möglicher Bezug zu den Medici innerhalb der Jünglings-Episode wird hier nicht weiterverfolgt. Dafür, dass die „medici" (*A1*, 51) nicht nur allusiv, sondern wie hier auch wörtlich gelesen werden können, vgl. Corsaro 2012e, 132.

Zeigte sich bei „dissuaso" bereits die Möglichkeit eines ‚innovativen' lexikalischen Ansatzes, findet sich mit „mulinando" laut *DELI* und *Zingarelli 2024* ein vollkommener Neologismus wenige Verse später in der Binnen-‚Novelle', als der ‚Rückfall' des Jünglings in seine alte Gewohnheit des Umherlaufens beschrieben wird: „di correr gli tornò la fantasia, / che mulinando mai non si riposa" (*A1*, 80–81).[410] Der *GDLI* geht hier grundsätzlich konform, zumindest für die figurative Bedeutung des Verbs *mulinare* im Sinne eines Zustands der inneren Aufruhr und Beunruhigung.[411] Dennoch muss man die lexikalische ‚Innovativität' einschränken, denn im *GDLI* findet sich als Unterpunkt zur Bedeutung der inneren Aufruhr diejenige des „[e]ssere confuso, non riuscire a connettere le idee". Dort wiederum ist ein Hinweis auf Burchiello vermerkt.[412] Tatsächlich taucht in dessen Sonett *Fior di borrana, se vuoi dir in rima* das Verb *mulinare* in einer ähnlichen Bedeutung auf, auch wenn bei Burchiello die Semantik auf das Verrücktsein fixiert ist.[413] Im *Asino* ist die Bedeutungsebene des Wahnsinns bei „mulinando" zwar ebenfalls von Relevanz. Doch die grundlegende Semantik eines im Kreis trabenden Maultiers, das die Getreidemühle antreibt, läuft im *Asino* parallel dazu und eröffnet intensive allusive Möglichkeiten. Innere Aufruhr und in gesteigerter Form der Wahnsinn sind über „mulinando" direkt an das Bild des Esels gekoppelt, dieser wiederum verweist auf den Protagonisten und den Text selbst. Sicher dürfte es zu weit gehen, hier von einem vollkommenen Neologismus zu sprechen. Dennoch dürfte das Wort *mulinare* auch um 1500 durch seine bemerkenswerte Allusivität im Kontext des *Asino* besondere Auffälligkeit besessen haben. Wenn man den Blick erneut auf das Verrücktsein oder Verrücktwerden lenkt, wird weiterhin deutlich, dass durch das Antippen des Wahnsinns-Topos eine neuerliche Verbindung zum *Orlando furioso* ermöglicht wird. Auf diese Weise entsteht mithilfe von „mulinando" ein eindrückliches und mehrdimensionales Wortspiel, das nicht nur Komik erzeugt, sondern

410 Vgl. *DELI*, Eintrag „mulìno", Abs. „mulinàre", 785, der als frühesten Beleg Machiavelli mit „av. 1537" angibt, sowie vgl. *Zingarelli 2024*, Eintrag „mulinare". Dort ist lediglich die Jahreszahl 1517 angegeben, diese suggeriert aber stark den *Asino* Machiavellis. Vgl. außerdem *OVI*, Abfrage „mulin*; molin*", die keine Verbform als Treffer liefert.

411 Vgl. *GDLI*, Eintrag „Mulinare", Bd. XI, 59–60, hier v. a. 60. Die entsprechende Bedeutungsangabe lautet: „Meditare a lungo, con tormentosa ostinazione e, per lo più, in modo frenetico, disorganico, confuso, per trovare la soluzione di un problema o la via d'uscita da situazioni intricate e difficili; arrovellarsi, lambiccarsi (anche con riferimento alla mente); almanaccare, arzigogolare, fantasticare, per lo più senza costrutto; fare castelli in aria".

412 Vgl. *GDLI*, Eintrag „Mulinare", Bd. XI, 60, von dort auch die im Fließtext zitierte Bedeutungsangabe.

413 Vgl. Burchiello 2000, 119 [= CXIX, 13–14], dort heißt es „e poi chi vuol seguir troppe scïentie / gli mulina il cervel come la ròta".

darüber hinaus dichterisches Können zur Schau stellen und agonale Züge suggerieren kann.

Im *Asino* liegen jedoch nicht nur ‚innovative' lexikalische Ansätze vor, sondern auch zahlreiche ‚Latinismen'. Ein besonders deutlicher – wenngleich eher morphologischer – lateinischer Anklang findet sich erneut im Capitolo I, direkt im einleitenden Abschnitt des Textes. Es handelt sich um „gratitudo" (*A1*, 13), das wie „Ingratitudo" im *Capitolo dell'Ingratitudine* (*CI*, 24) in lateinischer Form, ohne Assimilation an das *volgare* auftritt. Ähnlich wie im *Capitolo dell'Ingratitudine* steht auch hier die Undankbarkeit im Mittelpunkt, denn es wird konstatiert, dass die Dankbarkeit taub sei, „ch'io so ben quanto gratitudo è sorda" (*A1*, 13), die positive Wortform wird durch „sorda" in ihr Gegenteil umgekehrt. Neben der Erzeugung eines nobilitierenden Auftakts ist auch der Inhalt von entscheidender Bedeutung. Er unterstreicht das auch für den *Asino* zentrale Konzept der *Ingratitudine*, die, ähnlich wie im entsprechenden *Capitolo*, durch die lateinische Form gleich in den ersten Versen geradezu programmatischen Charakter annimmt.[414]

Ein anderer auffälliger ‚Latinismus', der als eine Art ironische Spitze zu verstehen ist, taucht im Capitolo VIII auf. Das *porcelotto* stellt in seinen Ausführungen fest, dass sich die Menschen, um ihre Gelüste zu befriedigen, bis in die „regni Eoi" (*A8*, 99) begeben. Damit wird zum Ausdruck gebracht, dass die Menschen in ihrem grenzenlosen Streben nach Reichtum und Ruhm bis in die östlichsten Weltgegenden vorstoßen und selbst vor den Ozeanen nicht haltmachen (vgl. *A8*, 97–101). Das Wort „Eoi", in seiner Grundform *eoo*, geht auf das entsprechende lateinische Wort *eous* zurück, welches sich u. a. in Vergils *Georgica* und in der *Aeneis* sowie in den *Metamorphosen* Ovids findet.[415] Im florentinischen *volgare* ist das Wort seit Bono Giambonis *Orosio* im Jahr 1292 belegt und fand während des Trecento kaum Verwendung.[416] Auch für die Zeit um 1500 ist im *GDLI* lediglich Ariost als prominenter Belegautor gelistet,[417] sodass der lateinische Anklang recht stark ausfällt

414 Vgl. hierzu auch Di Legami 1996, 98–99, die davon ausgeht, dass im *Asino* – im Gegensatz zu den *Capitoli* Machiavellis – bei ‚schweren' Themen in der Regel eher „strategie ambivalenti della discorsività tra due personaggi" zum Tragen kommen (Di Legami 1996, 99).

415 Vgl. *Perseus*, lemmatisierte Abfrage „eous" sowie Abfrage „Eoasque". Die ‚Spezialform' *eoasque* tritt in der *Aeneis* und in den *Georgica* auf, wobei in Letzteren auch die ‚Standard'-Form *eous* erscheint. Im *TLL* ist für *eous* lediglich ein Verweis auf das *Onomasticon* verzeichnet (vgl. *TLL*, Eintrag „eōus, ēōus"), das jedoch aktuell nicht weitergeführt wird, sodass effektiv kein Eintrag für *eous* zur Verfügung steht.

416 Vgl. *OVI*, Abfrage „eoo; eoi". Diese liefert lediglich acht Treffer, wobei ein Treffer im *Convivio* Dantes hervorzuheben ist, genauer *Convivio*, IV, 23, ebenso wie ein Treffer in Boccaccios *Ameto* (XXX, 5).

417 Vgl. *GDLI*, Eintrag „Eòo", Bd. V, 182. Der *GDLI* verweist auf *Ariost Orl.*, 439 [= XV, 36, 5, alle Editionen]. Außerdem gibt es eine weitere, prominente Stelle im *Orlando*, die das Wort *eoo* nutzt.

und v. a. durch die prominente Nutzung in Vergils *Aeneis* zu einer nobilitierenden Stilisierung der Ausführungen beiträgt. Gleichzeitig ist der Kontakt zu Ariost nicht zu vernachlässigen, immerhin findet sich „Eoi" bzw. „eoi" in beiden Texten in Reimposition – wenngleich mit unterschiedlichen Reimwörtern. Dennoch ist die Nähe zwischen „regni Eoi" im *Asino* und „liti eoi" im *Orlando* kaum zu übersehen.[418] Dies unterstreicht aufs Neue die ambitionierte und potentiell agonale Positionierung des *Asino* als möglicher Konkurrenztext zum Hauptwerk Ariosts. Mit Blick auf die innertextuelle Situation des Capitolo VIII ist rund um die „regni Eoi" darüber hinaus ein verlachender Spott gegenüber den Menschen zu erkennen. Die nobilitierende Stilisierung induziert im Kontext der Kritik an der menschlichen Gesellschaft eine hyperbolische Ironie, welche den Tadel weiter steigert und in beißenden Spott umkippen lässt.

Ebenso im Capitolo VIII taucht ein weiterer markanter ‚Latinismus' auf. Als das *porcelotto* den natürlichen Instinkt der Tiere lobt, kritisiert es gleichzeitig „studio" sowie „ignoranza" der Menschen:

> Qual è quel precettor che ci dimostra
> l'erba qual sia, o benigna o cattiva?
> Non studio alcun, non l'ignoranza vostra.
> (*A8*, 46–48)

Es ist das Wort „precettor", das in der zitierten Stelle einen Bezug zum lateinischen *praeceptor* eröffnet,[419] dem alternative Ausdrucksmöglichkeiten zur Seite stehen würden, man denke z. B. an *maestro*. Umso deutlicher ist der lateinische Anklang, der zusätzlich dadurch verstärkt wird, dass es für das Trecento nur wenige Belege für „precettor" gibt.[420] Auch um 1500 erscheint die Verwendung des Wortes trotz

---

Es handelt sich in allen drei Ausgaben (1516; 1521; 1532) um den initialen Canto, *Ariost Orl.*, 3 [= I, 7, 3–4]: „Quella che dagli esperii ai liti eoi / avea difesa con sì lunga guerra". In einer leicht anders gelagerten Bedeutung im Sinne ‚orientalischer' Völker ist der Vollständigkeit halber noch Annibale Caro zu nennen.

418 Gemeint ist das in Fn 417 genannte Vorkommen von *eoo* im initialen Canto des *Orlando* in allen drei Editionen: „Quella che dagli esperii ai liti eoi / avea difesa con sì lunga guerra" (*Ariost Orl.*, 3 [= I, 7, 3–4]).

419 Vgl. *TLL*, Eintrag „praeceptor, -ōris m.". Das Wort findet sich u. a. bei Seneca und Sueton, aber auch bei Plautus im *Pseudolus*.

420 Vgl. *OVI*, Abfrage „precettor?" Ein erster Beleg für *precettore* findet sich bei Domenico Cavalca in der *Esposizione del Simbolo degli Apostoli* aus dem Jahr 1341. Insgesamt liefert die Abfrage lediglich zehn Treffer. Auch eine Ergänzung um „praecettor?; preceptor?; praeceptor?; praecettor; preceptor; praeceptor; precettor" liefert lediglich fünf weitere Treffer, die jedoch allesamt auf den venezianischen bzw. tosko-venezianischen Raum beschränkt sind.

einiger prominenter Belegautoren eher begrenzt.[421] Folglich ist eine lateinische Konnotation plausibel und ermöglicht eine stilistische Aufwertung der Aussagen des *porcelotto*. In Kombination mit der rhetorischen Frage, in die „precettor" integriert ist, erhalten die Ausführungen des *porcelotto* Gewicht und es ist eine Bewegung in Richtung verstärkter Überzeugungsarbeit zu erkennen. Hiermit verbunden ist ein herablassender Tonfall, der durch den lateinischen Anklang angestimmt wird und der sich kritisch gegen die Menschen und gegen die menschliche Gesellschaft richtet.

Ein Wort, das genauer im Sinne eines ‚Latinismus' besprochen werden muss, taucht im Capitolo V inmitten der politischen Reflexionen des Protagonisten auf, als dieser über erfolgreiche Städte bzw. Staaten räsoniert. Illustrierend wird in diesem Zusammenhang auf das Bild von Dornen und Reisig rekurriert: „E per contrario fia quella cittate / piena di sterpi silvestri e di dumi [...] chi ha buone leggi e cattivi costumi" (*A5*, 82–87). Diejenigen Städte und Staaten also, die gesellschaftlich unter dem Einfluss von „cattivi costumi" stehen, sind bildlich gesprochen voller „sterpi silvestri e dumi", ungeachtet möglicher „buone leggi". Mit Blick auf das Lateinische ist hier das Wort „dumi" von Interesse, das auf das lateinische Wort *dumus* zurückgeht.[422] Im *volgare* existiert ein erster Beleg bei Nicolò de' Rossi im 14. Jahrhundert, gleichzeitig handelt es sich um ein recht seltenes Wort.[423] Umso stärker fällt eine prominente Verwendung im *Canzoniere* Petrarcas ins Auge. Dort räsoniert der lyrische Sprecher in reuigem Duktus über die Verführungen der Liebe und beschreibt, wie diese ihn dazu gebracht hätten, sich u. a. den „hispidi dumi" hinzugeben.[424] Diese reihen sich in die allgemein bedrohliche und unwirtlich anmutende Szenerie dieser *Canzoniere*-Stelle ein. Später, im Quattrocento, finden sich mit Boiardo und Lorenzo de' Medici zwar namhafte Belegautoren für das Wort *dumo*. Doch erscheint der durch Petrarca gefilterte lateinische Anklang auch für die Zeit um 1500 plausibel.[425] Wie bereits im Kapitel zu den Verbalparallelen zur *Commedia* erwähnt, überlagert sich an dieser Stelle eine Parallele zu mehreren *Inferno*-Passagen (v. a. *If.*, XIII, 7) mit dem petrarkesken „dumi", das zugleich den erwähnten, erkennbaren lateinischen Anklang entfaltet. Dies hat zweierlei zur Folge. Zum einen wird die Wichtigkeit dieses Abschnitts für die politiktheoretischen Reflexionen des Capitolo

421 Vgl. *GDLI*, Eintrag „Precettóre", Bd. XIV, 44. Zu nennen sind Ficino, Landino, Ariost und Alamanni.

422 Vgl. *TLL*, Eintrag „dūmus, ī m." sowie *Perseus*, lemmatisierte Abfrage „dumus". Das Wort findet sich auffällig in prominenten poetischen Texten, so in Ovids *Metamorphosen* oder häufig in Vergils *Aeneis*.

423 Vgl. *OVI*, Abfrage „dum?" mit insgesamt elf Treffern.

424 Vgl. *Petr. RVF*, 1378 [= CCCLX, 47].

425 Vgl. *GDLI*, Eintrag „Dumo", Bd. IV, 1029.

durch die mehrfach stilistische Kodierung herausgestellt. Aufbauend hierauf, wird zum anderen eine eindringliche Verbildlichung ermöglicht. Angesichts des *Inferno*-Anklangs und der verheerenden Konsequenzen einer intensiven Liebschaft im *Canzoniere* kann anschaulich vor Augen geführt werden, welche Gefahr droht, sollte eine Gesellschaft den „cattivi costumi" nicht absagen. Folglich ist an dieser Stelle auch ein mahnender und tadelnder Duktus zu vernehmen, der durch den lateinischen Anklang, aber auch durch die Aufrufung der prominenten Prätexte von oben herab erklingen kann.

Aus dem *Decennale Primo* bekannt ist das Wort „fasto" (*A1*, 116) gegen Ende des Capitolo I, dessen merklich lateinischer Anklang bereits während der Ausführungen zum *Decennale* besprochen wurde.[426] Im *Asino* kann das lateinisch konnotierte Wort zu einer Verstärkung der ironischen Spannung führen, die sich durch die bitter-spöttische Vorstellung der ‚Programmatik' des *Asino* an dieser Stelle ergibt. Dabei ist es umgeben von salopp wirkenden Wörtern bzw. Ausdrücken wie „paio di calci" (*A1*, 114), „ogniuno a suo modo ciarli e frappi" (*A1*, 115) oder „questo asin ci cappi" (*A1*, 117). Diese textuelle Umgebung steigert die ironische Spannung zum lateinisch anklingenden „fasto" weiter, wodurch das bittere Lachen des *Asino* an Profil gewinnt.[427]

Eine bemerkenswerte Konfiguration bestehend aus mehreren lateinisch konnotierten Wörtern taucht weiterhin auf, als im Capitolo VI die Baraballo-Statue beschrieben wird. Zunächst wird dessen Kleidung als diejenige eines „uom grave, famoso e prestante" geschildert (*A6*, 114). Das Wort von Interesse ist hier „prestante", das man auf das lateinische *praestante* beziehen kann.[428] Mit Blick auf die volkssprachliche Tradition ist bemerkenswert, dass es für das Wort *prestante* in seiner adjektivischen Form nur sehr wenige Belege im Trecento gibt.[429] Zwar sind für die Zeit um 1500 mehrere Autoren gelistet, die *prestante* nutzen, darunter über die verschiedenen Bedeutungsnuancen hinweg Leon Battista Alberti,

426 Es sei in Erinnerung gerufen, dass eine Abfrage des *OVI*-Korpus lediglich 15 Treffer für *fasto* liefert, von denen nur vier im Sinne von ‚Prunk' oder negativ ‚Protzen' zu verstehen sind (vgl. *OVI*, Abfrage „fast?").

427 Wenn man an dieser Stelle Corsaro folgt und in „fumo e fasto" (*A1*, 116) einen Kontaktpunkt zum *Orlando furioso* Ariosts sieht (vgl. Corsaro 2012d, 145), ergäbe sich erneut eine Anspielung in dessen Richtung, was eine agonal anmutende Ausrichtung von „fasto" und seinem Kontext zur Folge hätte.

428 Vgl. *TLL*, Eintrag „1. praesto, -stitī, -āre", dort den Bereich zum Lemma: „part. praes. praestāns, -antis pro adi." für dieses häufige Wort des Lateinischen.

429 Vgl. *OVI*, Abfrage „prestant*; praestant*". Diese liefert insgesamt 16 Treffer (20 weniger vier, die auf das Nomen *prestantia* entfallen). Ein erster Beleg findet sich demnach im *Quaderno di ricordi di messer Filippo de' Cavalcanti* aus dem Jahr 1297.

Pulci, Lorenzo de' Medici, Polizian und Guicciardini.[430] Doch aufgrund der geringen Verbreitung im Trecento erscheint ein lateinischer Anklang für die Zeit um 1500 weiterhin plausibel, v. a. wenn man eine spezielle Bedeutung im Sinne von „superiore" ansetzt.[431] Dieser Anklang ermöglicht zusammen mit dem Inhalt der Textstelle eine Überhöhung des Baraballo, die in eine ironisch-spöttische Komik umschlägt, da die Geschichte rund um den sogenannten „Abate di Gaeta" (*A6*, 118) als lächerliche Anekdote den meisten Zeitgenossen bekannt gewesen sein dürfte.[432] Gesteigert wird dieser Effekt durch die prominente Positionierung des lateinischen Rekurses, denn „prestante" findet sich in Reimposition und bildet überdies das dritte Element eines adjektivischen Trikolons, das die Baraballo-Statue beschreibt. Zusätzlich ist noch eine klimaktische Strukturierung von „grave" über „famoso" hin zu „prestante" erkennbar.[433] In eine ähnliche Richtung geht wenige Verse später die Erklärung, wie die Statue an diesen Ort gekommen sei: „Suo simulacro da' superni Dei, / come tu vedi, in quel loco fu messo" (*A6*, 121–122). Zunächst ist an dieser Stelle „superni" zu nennen, das einen Anklang an das lateinische *supernum* eröffnet.[434] Zwar findet sich das Wort im Trecento relativ häufig und auch um 1500 ist es bei mehreren Autoren zu finden.[435] Doch hinzu tritt das Wort „simulacro", das sich auf das lateinische Wort *simulacrum* zurückführen lässt und den lateinischen Anklang

430 Vgl. *GDLI*, Eintrag „Prestante[1]", Bd. XIV, 262.

431 Im *DELI* wird für die Bedeutung „superiore" Filippo Villani als erster Belegautor angegeben, für die Bedeutung „di bella presenza" gar erst Lorenzo de' Medici (vgl. *DELI*, Eintrag „prestànte", 967). Ähnlich im *Zingarelli 2024*, in dem für *prestante* im Sinne von „essere superiore" das Datum „av. 1472" verzeichnet ist (vgl. *Zingarelli 2024*, Eintrag „prestànte[2]").

432 Es sei für die Hintergründe dieser Geschichte erneut auf Bedini 1998, v. a. 78–110 verwiesen.

433 Das Wort *prestante* kommt auch im Capitolo VIII vor, als die physische Überlegenheit der Tiere gelobt wird: „E se parlar vogliam della fortezza, / quanto la parte nostra sia prestante, / si vede come 'l sol per sua chiarezza" (*A8*, 67–69). Durch den lateinischen Anklang erfolgt dort eine stilistische Erhöhung der Position der Tiere und damit einhergehend eine implizite Kritik an der menschlichen Gesellschaft. Dies wird zusätzlich dadurch verstärkt, dass sich „prestante" in Reimposition befindet und so einen größeren Effekt entfalten kann. Gleichzeitig ist wie schon an anderer Stelle im Capitolo VIII eine Tendenz zur Stilisierung bzw. zur Rhetorisierung der Ausführungen des *porcelotto* erkennbar, die in letzter Instanz auf die Festigung der Argumentation zugunsten der Tiere hinausläuft.

434 Vgl. *Perseus*, lemmatisierte Abfrage „supernum". Die Abfrage liefert Treffer bei zahlreichen Autoren, so bei Vergil, Ovid, Seneca, auch bei Lukrez und Livius, in dessen *Erster Dekade* in den Büchern I und VII.

435 Vgl. *OVI*, Abfrage „supern?". Diese liefert 755 Treffer, u. a. in Dantes *Convivio* und in der *Commedia*. Dante ist auch der erste Belegautor für das explizit Florentinische (die *Lauda di Santa Chiara* von Garzo aus dem 13. Jahrhundert ist als florentinisch und pisanisch etikettiert). Vgl. außerdem *GDLI*, Eintrag „Supèrno", Bd. XX, 545. Dort sind v. a. Sannazzaro, Alamanni und Ariost für unterschiedliche Bedeutungsnuancen zu erwähnen.

verstärken kann.[436] Einen ersten Beleg für *simulacro* im dezidiert florentinischen Bereich findet man in der *volgarizzazione* der *Dritten* und *Vierten Dekade* des Titus Livius, allgemein gibt es für das Wort im Trecento wenige Belege.[437] Um 1500 ist *simulacro* bei einigen Autoren in Verwendung, im *GDLI* sind über die verschiedenen Bedeutungsnuancen hinweg Nachweise u. a. bei Pulci, Sannazzaro, Firenzuola und Ariost gelistet.[438] Gleichwohl scheint es gerechtfertigt zu sein, auch bei diesem Wort von einem wahrnehmbaren lateinischen Anklang zu sprechen, v. a. weil sich eine gegenseitige Verstärkung mit „superni" und noch „prestante" ergeben dürfte. Zusammen können die ‚Latinismen' dazu beitragen, durch den Kontrast ihres per se nobilitierenden Anklangs angesichts der kontextuell grotesken Beschreibung der Baraballo-Statue eine spöttische Komik voranzutreiben und zu festigen.[439]

Weiterhin zu nennen ist mit Blick auf recht auffällige ‚Latinismen' die prominente *Chronographia* des Capitolo II, die eine initiale temporale Verortung des Geschehens vornimmt. Dabei kommt der Ausdruck „la stagione aprica" (*A2*, 1) zum Einsatz, welcher durch „aprica" einen Bezug zum lateinischen *apricum* ermöglicht.[440] Ein erster Beleg des Wortes im florentinischen *volgare* geht auf eine *volgarizzazione* des *Trattato d'agricoltura* von Pietro de' Crescenzi zurück, außerdem sind eine Verwendung in den *Trionfi* und zwei im *Canzoniere* Petrarcas zu nennen. Daneben gibt es für das Wort jedoch nur wenige Belegstellen für das Trecento.[441] Während die Nutzung von *aprico* mit lokaler Bedeutung für mehrere Autoren im *GDLI* belegt ist, findet sich zur Verwendung im Sinne von „Limpido, luminoso, sereno" und v. a. in Kombination mit einer Zeitangabe um 1500 neben Machiavelli

436 Vgl. *Perseus*, lemmatisierte Abfrage „simulacrum". Dieses Wort findet sich bei so gut wie allen bekannten Autoren, u. a. bei Caesar, Cicero, Vergil, Livius, Tacitus, Sueton, Seneca, genauso wie bei Plautus in der *Mostellaria* und in den *Metamorphosen* des Apuleius.

437 Vgl. *OVI*, Abfrage „simulacr*; simolacr*". Diese liefert 22 Treffer, wobei der erste Treffer, Dantes *Vita Nuova*, abgezogen werden muss, da es sich um einen lateinischen Satz handelt („Fili mi, tempus est ut pretermictantur simulacra nostra", *VN*, 42 [= XII, 3]), sodass effektiv 21 Treffer zu verzeichnen sind.

438 Vgl. *GDLI*, Eintrag „Simulacro", Bd. XIX, 37–38.

439 Dies bedeutet jedoch nicht, dass die prinzipiell stilerhöhenden Elemente völlig *ad acta* gelegt wären, vielmehr bleiben sie erkennbar und können zu einer übergeordneten Vorstellung dichterischen Könnens beitragen. Vgl. hierzu u. a. die Ausführungen zur Hannibal-*similitudo* (*A6*, 112–114) in Kap. 9.2.2.

440 Vgl. *TLL*, Eintrag „aprīcus, -a, -um". Das Wort findet sich bei zahlreichen Autoren, so bei Cicero oder Vergil, bei Livius in der *Dritten Dekade* oder auch in den *Metamorphosen* des Apuleius.

441 Vgl. *OVI*, Abfrage „apric*". Diese liefert insgesamt 21 Treffer, von denen nur sieben auf das Adjektiv *aprico* zurückzuführen sind, der Rest fällt auf das Verb *aprire* zurück. Bei den Petrarca-Stellen handelt es sich um *Petr. Trionfi*, 64 [= TC I, 51]; *Petr. RVF*, 683 [= CXXXIX, 6] sowie *Petr. RVF*, 1186 [= CCCIII, 6]. Alle drei Petrarca-Stellen beschreiben jedoch einen Ort und keine (Jahres-) Zeit wie im *Asino*.

nur Ariost mit seinem *Orlando furioso* als Belegautor.[442] Diese Verwendung eröffnet nun einen sehr spezifischen Anklang an das Lateinische, der über den allgemeinen Kontakt zu *apricum* hinausgeht, denn in Kombination mit einem temporalen Begriff taucht *apricum* u. a. in den *Metamorphosen* des Apuleius auf.[443] Somit lässt sich die Verwendung von „aprica“ im *Asino* auf zweierlei Art lesen. Zum einen wird die initiale *Chronographia* des Capitolo II nobilitiert und kann der Ausstellung dichterischen Vermögens dienen. In enger Verbindung hierzu eröffnet „aprica“ zum anderen Kontakt zu zentralen ‚Nachbartexten‘, überwiegend in einer Linie mit Apuleius, eher agonal zu Ariost – stets jedoch im Sinne einer ambitionierten textuellen Ausrichtung des *Asino*.

Erneut taucht der ‚Latinismus‘ *aprico* im Capitolo VIII auf, als das *porcelotto* die Menschen dafür rügt, nicht ihren natürlichen Grundbedürfnissen gemäß zu leben, sondern der Habsucht zu erliegen:

> Voi, infelici assai piú ch'io non dico,
> gite cercando quel paese e questo,
> non per aere trovar freddo od aprico,
> ma perché l'appetito disonesto
> de l'aver non vi tien l'animo fermo
> (*A8*, 55–59)

Der lateinische Anklang von „aprico“ wird an dieser Stelle einerseits durch den Kontrast zum ‚gewöhnlichen‘ „freddo“, gleichzeitig aber auch durch das Wort „aere“ verstärkt. Letzteres ist zwar bereits im Trecento ein sehr häufiges Wort.[444] Dennoch lässt sich „aere“ als verstärkender ‚Resonanzkörper‘ für „aprico“ geltend machen, dessen Effektivität durch die Positionierung in Reimstellung gesteigert wird. Die gesamte Textstelle mit ihrer deutlichen Kritik an den Menschen und an der Gesellschaft kann so erneut in den Bereich eines Tadels von oben herab verschoben werden.

Weitere markante ‚Latinismen‘ finden sich im Bereich des Schönheitskatalogs des Capitolo IV im Zuge der äußerlichen Beschreibung der *scorta*. Zunächst ist hierbei das Adjektiv „superno“ zu nennen, als die Haare der *scorta* mit den Strahlen „del superno coro“ (*A4*, 57) verglichen werden; ebenso erneut „superni“, als konstatiert wird, die Augenbrauen der *scorta* seien durch „tutti i celesti e superni

442 Vgl. *GDLI*, Eintrag „Aprico“, Bd. I, 596, auch für die zitierte Bedeutungsangabe. Für die Verwendung in einem lokalen Sinne sind neben Petrarca u. a. auch Lorenzo de' Medici, Polizian und Sannazzaro verzeichnet. Die genannte Ariost-Stelle bezieht sich auf *Orlando furioso* XIII, 59, 6 (Edition 1532) bzw. XI, 59, 6 (Editionen 1516/1521), vgl. *Ariost Orl.*, 373 [= XIII, 59, 6].

443 Vgl. *TLL*, Eintrag „aprīcus, -a, -um“, Abs. II. Die referenzierte Apuleius-Stelle ist *Apul. Met.*, 271 [= XI, 7]: „pruinam pridianam dies apricus ac placidus repente fuerat insecutus“.

444 Vgl. *OVI*, Abfrage „aer?“ mit 1942 Treffern.

consigli" geschaffen (*A4*, 66). Beide Male wird – wie bereits zuvor erläutert – ein Anklang an das lateinische *supernum* eröffnet. An dieser Stelle verstärkt sich der lateinische Anklang zum einen durch die Wiederholung des Wortes in kürzerem Abstand. Zum anderen erfährt der Kontakt zum Lateinischen eine Intensivierung durch „plasmargli" im zwischenzeitlichen Vers „perch'a plasmargli fur tutti gli dèi" (*A4*, 65), welcher sich ebenfalls auf die Augenbrauen der *scorta* bezieht. Wie im Zusammenhang mit dem *Capitolo Pastorale* bereits nachgezeichnet,[445] bezieht sich der lateinische Anklang von *plasmare* v. a. auf die Spätantike und zumeist einen religiösen Kontext. Dies läuft parallel zu „superno" bzw. „superni", da auch diese eine religiöse Konnotation besitzen.[446] Durch diese drei ‚Latinismen' in textueller Nachbarschaft entsteht einerseits eine Nobilitierung der Schönheit der *scorta* und der Beschreibung derselben. Andererseits eröffnet gerade die parallel verlaufende religiöse Konnotation der lateinisch anklingenden Wörter ein deutlich komisches Potential. Dieses speist sich v. a. aus der körperlichen – und somit recht unreligiösen – Beschreibung der *scorta*. Mit Blick auf den weiteren Textverlauf und die sexuellen Handlungen zwischen dem Protagonisten und derselben erscheint diese Engführung noch prekärer. Wichtig ist an dieser Stelle jedoch, dass sich die entstehende Komik nicht zwangsläufig gegen die *scorta*-Figur als *guida* (und somit implizit gegen die *Commedia*) richten muss. Vielmehr erscheint es ebenso plausibel, wenn nicht sogar im Kontext des Capitolo IV überzeugender, dass der überwiegend petrarkistisch konnotierte Schönheitskatalog selbst im primären Zentrum der Komik steht.

Diese Interpretation wird gestützt durch einen weiteren ‚Latinismus' im Bereich des Schönheitskatalogs der Frau: *vibrare*. Mit diesem Wort erfolgt die Durchbrechung der petrarkistisch anmutenden Beschreibung, indem die Zunge der *scorta* mit einer Schlange und deren Bewegungen assoziiert wird: „e una lingua vibrar si vedeva, / come una serpe" (*A4*, 74–75). Das Wort *vibrare* geht auf das gleichlautende lateinische *vibrare* zurück[447] und findet seinen ersten *volgare*-Beleg in der *Commedia* Dantes.[448] Darüber hinaus ist das Wort im Trecento relativ selten und auch

445 Vgl. erneut *OVI*, Abfrage „plasm*". Diese generiert insgesamt 52 Treffer, abzüglich sechs Nominalformen, sodass 46 Treffer verbleiben. Man beachte außerdem die sehr ähnliche Formulierung zu „perché a plasmarti / non uno dio a tanta opera fu" des *Capitolo Pastorale* (*CP*, 74–75). Der textmaterielle Kontakt von *Capitolo Pastorale* und *Asino* wird hier jedoch nicht weiter interpretatorisch verfolgt.

446 Vgl. *GDLI*, Eintrag „Supèrno", Bd. XX, 545.

447 Vgl. *Perseus*, lemmatisierte Abfrage „vibrare". Das Wort findet sich bei zahlreichen bekannten Autoren wie Cicero, Ovid, Seneca, Vergil und auch im Buch XXI von *Ab urbe condita* des Livius.

448 Zum Umstand, dass *vibrare* in seiner konkreten Verwendung im *Asino* keinen *Dantismus* darstellt, vgl. ausführlich Kap. 8.4.2.

für die Zeit um 1500 finden sich im *GDLI* eher wenige Belegautoren.[449] Folglich erscheint die Nutzung von „vibrar“ an dieser Stelle des *Asino* als deutlich lateinisch markiert, wobei der bereits analysierte Aspekt der *similitudo* hinzutritt. Durch die so entstehende ‚doppelte‘ Stilisierung wird die Textstelle klar hervorgehoben, mit ihr auch der grotesk anmutende Endpunkt des petrarkistischen Duktus sowie der Beginn der verstärkten Wendung ins Obszöne. Wie schon bei den beiden Vorkommen von *superno* und bei *plasmare* entsteht auch hier ein komisches Potential, wobei die ans Absurde heranreichende Dissonanz zwischen stilisierter Form und inhaltlicher Obszönität an dieser Stelle ihren vorläufigen Höhepunkt erreicht.[450]

Eine Kombination aus einem erkennbaren ‚Latinismus‘ und einem vollwertigen *Dantismus* stellt unterdessen das Wort *effigie* dar. Es taucht am Ende des Capitolo III auf, als die *scorta* dem Protagonisten eröffnet, dass er seine menschliche Gestalt ablegen und sich in ein Tier, genauer einen Esel, verwandeln müsse („Di qui conviene al tutto che si spenga / in te l’umana effigie“, *A3*, 121–122). Das volkssprachliche Wort *effigie* lässt sich auf das lateinische *effigies* zurückführen,[451] dessen Anklang im *volgare*-Wort um 1500 trotz breiter Verwendung erkennbar gewesen sein dürfte.[452] Während der lateinische Anklang des Wortes eine Nobili-

449 Vgl. *OVI*, Abfrage „vibr*“. Diese liefert nur 27 Treffer, davon einen in Dantes *Commedia*, sieben bei Boccaccio und zwei bei Petrarca. Für die Zeit um 1500 finden sich bemerkenswerterweise nur wenige Belege im *GDLI*. Auffällig ist jedoch v. a. der Verweis auf Bandello, der sich genau auf die Formulierung „*Vibrare la lingua*“ bezieht und somit der Verwendung im *Asino* nahesteht (vgl. *GDLI*, Eintrag „Vibrare“, Bd. XXI, 842–843, direktes Zitat 843, Form. i. Orig.).

450 Vgl. weiterhin die Ausführungen in den Kap. 9.2.2, 9.5.2 und 9.7.2. Ebenfalls im Capitolo IV taucht das Wort *prostrato* auf, welches den Höhepunkt der erotischen Liaison zwischen dem Protagonisten und der *scorta* beschreibt: „gustando il fin di tutte le dolcezze, / tutto prostrato sopra il dolce seno“ (*A4*, 141–142). Interessanterweise wird der anzunehmende Vollzug des Geschlechtsaktes nicht direkt ausgesprochen, sodass sich eine ‚verhüllende‘ Tendenz ergibt. Diesem Aspekt der ‚Verhüllung‘ leistet auch *prostrato* Vorschub, da es durch seinen lateinischen Anklang eine nobilitierende Bewegung implementiert (zur Erinnerung: die lateinische Konnotation von *prostrato* ist vom *Decennale Secondo* und vom *Capitolo di Fortuna* her bekannt. Eine entsprechende *OVI*-Abfrage liefert 48 Treffer, vgl. *OVI*, Abfrage „prostr*“). Diese formale Nobilitierung kann angesichts der zwar ‚verhüllten‘, aber dennoch erkennbaren Obszönität indes leicht in ‚augenzwinkernde‘ Komik umschlagen.

451 Vgl. *TLL*, Eintrag „effigiēs, (-eī) et effigia, -ae f.“, Abs. II, dort v. a. Unterabschnitt B zur Bedeutung „speciatim de facie, vultu“. Bezeichnenderweise findet sich das Wort in einer ähnlichen Bedeutung (nicht „speciatim de facie, vultu“, sondern „in universum [...] per emphasin de corporis figura quasi re caduca, opp. anima“, *TLL*, Eintrag „effigiēs, (-eī) et effigia, -ae f.“, Abs. II.B) auch in den *Metamorphosen* des Apuleius.

452 Vgl. *OVI*, Abfrage „effig? ;effigi?; efig?; efigi?; effigg?; effiggi?; efigg?; efiggi?“. Diese Abfrage liefert insgesamt 56 Treffer, davon zwei in Dantes *Commedia*, die erwartungsgemäß als chronologisch erste Treffer gelistet sind. Im *GDLI* finden sich für *effigie* vergleichsweise viele Belegautoren aus dem späten Quattro- und dem frühen Cinquecento. Zu nennen sind u. a. Leon Battista Alberti,

tierung der Aussagen der *scorta* erlaubt, ermöglicht die Kopplung an die Verwandlung in einen Esel parallel dazu eine deutlich hörbare Komisierung der Stelle.

Zu den eher dezenten ‚Latinismen' zählt im *Asino* u. a. das Wort „orbo", das fällt, als im Zuge der grotesken Tierschau im Capitolo VII ein Spürhund beschrieben wird, der fast blind umherläuft, sich aber durch seinen Tastsinn zu helfen weiß:

> Vidi un segugio, ch'avea il veder guasto:
> e Circe n'aría fatto capitale,
> se non foss'ito, com'un orbo, al tasto.
> (*A7*, 73–75)

Die lateinische Konnotation des Wortes „orbo" fällt leicht aus, ist aber dennoch nachvollziehbar, obwohl das Wort bereits bei Restoro d'Arezzo und Guittone belegt ist und auch im folgenden Trecento häufig zu finden ist.[453] Zwar ist mithilfe des *GDLI* für die Zeit um 1500 keine übermäßig häufige Verwendung des Wortes erkennbar.[454] Doch kommt eine weitere Einschränkung hinzu, weil das lateinische *orbus* in seiner Grundbedeutung nicht ‚blind' bedeutet, sondern ähnlich wie das Italienische *privo* zu verstehen ist. Die Bedeutung ‚blind' kommt im antiken Kontext dagegen bezeichnenderweise in den *Metamorphosen* des Apuleius vor.[455] Trotz der Abschwächung dürfte v. a. vor dem Hintergrund des sonst an lateinischen Anklängen armen Capitolo VII der Kontakt zur Sprache der antiken Römer noch erkennbar ausfallen. Die prominente Positionierung innerhalb einer schmalen *similitudo*-Konstruktion erlaubt dabei eine zusätzliche Hervorhebung von „orbo". Dies und der mögliche Kontakt zu den *Metamorphosen* des Apuleius tragen zu einer weiteren Komisierung der ohnehin grotesken Tierschau bei, die nahezu das gesamte Capitolo VII dominiert.

Neben den eben besprochenen dezidierten ‚Latinismen' und einigen Grenzfällen[456] finden sich auch im *Asino* vereinzelt weitere Wortformen, die eine Assozi-

---

Ariost, Bandello, Bembo, Boiardo, Luigi Guicciardini, Sannazzaro (vgl. *GDLI*, Eintrag „Effigie", Bd. V, 59–60). Doch relativiert sich die Zahl der Belegautoren etwas durch die zahlreichen Bedeutungsnuancen des Wortes, für die sie angeführt werden.

453 Vgl. *OVI*, Abfrage „orb?", diese liefert 196 Treffer.

454 Vgl. *GDLI*, Eintrag „Òrbo", Bd. XII, 13–14, hier v. a. 13. Als wichtigste Belegautoren für die Bedeutung ‚blind' sind um 1500 Aretino, Bandello, De Jennaro und Lorenzo de' Medici zu nennen.

455 Vgl. *TLL*, Eintrag „orbus, -a, -um", Abs. I.B.2.b, dort wird als Belegstelle *Apul. Met.*, 109 [= V, 9] angeführt: „En orba et saeua et iniqua Fortuna!".

456 Grenzfälle sind solche Wörter, die intuitiv als ‚Latinismen' gewertet werden könnten, jedoch nicht oder nur unter großen Vorbehalten der hier vertretenen Definition von ‚Latinismus' entsprechen. Zu diesen Grenzfällen zählt z. B. „requie" im Capitolo III, als die *scorta* die Unstetigkeit des Schicksals mit dem Bild der Himmelsgestirne illustriert, die sich allzeit „or alto or basso, senza requie alcuna" (*A3*, 90) bewegen. Zwar ermöglicht „requie" einen Kontakt zum lateinischen *requiem*. Doch liefert eine Korpusabfrage für das Trecento bereits 214 Treffer (vgl. *OVI*, Abfrage „requi?"),

ation mit dem Lateinischen ermöglichen. Im Capitolo I fällt „ire“ (*A1*, 83) in diese Wortgruppe und auch im Capitolo II findet sich mit „novitate“ (*A2*, 47) nur ein Wort, das sich formal als latinisierend werten ließe.[457] Während im Capitolo III neben den dezidierten ‚Latinismen‘ keine weiteren latinisierenden Formen auffallen, bleibt es auch im Capitolo IV bei der einmaligen Nennung der „virtute“ (*A4*, 112). Erst im Capitolo V lassen sich mehrere Wörter in lateinisch konnotierter Form ausmachen, wenn von „virtute“, „necessitate“ und „cittate“ die Rede ist (*A5*, 70; 80; 82). Diese Formen fallen in den Bereich der zentralen politischen Reflexionen und können

zu den ersten zählen die Übertragung der *Trattati morali di Albertano da Brescia* ins *volgare* um 1268 durch Andrea da Grosseto sowie der *Albertano volgare* um 1275. Auch bei einigen Autoren um 1500 findet sich das Wort (vgl. *GDLI*, Eintrag „Rèquie[1]“, Bd. XV, 849–851). Ein anderer Grenzfall ist „torma“ (*A2*, 147), das die Tierherde der *scorta* beschreibt. Dieses Wort könnte man als ‚Latinismus‘ mit Bezug zu *turma* werten. Doch finden sich bereits im Trecento zahlreiche Belege für dieses Wort (vgl. *OVI*, Abfrage „torm?; turm?; tuorm?“ mit 234 Treffern). Und auch um 1500 scheint das Wort über verschiedene Bedeutungsnuancen hinweg reichlich verbreitet, es findet sich in den Texten von prominenten Autoren wie Boiardo, Polizian, Lorenzo de’ Medici, Pulci, Martelli, Landino mit seiner Plinius-Übersetzung oder etwas später Giambullari (vgl. *GDLI*, Eintrag „Tórma“, Bd. XXI, 47). Da keine anderen Elemente in der Umgebung von „torma“ zur Verstärkung des lateinischen Eindrucks beitragen, fällt es hier aus der ‚Latinismus‘-Definition heraus. Weiterhin zu nennen ist „sanai“ im Capitolo V in der Konstatierung, dass die *scorta* den Protagonisten von seinem Leid befreit habe: „quella ferita, che per lei sanai“ (*A5*, 24). Wie bereits zum *Decennale Primo* ausgeführt, ergibt sich ein zumindest leichter Anklang an das Lateinische, u. a. auch deshalb, weil alternative Ausdrucksmöglichkeiten zur Verfügung stünden, man denke an das Wort *guarire*. Gleichzeitig ist diese Alternative hier eingeschränkt, da sich „sanai“ in Reimposition befindet und so mit „levai“ und „discostai“ (*A5*, 20 bzw. 22) korrespondieren muss. Zwar wären auch komplette Umstrukturierungen des Verses denkbar. Doch würde dies „sanai“ bzw. einen alternativen Ausdruck von der Reimposition entfernen und würde so die Betonung des Genesens aufgeben. Aus diesen Gründen kann lediglich ein minimaler lateinischer Anklang konstatiert werden, jedoch nicht in den Maßen, um ihn im Sinne eines vollwertigen ‚Latinismus‘ zu bewerten. Zur Erinnerung: Im *Decennale Primo* wird *sanare* aufgrund der Nähe zu anderen lateinisch anklingenden Worten als ‚Latinismus‘ bewertet, v. a. durch das Polyptoton, das sich durch das Adjektiv *sano* ergibt. Außerdem befindet sich *sanare* im *Decennale Primo* nicht in Reimposition, sodass eine lexikalische Substitution dort leichter vorstellbar wäre. Ein weiterer vermeintlicher ‚Latinismus‘ findet sich schließlich im Capitolo VI in der einleitenden *Chronographia* in Form von „emispero“ (*A6*, 4). Trotz seiner prominenten Positionierung zu Beginn des Capitolo und innerhalb einer *Chronographia* erscheint der lateinische Anklang kaum vorhanden. Als Grund lässt sich hierfür zunächst anführen, dass das Wort im klassischen Latein so gut wie nicht vorkommt (vgl. *TLL*, Eintrag „hēmisphaerium, -ī n.“). Des Weiteren taucht das Wort bereits im Trecento recht häufig auf, was ebenfalls gegen eine wahrnehmbare lateinische Konnotation spricht (vgl. *OVI*, Abfrage „emisperi?“ mit 560 Treffern). Hinzu kommt, dass es sich bei „emisperio“ um ein altgriechisches und nicht um ein lateinisches Wort handelt (*ἡμισφαίριον*, vgl. *TLL*, Eintrag „hēmisphaerium, -ī n.“, den Bereich „Etymology“).

457 „beltate“ (*A2*, 49) passt nicht in diese Kategorie, da es nicht aus dem Lateinischen, sondern aus dem Provenzalischen stammt und somit trotz der Endung *-ate* nicht als latinisierend zu werten ist.

zur stilistischen ‚Ausstellung' der Wichtigkeit und Tragweite der angestellten Überlegungen beitragen. Eine weitere latinisierende Wortform folgt, als „virtute" wenig später erneut im politischen Kontext auftaucht (*A5*, 99). Im Capitolo VI treten die lateinisch anmutenden Wortformen wieder in den Hintergrund, nur bei „loco" (*A6*, 86) ist eine formale Annäherung an das Lateinische denkbar. Diese Tendenz setzt sich im Capitolo VII fort, denn dort finden sich keinerlei latinisierende Formen, der mögliche Anklang in Form von „libbre" (*A7*, 120) relativiert sich, da es auch um 1500 ein bekanntes Gewichtsmaß darstellte.[458] Und auch im Capitolo VIII bleibt es mit „libertate" (*A8*, 86) bei einer vereinzelten Andeutung des latinisierenden Duktus, sodass man festhalten kann, dass im *Asino* latinisierend anmutende Wortformen im Vergleich zu den dezidierten ‚Latinismen' mit Ausnahme des Capitolo V eine eher untergeordnete Rolle spielen.

Zwischenfazit

Mit Ausnahme des *Capitolo dell'Occasione* finden sich in allen Terzarima-Texten Machiavellis ‚Latinismen' nach der hier angesetzten Definition, d. h. Wörter, die einen lateinischen Anklang besitzen, welcher für einen Rezipienten um 1500 im Sinne einer stilistischen Markierung mit hoher Wahrscheinlichkeit erkennbar gewesen sein dürfte. Gleichwohl gibt es zwischen den einzelnen Texten Unterschiede, die es zu differenzieren gilt.

In beiden *Decennali* erlauben die ‚Latinismen' zum einen eine Nobilitierung des Textes ebenso wie des Inhalts. Zum anderen findet sich häufig an solchen Textstellen ein lateinischer Anklang, an denen ein kritischer Blick auf politische Ereignisse und Entscheidungen zu erkennen ist, wobei die Kombination aus Kritik und ‚Latinismus' den Eindruck eines Tadels von oben herab vermitteln kann. Während im *Decennale Primo* ‚Latinismen' allgemein recht intensiv genutzt werden, ist dies im *Decennale Secondo* eher weniger der Fall. Zumindest partiell kann dieser Umstand dadurch erklärt werden, dass es sich beim *Decennale Secondo* um einen unvollendet überlieferten Text handelt, sodass die reduzierte ‚Latinität' im Vergleich zum ersten Teil der Terzarima-Historiographie Machiavellis in ihren Auswirkungen relativiert wird. Hinzu kommt, dass die grundlegende Tendenz zur Integration lateinisch konnotierter Wörter im Sinne einer projektierten Kontinuität zum *Decennale Primo* trotz Einschränkungen zu überwiegen scheint.

458 Eine florentinische *libbra* entsprach in etwa 339,5 Gramm. Vgl. hierzu u. a. Meli/Tognetti 2006, 93, Fn 16. Vgl. weiterhin Violante 1980, 214, Nota 56. Dieser spricht zwar von der „libbra toscana" mit Schwerpunkt auf Pisa im Due- und Trecento. Doch liefert er weitere Literaturangaben und erläutert, dass die Gewichtseinheiten der Toskana seit 1300 bis in die napoleonische Zeit unverändert geblieben seien.

In den drei ‚großen' *Capitoli* ist eine weitgehend ähnliche Stoßrichtung der ‚Latinismen' zu identifizieren. Neben einer textuellen Nobilitierung ist regelmäßig auch ein tadelnder Tonfall erkennbar, der z. T. in ironischen Spott umkippt. Gesondert zu nennen ist bei den drei ‚großen' *Capitoli* v. a. das *Capitolo dell'Ingratitudine*, in dem zwar eher wenige dezidierte ‚Latinismen' auftauchen, gleichzeitig aber latinisierend anmutende Wortformen zu einer kontinuierlichen ‚Latinität' beitragen. Das *Capitolo dell'Occasione* wurde bereits als Ausnahme genannt, wobei die Abwesenheit salienter ‚Latinismen' durch die Kürze des Textes und die Stellung als *volgarizzamento* teilweise erklärt werden kann. Demgegenüber zeichnet sich das *Capitolo Pastorale* durch eine – gemessen an der Textlänge – bemerkenswerte Zahl von ‚Latinismen' und latinisierenden Formen aus, die eine Nobilitierung des Textes erlauben und zudem die Enkomiastik befördern. Flankiert und unterstützt wird die lexikalische ‚Latinität' des *Capitolo Pastorale* dabei durch einen intensiven inhaltlichen Rekurs auf die antike Mythologie.

Im *Asino* schließlich überwiegen anstelle einer kontinuierlichen ‚Latinität' eher punktuell auftretende, eindrucksvolle ‚Latinismen', die z. T. sogar mehrfach codiert sind. So rekurriert z. B. *dumo* nicht nur auf das Lateinische, sondern ist darüber hinaus als petrarkesk konnotierte Vokabel aus dem *Canzoniere* zu bewerten. Auch für *eoo* kann neben dem lateinischen Anklang ein Kontakt zum *Orlando furioso* postuliert werden, was wiederum eine agonale Tendenz im Gebrauch von *eoo* im *Asino* suggeriert. Qualitativ betrachtet gehen die ‚Latinismen' im *Asino* somit über diejenigen der restlichen Terzarima-Texte hinaus. Bemerkenswert ist außerdem, dass mit *dissuaso* und *mulinare* zwei Wörter im *Asino* vorliegen, die zwar keine vollwertigen Neologismen darstellen, aber dennoch einen Umgang mit dem Wortschatz vorführen, der teilweise über Altbewährtes hinausgeht. Somit ist der *Asino* der einzige Terzarima-Text Machiavellis, der neben ‚Latinismen' im Ansatz auch wortschöpferische Tendenzen aufweist. Hierdurch verstärkt sich letzten Endes die textuelle Annäherung des *Asino* an die *Commedia* auf der Ebene der lexikalischen Stilistik, da sozusagen beide Seiten eines ‚dantesk' konnotierten Umgangs mit dem Wortschatz erkennbar sind: sowohl ein Rekurs auf das Lateinische als auch ‚innovative' Bewegungen.

Bei allen Terzarima-Texten des *Segretario* wird deutlich, dass die Verwendung der ‚Latinismen' (und im Fall des *Asino* teilweiser Neologismen) in nicht geringem Maß der Vorführung dichterischen Könnens Vorschub leistet. Dies mag nicht immer den primären Effekt dieser Wortwahl darstellen, häufig sind Aspekte wie die bereits erwähnte Nobilitierung, aber auch komische Wendungen sowie kritische Stellungnahmen auffälliger. Dennoch scheint die Demonstration dichterischer Fähigkeiten ein zentraler, weil durchgängiger Faktor im Gebrauch der ‚Latinismen' zu sein, am deutlichsten erkennbar ist dies im *Asino*. Eng verbunden mit der Vorführung dichterischen Könnens sind agonale Tendenzen und die Einreihung in textuelle Traditionslinien. Als Beispiele für eine agonale Drift lassen sich die

‚Latinismen' in den *Decennali* anführen, die eine selbstbewusste Distanzierung von Vorgängertexten wie dem *Centiloquio* Puccis suggerieren. Ebenso ist erneut der *Asino* zu nennen, für den mit Blick auf ‚Latinismen' und neologistische Bewegungen an mehreren Stellen eine textuell ambitionierte Positionierung gegenüber dem *Orlando furioso* postuliert werden kann. Auch das *Capitolo Pastorale* ist an dieser Stelle zu erwähnen, denn das dortige „vespertilio" (*CP*, 120) legt mit Blick auf Sannazzaros *Arcadia* eine Einreihung in die Tradition bukolischer Dichtung nahe, kann sich aber auch agonal mit einer patriotischen ‚Grundierung' ausnehmen.

Mit Blick auf textuelle Traditionslinien ist schließlich der Kontakt zu den lateinischen Autoren von Bedeutung. V. a. im *Decennale Primo*, aber auch in der restlichen Terzarima Machiavellis, fällt der Kontakt zu Titus Livius ins Auge. Gerade für den *Decennale Primo* lässt sich hieraus eine Tendenz ableiten, die den Text auch in der Tradition der antiken Geschichtsschreibung erscheinen lässt. Verbunden mit einer solchen Einreihung hinter die antiken Historiographen dürfte ein selbstbewusst patriotisches Element sein, da Florenz so übersteigert und implizit in die Nähe des *Imperium Romanum* gerückt werden kann. Neben den antiken Geschichtsschreibern scheinen auch die Verfasser komischer Texte eine wichtige Rolle zu spielen. Auch in den anderen Terzarima-Texten, in besonderem Maße im *Asino*, ist das regelmäßige Auftreten von ‚Latinismen' zu verzeichnen, die einen Kontakt zu Plautus und Apuleius ermöglichen. Während die *Metamorphosen* des Apuleius bereits auf inhaltlicher Ebene eine besondere Relevanz für den *Asino* besitzen,[459] deuten die zusätzlichen lexikalischen Kontakte zu Plautus neben Apuleius auf eine Annäherung an die komische Texttradition der Antike hin. Auch dies kann man im Sinne einer selbstbewussten Einreihung in die Tradition der antiken Texte lesen.

Somit sind die ‚Latinismen' der Terzarima Machiavellis mehr als bloße Zierde, sie stellen ein vielseitiges und potentes Stilmittel dar, welches maßgeblich zur ambitionierten Ausrichtung der Texte beitragen kann und auch im Sinne einer Annäherung an den Ausdruck der *Commedia* zu verstehen ist. Zwar ist dies nicht pauschal der Fall, da ‚Latinismen' per se u. a. auch als eine Form von ‚Humanismen' oder aber als ‚Pedantismen' auftreten bzw. verstanden werden können.[460] Auch könnte man im speziellen Fall Machiavellis geltend machen, dass ein latinisierender Ausdruck generell charakteristisch für das machiavellianische Schreiben ist.[461] Doch scheint die Korrelation von Terzarima-Form, den identifizierten ‚Latinismen' (wie auch z. T. wortschöpferischen Tendenzen) sowie den zahlreichen weiteren Indizien, die in den übrigen Kapiteln eine textuelle Annäherung an die *Commedia*

459 Vgl. Kap. 8.2.

460 Vgl. hierzu auch die Anmerkungen in Kap. 9.8.

461 Vgl. für den *Principe* Chiappelli 1952, 11–17 sowie für die frühen Prosa-Schriften Machiavellis vgl. Chiappelli 1969, 37–40.

nahelegen, dafür zu sprechen, dass in der Terzarima des *Segretario fiorentino* auch die ‚Latinismen' zumindest teilweise im Kontext einer textuellen Nähe zum *poema sacro* im Sinne der *Dantizität* zu sehen sind.[462]

9.5 Stil-Varietas

9.5.1 Stil-Varietas: Bezug zur *Divina Commedia* und Definitorisches

Eine der wohl bekanntesten, aber auch am intensivsten diskutierten sprachlichen Eigenheiten der *Divina Commedia* ist mit Sicherheit die *Varietas* des Stils, sprich das Vorkommen verschiedener Stillagen innerhalb des Textes des *poema sacro*. Contini war es, der in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhundert in diesem Zusammenhang den Begriff des *plurilinguismo* Dantes prägte und ihn dem *monolinguismo* bzw. *unilinguismo* Petrarcas gegenüberstellte. Dabei ist die Bezeichnung als *linguismo* jedoch nicht auf die Sprache als solche beschränkt, sondern bezieht sich hauptsächlich auf die Stillagen des Textes.[463] Mit anderen Worten:

> Per quanto le tre cantiche [della Commedia] abbiano un loro registro di base, una loro fondamentale tonalità, la mescolanza degli stili percorre tutto il poema, ora fondendosi in sapienti impasti, ora creando giustapposizioni e rotture di dirompente effetto.[464]

Die grundsätzliche Unterscheidung verschiedener Stillagen ist in diesem Sinne nichts, was originär auf Dante zurückginge. Vielmehr war seit der Antike die sogenannte Dreistillehre maßgeblich. Zwar variiert die konkrete Ausgestaltung dieser Stilauffassung von Autor zu Autor, doch zumeist werden drei große Stilkategorien als Ausgangspunkt veranschlagt. Als Beispiel lässt sich die in dieser Arbeit häufiger zitierte Herennius-Rhetorik anführen, die zwischen den Stillagen *gravis*, *mediocris* und *extenuata* bzw. *adtenuata* unterscheidet:

> Sunt igitur tria genera, quae genera nos figuras appellamus, in quibus omnis oratio non vitiosa consumitur: unam gravem, alteram mediocrem, tertiam extenuatam vocamus. Gravis est

462 Ähnliche Abwägungen wären bei der Untersuchung der *Dantizität* in Texten anderer Autoren anzustellen: Es wäre zu fragen, inwieweit ein konkretes Stilem, z. B. hier ‚Latinismen', vor dem Hintergrund der übergreifenden Analyse der *Dantizität* in den Texten eines konkreten Autors als ‚dantesk' konnotiert anzusehen sind.

463 Für die Begriffe *plurilinguismo* und *unilinguismo* vgl. Contini 1970, v. a. 171–173.

464 Manni 2013, 93. Der Befund Mannis impliziert dadurch, dass jeder Cantica ein je eigener „registro di base" zugeschrieben wird, auch, dass die *Commedia* als Ganzes betrachtet über keinen stilistischen ‚Grundton' verfügt. Vielmehr scheint es sogar sinnvoll, davon auszugehen, dass selbst innerhalb der Cantiche Schwankungen zu verzeichnen sind.

> quae constat ex verborum gravium levi et ornata constructione. Mediocris est quae constat ex humiliore neque tamen ex infima et pervulgatissima verborum dignitate. Adtenuata est quae demissa est usque ad usitatissimam puri consuetudinem sermonis.[465]

Während die grundlegende Aufteilung in drei Stilbereiche ‚kanonisch' war und blieb, unterscheiden sich die Kriterien, nach denen ein entsprechender Stil zu nutzen ist, bereits bei den antiken Autoren deutlich. So listet Spang in seinem Versuch, einen möglichst kompakten Überblick über mögliche Kriterien der Stillagenwahl zu geben, vier größere Bereiche: das *Aptum*,[466] wobei hier zwischen einem *inneren Aptum*, das die Passung von *res* und *verba* beschreibt, und einem *äußeren Aptum*, das den Redeanlass in den Mittelpunkt stellt, zu differenzieren ist; Kriterien des *ornatus*, die eine Rangordnung der ästhetischen Wertigkeit vornehmen; Gattungskriterien, die den zu wählenden Stil an die jeweilige Textgattung koppeln; Ständekriterien, die eine Zuordnung von Stillage und sozialer Schicht erlauben.[467] Während diese Vielzahl von möglichen Kriterien, die überdies untereinander kombinierbar sind und vermischt auftreten, zu einer hochkomplexen Beurteilungsmatrix der Stillagen führt, die je nach historischem Kontext unterschiedlich gewichtet ausfiel, blieb die grundlegende Vorstellung der Dreistillehre lange Zeit dominant. Ab dem späten Mittelalter war sie als Grundlage des *Rades des Vergil* (*Rota Vergilii*) wirksam, welches in der Regel auf Johannes de Garlandia und dessen *Parisiana Poetria* zurückgeführt wird.[468] Auch bei Bembo ist sie noch deutlich zu erkennen, wenn in den *Prose* ein inneres Aptum zwischen *res* und *verba* verordnet wird:

> Da sciegliere adunque sono le voci, se di materia grande si ragiona, gravi, alte, sonanti, apparenti, luminose; se di bassa e volgare, lievi, piane, dimesse, popolari, chete; se di mezzana tra

465 *Rhet. Her.*, 252 [= IV, VIII, 11]. In den folgenden Absätzen der Herennius-Rhetorik werden die einzelnen Stilebenen nacheinander in den Blick genommen und durch textuelle Beispiele vor Augen geführt. Die Dreistillehre war dabei nicht nur für die Herennius-Rhetorik maßgebend, auch andere Rhetoriken postulierten diese grundlegende Einteilung. Für eine kompakte Übersicht der einzelnen antiken Rhetoriken bzw. der wichtigsten antiken Theoretiker zu diesem Thema vgl. Schirren 2009 sowie vgl. Lausberg 2008, 519–525.

466 Zu den unterschiedlichen Aspekten des Aptum, auch zum äußeren Aptum der Situationsangemessenheit vgl. Lausberg 2008, 507–511. Dieser verweist für die Fülle der Details auf Quintilian, der prägend für die Aptums-Diskussion war (vgl. *Quint. Inst.*, Bd. 5, 8–58 [= XI, 1]).

467 Vgl. Spang 1994, 922.

468 Vgl. hierfür kompakt und übersichtlich Burkard 2019, 721–722. Selbstredend sind das Konzept des Mittelalters und die Stilauffassung, die mit dem *Rad des Vergil* verbunden ist, nicht deckungsgleich mit der antiken Konzeption. So konstatiert Lindner für das Hochmittelalter eine Verschiebung weg vom rein Elokutionären hin zum Bereich der *inventio* (vgl. Lindner 1988, 30–37, v. a. 30–31). Gleichwohl ist zu konstatieren, dass die Dreigliederung der Stillagen von der Antike bis zur Frühen Neuzeit, wenngleich mit unterschiedlichen Schwerpunkten und Akzentuierungen, von großer Bedeutung war.

> queste due, medesimamente con voci mezzane e temperate, e le quali meno all'uno e all'altro pieghino di questi due termini, che si può[.][469]

Dieses Aptums-Verständnis hat eine weitgehende Einheit der Stillage zur Folge. Im weiteren Verlauf der *Prose* wird zwar eine Variation des Stiles gefordert, das Ziel ist „schifare sopra tutto la sazietà".[470] Doch bezieht sich dies auf eine kurzzeitige Stil-Abweichung in direkt benachbarte Stillagen, welche eine drohende Monotonie unterbricht, und nicht auf ein Nebeneinander unterschiedlicher Stilebenen. Außerdem wird direkt im Anschluss eingeschränkt, dass in jeder Stillage „le più pure, le più monde, le più chiare sempre, le più belle e più grate voci"[471] auszuwählen oder zu suchen sind. Sollte es schließlich bei einer bestimmten *res* nicht möglich sein, einen solchen ‚geschliffenen' Ausdruck zu erzielen, solle die entsprechende *res* besser verschwiegen werden, als dass Wörter benutzt werden, die „vili o [...] dure o [...] dispettose" sind.[472] Dies führt direkt zu Dante und seiner *Commedia*, denn genau an diesem Punkt meinen die *Prose*, einen Defekt der Ausdrucksweise Dantes zu erkennen. Anhand des berühmten Beispiels der Darstellungen in *Inferno* XXIX zur Bestrafung der Alchemisten durch die Krätze wird kritisiert, dass Dante „rozze e disonorate" Ausdrücke benutzt habe,[473] anstatt solche zu suchen, die „più vaghe e più onorate" wären.[474] Zweifelsohne sind die Stillagen und die damit verbundene Forderung nach einem Aptum in den *Prose* in einer sehr spezifischen Perspektivierung vorgestellt, denn

> Bembo vermischt [...] die Forderung nach Angemessenheit oder Aptum mit einer Forderung nach einer Nobilitierung und Ästhetisierung von Literatur im Sinne seines Programms des verfeinernden Ausbaus der Sprachen[.][475]

Doch beeinflusste die Intervention Bembos die weitere Diskussion um die *Commedia* so stark, dass die Frage nach den Stillagen in der *Commedia* und deren Angemessenheit eine wichtige Stellung einnahm und auch im späteren Cinquecento[476]

---

469 *Bembo Prose*, 137 [= II, IV].
470 *Bembo Prose*, 137 [= II, IV].
471 *Bembo Prose*, 137 [= II, IV].
472 *Bembo Prose*, 138 [= II, V].
473 *Bembo Prose*, 139 [= II, V].
474 *Bembo Prose*, 138 [= II, V].
475 Mehltretter 2009, 156. Die Einschätzung bezieht sich auf die hier vorgestellte Beurteilung der Stelle des Canto XXIX des *Inferno*, genauer auf folgende Aussage der *Prose* zu dieser: „da tacere è quel tanto, che sporre non si può acconciamente" (*Bembo Prose*, 138 [= II, V]).
476 Auch noch am Ende des 16. Jahrhunderts war dieser Aspekt z. B. bei Mazzoni und Bulgarini von großer Bedeutung und ein wichtiger Streitpunkt. Zu Mazzoni, der das *decorum* Dantes verteidigte, vgl. u. a. Mazzoni 1573, 36r–39r; zu Bulgarini, der Dante nebst anderem auch in Bezug auf das

neben anderen Fragen wie derjenigen nach der Gattung der *Commedia* oder ihrer Vereinbarkeit mit der aristotelischen Poetik, v. a. der *Mimesis*, kontrovers diskutiert wurde.[477]

Bembo mag mit seinen *Prose* eine Hochphase der Diskussionen um Dantes Sprache und Stil in der *Commedia* eingeläutet haben,[478] doch waren „riserve di stile a Dante“[479] bereits Ende des Quattrocento vorhanden. Auch im *Proemio* zu Landinos *Comento* findet sich eine Äußerung zu den verschiedenen Stillagen, die in der *Commedia* vorkommen, wenngleich sie im Vergleich zu den Ausführungen zu *similitudo* oder Periphrase, die in den vorigen Kapiteln vorgestellt wurden, weniger detailliert und präzis ausfällt:

> Pretermetto tutti gl'altri colori rhetorici, co' quali et con somma gravità quando la materia el richiede, et con somma festività et lepore, distingue exorna et illustra el suo poema.[480]

An dieser Stelle werden zum einen die unterschiedlichen Stillagen angesprochen, die mit „somma gravità“ im Sinne einer hohen Stillage und mit „festività et lepore“ im Sinne eines mittleren, wenn nicht gar niedrigen Stilbereichs in ihrer Koexistenz angedeutet sind. Zum andern ist auch ein Bezug auf das Aptum und die Angemessenheit der Stillagen erkennbar, wenn die „gravità“ in der *Commedia* dann zu finden ist, „quando la materia el richiede“.

Während die Ausführungen Landinos zu den verschiedenen Stillagen zwar schmal, doch aussagekräftig sind, sind die Aussagen hierzu in der *Introductio* des Kommentars Benvenuto da Imolas, einem zweiten wirkmächtigen Kommentar zur *Commedia*, noch prägnanter und beziehen sich weniger direkt auf ein Aptum, sondern bedienen sich der Kopplung der Stillagen an textuelle Gattungen. Hierzu werden dort zunächst die drei Stillagen mit den Großgattungen der Tragödie (hoher Stil), Satire (mittlerer Stil) und Komödie (niederer Stil) parallelgeführt und es werden daraufhin lateinische Beispielautoren für jede Gattung bzw. Stillage genannt. Im Anschluss heißt es über die *Commedia* Dantes:

---

decorum kritisierte, vgl. u. a. Bulgarini 1588, 68. Dort geht Bulgarini auch auf Aspekte des äußeren Aptum ein, wenn er ausführt: „de' concetti Danteſchi, non ſien [...] da ogni bocca, e che Dante di ciò faccia accorti i volgari, quando nel ſecondo Canto del Paradiſo, allegato di fopra, diſſe, [,]O voi che ſete in piccioletta barca, & c.[‘] Riſpondo, che per ciò non ſon coſe da metterſi nell'Opere Poetiche, non eſſendo'l comune Popolo capace d'intenderle“ (Bulgarini 1588, 68).

477 Eine thematisch gegliederte Übersicht der Interpretationsstränge der *Commedia*-Kritik im Cinquecento stellt Vallone 1969 vor. Für einen Überblick über Positionen rund um die bembistische Interpretation der *Commedia* vgl. Vallone 1969, 69–112.

478 Vgl. Vallone 1969, 69.

479 Vallone 1969, 85.

480 *Land. Com. Pro.*, 266.

> Modo est hic attente notandum quod, sicut in isto libro est omnis pars philosophiæ, ut dictum est, ita est omnis pars poetriæ. Unde si quis velit subtiliter investigare, hic est tragœdia, satyra, et comœdia.[481]

Auch wenn bei Landino und Da Imola somit verschiedene Kriterien zur Beurteilung der Stillagen herangezogen werden, lässt sich dennoch schließen, dass die verschiedenen Stilebenen der *Commedia* – mit Contini gesprochen der *plurilinguismo* – um 1500 unabhängig von den herangetragenen Maßstäben und unabhängig von einer konkreten positiven oder negativen Bewertung als zentrales Merkmal des Hauptwerks Dantes bekannt waren.

Um die mögliche Variation der Stillagen auch in der Terzarima Machiavellis zu untersuchen, ist es – wie in den vorigen Kapiteln – notwendig, eine Arbeitsdefinition aufzustellen, die es einerseits erlaubt, eine größtmögliche Operationalisierung zu erreichen, andererseits aber auch offen und flexibel genug bleibt, um sowohl dem Untersuchungsobjekt des literarischen Textes als auch einer Übertragbarkeit auf andere Autoren neben Machiavelli gerecht zu werden. Hierzu wird zunächst von einem ‚Grundton' ausgegangen, mit den Worten Mannis ein „[...] registro di base, una [...] fondamentale tonalità".[482] Von diesem ‚Grundton' ausgehend kann man untersuchen, ob es überhaupt nennenswerte Abweichungen der Stilhöhe gibt. Außerdem kann herausgearbeitet werden, ob es sich um punktuelle Phänomene handelt, die lediglich Abweichungen in direkt benachbarte Stillagen darstellen, was in den Bereich einer bembistischen Stilkonzeption fiele. Eine andere Möglichkeit, die sich ergeben kann, ist eine ‚systematische', nicht nur punktuelle Abwechslung der Stillagen, die sich nicht nur auf angrenzende Stilbereiche beschränkt. Diese Variante entspräche eher einer ‚dantesk' konnotierten, sprich mit der *Commedia* assoziierbaren, Stil-Varietas.

Für die Terzarima Machiavellis kann dabei der bisherige Forschungsstand als Ausgangspunkt herangezogen werden: Für die *Decennali* postuliert bereits Bàrberi Squarotti einen „tono medio",[483] ebenso für den *Asino*.[484] Für die *Capitoli* (mit Ausnahme des *Capitolo Pastorale*) ist Ingleses ähnlich lautendes Urteil zu nennen.[485] Für das *Capitolo Pastorale* liegt bisher zwar keine eindeutige Zuordnung zu einem ‚Grundton' vor. Dennoch lässt sich dieser leicht extrapolieren. Corsaro und Marcelli weisen darauf hin, dass sich beim *Capitolo Pastorale* zwar ein insgesamt verän-

481 Da Imola 1887b, 19.

482 Manni 2013, 93.

483 Bàrberi Squarotti 1987, 106.

484 Bàrberi Squarotti 1987, 106.

485 Vgl. Inglese 1981c, 49. Dies gilt, auch wenn Inglese für die *Capitoli* Machiavellis Komik weitestgehend ausschließt, was anhand der Ergebnisse der vorliegenden Arbeit wenig überzeugend erscheint.

derter Duktus zeigt, der gleichwohl an die bisherigen schriftstellerischen Arbeiten Machiavellis anschließt.[486] Angesichts der enkomiastischen Ausrichtung des Textes scheint es deshalb plausibel, von einem leicht erhöhten ‚Grundton' auszugehen, der aber sehr nah beim „tono medio" der übrigen Terzarima-Texte liegen dürfte. Immerhin indiziert das Schreiben im Einzugsbereich der Bukolik, welcher das *Capitolo Pastorale* nahesteht,[487] traditionell einen abgesenkten Stil, sodass eine allzu starke Erhöhung ausgebremst würde.

Ausgehend von dieser operativen Annahme[488] eines „tono medio" oder eines ‚Grundtons' der Terzarima Machiavellis, der weder dezidiert nieder noch erhöht ausfällt, werden Abweichungen von diesem berücksichtigt. Dabei sind sowohl Veränderungen in Richtung eines höheren Stilbereichs als auch solche in Richtung eines niedrigeren Stils von Interesse,[489] wobei als Orientierungspunkt größtenteils die bereits häufiger zitierte Herennius-Rhetorik dient.[490] Hohe Stillagen sind entsprechend gekennzeichnet durch eine ‚erhabene' Wortwahl („verborum gravium",[491] denkbar sind u. a. auch Latinismen, auch wenn die *Prose* Bembos diese

486 Konkret sprechen Corsaro und Marcelli vom *Capitolo Pastorale* als einem „punto di approdo dello stile del Segretario", der somit eine Kontiguität zum übrigen textuellen Schaffen Machiavellis erlaubt. Gleichzeitig erwähnen sie „un cambiamento nelle scelte espressive" und „un diverso registro stilistico" (Corsaro/Marcelli 2012b, 211). Das (quantitative) Verhältnis zwischen Petrarca- und Dante-Bezügen, das Corsaro und Marcelli in diesem Zusammenhang als Indiz anführen, kann hier indes nicht weiter eruiert werden.

487 Vgl. hierzu Kap. 7.2.

488 Hiermit soll verdeutlicht werden, dass es sich beim ‚Grundton' um ein operationales Konstrukt handelt, das einen generalisierenden Gesamteindruck widerspiegelt und das es im Zuge der Analyse zu differenzieren gilt.

489 Die hier vorgeschlagene Betrachtung von stilistischen Veränderungen oder ‚Bewegungen' soll die Problematik einer dezidierten Zuordnung zu einer fixierten Stillage abfedern. V. a. für einen möglichen mittleren Stilbereich wäre eine solche schematische Zuordnung herausfordernd, da historisch-diachron betrachtet die *mediocritas* gegenüber niedrigen und hohen Stilebenen uneinheitlich und wechselhaft ausgelegt wurde (vgl. hierzu kompakt Lindner 1988, 46–49). Indem stillagentechnische ‚Bewegungen' in den Blick genommen werden, ist es ausreichend, binär zu operationalisieren, da logischerweise nur ‚Bewegungen' in relativ gesehen höhere oder niedrigere Bereiche möglich sind (ein drittes ‚Halten' der Stilebene ist im Bereich der Stil-Varietas per se von geringerem Interesse). Weiterhin betont die Operationalisierung in Form von ‚Bewegungen' den dynamischen Charakter der Stil-Varietas, die, wie bereits ausgeführt, in ihrer ‚dantesken' Ausprägung durch das ‚systematische' Changieren über eine stillagentechnisch große ‚Distanz' gekennzeichnet ist.

490 Dies bedeutet nicht, dass die hier analysierten Texte Machiavellis an der antiken Stiltheorie gemessen werden. Vielmehr liefert die – in der Frühen Neuzeit und wohl auch durch Machiavelli selbst – viel rezipierte Herennius-Rhetorik einen plausiblen, aber auch praxisorientierten definitorischen Leitfaden.

491 *Rhet. Her.*, 252 [= IV, VIII, 11].

kritisieren[492]) wie auch durch einen gezielten und ‚ausgefeilten' *ornatus* („levi et ornata").[493] Später führt *Ad Herennium* auch „exornationes sententiarum aut verborum" an.[494] Solche „exornationes" können neben den *figurae rhetoricae* auch explizit die Tropen einschließen, in *Ad Herennium* ist vom Ausdruck mittels „ornatissima verba [...] sive propria sive extranea" die Rede.[495] Eine Bewegung in den niedrigen Stilbereich ist hingegen durch eine Annäherung an eine einfache Sprache gekennzeichnet, die der ‚Alltagssprache' ähnelt („ad usitatissimam puri consuetudinem sermonis",[496] später heißt es „ad infimum et cotidianum sermonem demissum"[497]). Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang auch die Definition des mittleren Stils, der gegenüber dem niederen Stil explizit abgegrenzt wird: „Mediocris est quae constat ex humiliore neque tamen ex infima et pervulgatissima verborum dignitate"[498] – hieraus lässt sich eine Steigerung zum Vorigen ablesen, wenn

492 Vgl. *Bembo Prose*, 178 [= II, XX], bereits zitiert in Fn 239. Man könnte zu den Latinismen einwerfen, dass nur mit der spezifischen Gruppe der *konnotativen Latinismen* eine wesentliche Stilerhöhung einhergeht, im Gegensatz zu *denotativen Latinismen* (vgl. Scavuzzo 1994, 481–494). Zwar dürfte die Stilerhöhung bei den konnotativen Latinismen besonders ausgeprägt sein, vgl. hierzu Scavuzzo 1994, 487 mit Bezug auf Migliorini 1973a, 248. Einerseits liegt aber in der vorliegenden Arbeit der Schwerpunkt auf der konnotativen Ebene (vgl. Kap. 9.4.1). Andererseits scheint es gleichwohl plausibel, anzunehmen, dass bei beiden Formen der Latinismen allein durch die Rekurrenz auf das Lateinische eine wahrnehmbare, wenngleich unterschiedlich stark ausgeprägte Stilerhöhung vorliegen kann. Immerhin suggerieren Latinismen, auch wenn es sich eher um ‚technische' als um ‚solenne' handelt (vgl. für die Unterscheidung u. a. Migliorini: „Anziché da opportunità tecniche [...] l'impiego di latinismi può dipendere da un desiderio di eleganza o di solennità", Migliorini 2019, 504), eine Form von ‚pragmatischer Noblesse'. Sie dürften dazu beitragen, dass der Nutzer sich kommunikativ ostentativ in eine bestimmte soziale Gruppe einreihen kann, die in der Regel hinreichende Bildung von ihren Mitgliedern verlangt. So fand die universitäre Ausbildung auch im Cinquecento fast ausschließlich auf Latein statt (vgl. Migliorini 2019, 392). Zur generellen Sublimität des Lateinischen aus Sicht Dantes ist weiterhin das *Convivio* aufschlussreich. Dort stellt Dante fest, dass lateinische Ausführungen gegenüber den Kanzonen des *Convivio* „[...] sovrano, e per nobilità e per vertù e per bellezza" (*Convivio*, 21 [= I, V, 7]) gewesen wären, weshalb Dante für Ausführungen in Volkssprache optiert habe, um den Kommentar nicht über die Kanzonen zu stellen.

493 Der vollständige, bereits zuvor zitierte Kontext lautet: „Gravis est quae constat ex verborum gravium levi et ornata constructione" (*Rhet. Her.*, 252 [= IV, VIII, 11]).

494 *Rhet. Her.*, 254 [= IV, VIII, 11]. Es versteht sich von selbst, dass mit „sententiarum" hier ‚Begriffe' und nicht ‚Sätze' gemeint sind. Dennoch schließen die „exornationes" im Sinne des *ornatus* selbstredend auch syntaktische Figuren mit ein.

495 *Rhet. Her.*, 254 [= IV, VIII, 11].

496 *Rhet. Her.*, 252 [= IV, VIII, 11].

497 *Rhet. Her.*, 260 [= IV, X, 14]. Dies schließt auch landläufig bekannte Bilder und Sentenzen sowie humorvolle Einstreuungen ein, die auch in den Bereich des Spotts gehen dürfen (vgl. *Cic. Orat.*, 24–25 [= 24, 81] sowie vgl. *Cic. Orat.*, 26 [= 26, 87]).

498 *Rhet. Her.*, 252 [= IV, VIII, 11].

im niederen Bereich der Ausdruck gar aus den ‚vollkommen gemeinen' Worten besteht („pervulgatissima verborum dignitate"). Aus diesen Beschreibungen des niederen Stils lassen sich zwei Aspekte ableiten. Zum einen ist der niedrige Stil an einen alltäglichen und ‚gewöhnlichen' Ausdruck gebunden, sodass, wenn überhaupt, nur ein äußerst schlichter und gemäßigter *ornatus* zu finden ist – denkbar wären z. B. einfach gebaute repetitive Strukturen.[499] Einen Schritt weitergehend kann man hieraus auch einen ungeschönten Ausdruck ableiten, welcher der erlesenen Wortwahl des hohen Stils entgegensteht. Während somit für den hohen Stil u. a. euphemistische oder gravitätische Umschreibungen zu postulieren sind, lässt sich für den niederen Stil eine direkte und ‚ungeschminkte' Ausdrucksweise anführen.[500] Gerade das Ungeschönte – das, was der hohe Ausdruck durch „levi et ornata constructione" beiseitelässt – kann das verkörpern, was in der Herennius-Rhetorik als „cotidianum" bezeichnet wird. Es verzichtet auf den Aufwand zusätzlicher Verhüllung, auch wenn die ästhetische Akzeptanz einer solchen Ausdrucksweise, wie bereits erwähnt, selbst bei entsprechend niederen *res* diskutabel war.[501]

Auf den Punkt gebracht und im Sinne einer ‚Handreichung' für die folgende Analyse kann man höhere Stillagen mit einer Bewegung des Ausdrucks in ausdrucksstarke, nobilitierende Bereiche assoziieren, niedere Stillagen dagegen mit einer ‚alltäglichen' und direkten Ausdrucksweise. Die hier vorgeschlagene Arbeitsdefinition schließt des Weiteren nicht aus, dass sich an einer konkreten Textstelle höhere und niedrigere Stilelemente potentiell überlagern – dass es also zu Stil-Durchbrechungen kommen kann. Diese sind jedoch auch als solche zu interpretieren. Die Einhaltung oder Missachtung möglicher Auswahlkriterien für eine bestimmte Stillage, wie sie weiter oben angesprochen wurden – Aptum, Kriterien des *ornatus*, Gattungskriterien und Kriterien des sozialen Standes –

499 Entscheidend ist bei Wiederholungen oder Reihungen, dass sie mit wenig kunstvoller Eleganz und Konzinnität auskommen, nur dann sind sie einem niedrigen Stilbereich zuzuordnen: „illam autem concinnitatem, quae verborum collocationem illuminat [...] adhibet quidem hic subtilis, [...] sed paulo parcius" (*Cic. Orat.*, 25 [= 25, 83]). Cicero weist in diesem Zusammenhang auch darauf hin, dass eine ausgeprägte Konzinnität, v. a. im Bereich der Wiederholungsfiguren, im Kontext des niedrigen Stils das Risiko birgt, als Effekthascherei zu erscheinen („ne elaborata concinnitas et quoddam aucupium delectationis manifesto deprehensum appareat", *Cic. Orat.*, 25 [= 25, 84]). Wiederholende Strukturen sind somit stets differenziert in ihrem jeweiligen Kontext zu betrachten.

500 Dies schließt hier explizit auch einen derberen Ausdruck ein, auch wenn dies über die eigentliche (v. a. antike) Rhetorik hinausgeht, da in dieser ein grundlegend ‚gewählter' Ausdruck in allen Stilbereichen vorausgesetzt ist und allzu Derbes somit ausgeschlossen bliebe. Vgl. hierzu u. a. Ciceros *Orator*: „ergo ille tenuis orator, modo sit elegans [...]" (*Cic. Orat.*, 24 [= 24, 81]).

501 Bei diesen Ausdrücken gilt es, das Verdikt Bembos gegenüber allzu niederen Ausdrücken im Hinterkopf zu behalten („da tacere è quel tanto, che sporre non si può acconciamente", *Bembo Prose*, 138 [= II, V]).

können dagegen nur eingeschränkt diskutiert werden. Eine vollständige Integration dieser Kriterien und ihrer Überlappungen würde dem Ziel entgegenlaufen, ein leicht handhabbares Analyseinstrumentarium vorzustellen. Stattdessen wird die Berührung solcher Auswahl- oder Legitimationskriterien für eine konkrete Stillage an gegebener Stelle in die jeweiligen Detail-Interpretationen eingebunden, ohne jedoch in diesem Bereich ein erschöpfendes oder systematisierendes Vorgehen anzustreben. Stattdessen wird entsprechend der Ausführungen in Kap. 5.2.2 der Effekt stilistischer Phänomene in den Blick genommen, um so z. B. auch Ironisierendes zu berücksichtigen. Durch diese Operationalisierung des Phänomens Stil-Varietas und mithilfe kontextueller Aspekte zur Stützung der Plausibilität der einzelnen Deutungen können im Laufe der folgenden Untersuchung Formen und Tendenzen der Stil-Varietas in Machiavellis Terzarima herausgearbeitet werden, die über den Eindruck eines umfassenden „tono medio“ hinausgehen.[502]

9.5.2 Stil-Varietas in Machiavellis Terzarima

Das Prinzip der Stil-Varietas lässt sich in einem Großteil der Terzarima Machiavellis beobachten. Die Texte gehen also bei näherer Betrachtung mehrheitlich über die Etablierung eines bereits im vorigen Abschnitt angesprochenen ‚tono medio‘ hinaus. Dabei zeigt sich, dass, wie schon die drei zuvor analysierten Stileme, auch die Stil-Varietas zur Vorführung dichterischer Fähigkeiten beitragen kann – dies ist eindrücklich v. a. im *Decennale Primo*, im *Capitolo di Fortuna* und im *Asino* der Fall.[503] In Letzterem verstärkt das Changieren zwischen höheren und niedrigeren Stilebenen zudem den Eindruck einer ‚doppelten‘ Ausrichtung des Textes zwischen Komik und sublimierenden Tendenzen.[504] Auch wenn die Terzarima Machiavellis zwar absolut gesehen nicht die allerhöchsten Bereiche des sublimen Stils erreichen mag, ist dennoch in den meisten dieser Texte eine wiederholte Variation in Richtung erhöhter wie auch erniedrigter Stillagen erkennbar, welche über ein nur kurzzeitiges Abdriften in direkt benachbarte Stilbereiche merklich hinausreicht.

502 Bàrberi Squarotti 1987, 106. Bezeichnenderweise wurde die Diagnose einer Stil-Varietas für einzelne Terzarima-Texte Machiavellis gelegentlich angedeutet, z. B. für den *Decennale Primo* von Matucci (vgl. Matucci 1978a, 315) bzw. Cabrini (vgl. Cabrini 1993, 72) oder für den *Asino* von Blasucci (vgl. Blasucci 1970, 186) bzw. Sasso (vgl. Sasso 1997c, 85–86). Gleichwohl kam es nie zu einer ausführlichen Analyse dieses Stil-Phänomens in allen Terzarima-Texten Machiavellis.

503 Wie in den folgenden Abschnitten deutlich wird, sind die übrigen Stileme sowie Verbalparallelen zur *Commedia* ebenso wie *Dantismen* z. T. am Aufbau einer konkreten Stillage beteiligt.

504 Vgl. hierzu v. a. bereits Kap. 8.2.3.

Decennale Primo

Wenn man für den *Decennale Primo* von dem im vorigen Abschnitt erwähnten ‚tono medio' nach Bàrberi Squarotti ausgeht, fällt ins Auge, dass gleich der Beginn des Textes (vgl. *DP*, 1–15), welcher das inhaltliche ‚Programm' der folgenden Verse vorstellt, von diesem Ton abweicht und stattdessen eine höhere Stillage realisiert. Die Bestandteile dieser Stilerhöhung wurden z. T. bereits in den vorigen Abschnitten angesprochen und werden deshalb hier nur kurz rekapituliert. Neben einer ausgebauten *Chronographia* (vgl. *DP*, 10–15) und zwei ‚Latinismen' („lustri"; „palustri", *DP*, 2; 4) finden sich mehrere dezente Verbalparallelen zur *Commedia*, die zusammen für eine Stilisierung des Abschnittes sorgen. Zudem ist explizit der doppelte Musenanruf zu nennen, der nicht nur die Musen selbst anspricht („O Musa", *DP*, 7), sondern direkt im folgenden Vers auch den antiken Gott der Künste einbindet („e tu, Apollo", *DP*, 8). Bei der Nennung Apolls ist zudem die syntaktische Struktur auffällig, da zwischen dem Subjekt „Apollo" und dem dazugehörigen Prädikat („vieni", *DP*, 9) eine kausale Präpositionalgruppe („per darmi soccorso", *DP*, 8) sowie eine attributive Partizipialkonstruktion („dalle tuo suore accompagnato", *DP*, 9) treten, sodass sich der Satzbau als gesperrt bezeichnen lässt. Alle diese Elemente verschieben den Ton des Textauftakts in eine merklich erhöhte Stillage, der einen ambitionierten, episch-sublimen Eindruck entstehen lässt.

Bei diesem erhöhten Stil bleibt es jedoch nicht, stattdessen folgt wenig später im Kontrast zum episch-sublimen Auftakt eine deutliche Absenkung des Stils. Diese ergibt sich, als das selbstbewusste Auftreten des Florentiners Pier Capponi bei Verhandlungen zwischen Florenz und dem französischen König Karl VIII. im Jahr 1494 beschrieben wird:

> Lo strepito dell'armi e de' cavalli
> non possé far che non fussi sentita
> la voce d'un Cappon fra cento Galli;
> (*DP*, 34–36)

In dieser kondensierten Beschreibung, wie Capponi dem König mit einem Aufstand drohte, sollte dieser seine Forderungen an Florenz aufrechterhalten, wird Capponi („Cappon") den „cento Galli" gegenübergestellt. Hierdurch ergibt sich ein Wortspiel mit hohem komischen Potential: Die „Galli" lassen sich einerseits als Franzosen und deren (auch florentinische) Unterstützer lesen, andererseits aber auch bildlich als eine Hühnerschar, die Assoziationen mit einer unkoordinierten Gruppe aufruft, wodurch sich eine spöttische Kritik an der Unterstützung Frankreichs durch Florenz ergibt. Parallel hierzu verläuft die Möglichkeit, „Cappon" nicht nur stellvertretend für Capponi zu lesen, sondern im Sinne eines Hahns. Dabei mischt sich auch in die Darstellung Capponis ein komisches Element, immerhin ist ein Kapaun ein kastrierter, in der Regel fetter Mastvogel. Dies mindert jedoch nicht zwangsläufig die Gut-

heißung des patriotischen Einsatzes Capponis.[505] Stattdessen kann dessen Vorgehen besonders wagemutig erscheinen, wenn sich der kastrierte und somit machtlose „Cappon" den in Überzahl auftretenden „Galli" entgegenstellt. Gleichwohl bleibt es bei der generell humoristischen Drift der figurativ angelegten Szene, die eine Bewegung in den niederen Stil anzeigt. Dieser Umstand wird dadurch verstärkt, dass auch das gesamte Wortspiel als solches im Bereich einer unmissverständlichen Bildlichkeit zu verorten ist, die eine direkte und ‚einfache' Dekodierbarkeit erlaubt.

Dass es sich bei der Beschreibung Capponis nicht nur um eine punktuelle Stil-Durchbrechung handelt, macht wenig später die Darstellung des Mailänder Duca Lodovico il Moro deutlich. Auch hier wird eine bissige Komik induziert, wenn Moro zunächst als „primo motor del vostro male" beschrieben wird (*DP*, 51), um direkt im Anschluss dessen „stultizia certa" (*DP*, 52) zu diagnostizieren. Zwar finden sich mit „primo motor" und „stultizia" zwei ‚Latinismen', die grundsätzlich einen erhöhten Stil indizieren. Doch der ironische Ton der Textstelle, der durch die Verbindung des *Ersten Bewegers* mit „male" vorbereitet wird, sowie der direkte, ungeschminkte Ausdruck durch „stultizia certa" lassen darauf schließen, dass die lateinisch anklingende Wortwahl einen stilistischen Kontrast aufbaut. Dieser kann die dominierende niedere Stillage und deren komischen Effekt kontrastierend verstärken und zudem dafür sorgen, dass die spöttische Kritik von oben herab erklingt. Auf einer weiter gefassten, formalen Ebene demonstrieren die ‚Latinismen' jedoch auch, dass die höhere Stillage nach dem episch-sublimen Textauftakt nicht *ad acta* gelegt ist, sondern aktivierbar bleibt.

Eine solche Aktivierung einer höheren Stillage erfolgt deutlich wahrnehmbar im Zuge der Beschreibung, wie sich die *Lega Santa* Ende 1495 bzw. Anfang 1496 gegen Frankreich verbündete und im Grunde nur noch Florenz hinter den Franzosen stand. Den erhöhten Stil indiziert zunächst der ‚Latinismus' „obsistere" (*DP*, 104), mit dem der Widerstand der Lega gegen Frankreich dargestellt wird.[506] Hinzu kommen die gestalterisch frei anmutende, übertragende Verwendung des Ausdrucks „s'incavuglia" (*DP*, 103), welcher das ‚Zusammenrücken' der Verbündeten der Lega zum Ausdruck bringt,[507] sowie die metonymische Beschreibung „aguglia"

505 Vgl. hierzu auch Kap. 9.2.2.

506 Zum Umstand, dass „obsistere" in der *EN* nicht im Haupttext genannt wird, sondern im Apparat, das Wort aber gleichzeitig in den meisten Manuskripten und in den frühen Drucken auftaucht, vgl. die Ausführungen in Kap. 9.4.2. Dort wird auch genauer darauf eingegangen, dass das Wort *obsistere* im *volgare* vor Machiavelli kaum belegt ist und stattdessen eine Verbindung zu Titus Livius aufbaut, was den ‚Latinismus' merklich in einen erhöhten Stilbereich verschiebt.

507 Nach Cicero sind solche freien Übertragungen im niederen Stil zu vermeiden („ergo ille tenuis orator, modo sit elegans, nec in faciendis verbis erit audax et in transferendis verecundus et parcus", *Cic. Orat.*, 24 [= 24, 81]). Vgl. zudem den Eintrag „incavigliare" im *TLIO* sowie die entsprechende Abfrage im *OVI*-Korpus („incavigl*; incavugl*"), die lediglich drei Treffer liefert – einen

(*DP*, 105), welche Frankreich über dessen Standarte bzw. Wappen identifiziert.[508] Beide Wörter bilden mit „Puglia“ (*DP*, 101) eine durchaus kunstvolle Reimstruktur. Weiterhin auffällig ist die Formulierung „voi sol soli“ (*DP*, 104). Deren direkte Wiederholung könnte zwar grundsätzlich auch als schlichter Stil gewertet werden. Hierfür könnte man anführen, dass eine Orientierung an Formulierungen der *Commedia* im Sinne eines „quatto quatto“ (*If.*, XXI, 89) denkbar ist, welches mit einem eher herablassenden Sprechen ‚Vergils‘ gegenüber ‚Dante‘ und einer gewissen Komik verbunden ist. Doch durch die Nähe zu den bereits genannten stilistischen Elementen, die für eine höhere Stillage sprechen, ist auch hier eine Tendenz zur Stilerhöhung wahrscheinlich.[509] Hinzu kommt, dass in den besprochenen Versen des *Decennale Primo* zwar ein leichtes ‚Augenzwinkern‘ erkennbar ist. Gleichwohl erscheint das Potential für Komik an dieser Stelle gering, sodass die wahrnehmbare Kritik an der politischen Isolation der Stadt Florenz hinter Frankreich in einem eher ernsten und erhöhten Tonfall vorgetragen scheint.

Nur wenige Verse später verschärft sich der Ton und eine bissige Kritik tritt hervor, welche sich direkt gegen die Position der Florentiner Politik wendet und eine abwartende Frankreichtreue ins Visier nimmt:

> voi vi posavi qua col becco aperto
> attendendo di Francia un che venisse
> a portarvi la manna nel diserto [...]
> (*DP*, 112–114)

bei Auliver, zwei in den *Rime* Nicolò de’ Rossis und einen im *Commedia*-Kommentar Francesco da Butis. Neben der Seltenheit des Wortes – v. a. in der Form *incavugliare*, für die es im *TLIO*/*OVI* keinen Beleg gibt – ist weiterhin bezeichnend, dass das Wort bei Antonio Pucci gerade nicht vorkommt. Dies könnte man als dezentes Indiz dafür werten, dass die übertragende Verwendung des Wortes eine stilistische Abgrenzung vom Schreiben im Gefolge Pucci darstellt.

508 Wenn man von der Standarte ausgeht, besteht eine sehr kleinräumige Parallele zur *Commedia*, wo eine ähnliche Verwendung von „aguglia“ vorliegt (vgl. u. a. *If.*, XXVII, 41). In Kap. 8.3.2 wurde diese aber nicht als Verbalparallele gewertet, da sie den dortigen Kriterien folgend zu schmal und zu wenig eindeutig ausfällt.

509 Dafür, dass selbst reine Wiederholungen nicht pauschal dem niedrigen Stil zuzuordnen sind, vgl. die Aussage in Ciceros *Orator*: „si quae verborum iterationes contentionem aliquam et clamorem requirent, erunt ab hac summissione orationis [tenuis] alienae“ (*Cic. Orat.*, 25 [= 25, 85]). Die entsprechende *contentio* ist an dieser Stelle ob der emotional gefärbten Emphase in Bezug auf die politische Isolation von Florenz gegeben, sodass die Wiederholung nicht zwangsläufig eine Verschiebung in niedere Stilbereiche bedeutet. Vielmehr könnte es sich hier um eine ‚pathetische‘ Betonung handeln, die dem hohen Stil zuzuschreiben wäre: „Duo sunt quae bene tractata ab oratore admirabilem eloquentiam faciant. quorum alterum est quod Graeci ἠθικὸν vocant, ad naturas et ad mores et ad omnem vitae consuetudinem accommodatum; alterum quod idem παθητικὸν nominant, quo perturbantur animi et concitantur, in quo uno regnat oratio“ (*Cic. Orat.*, 39 [= 37, 128]).

Die Beschreibung des Abwartens mit „becco aperto“ verschiebt die Textstelle merklich in eine niedere Stillage. Zum einen handelt es sich um ein geläufiges Bild. Zum anderen wird das ohnehin schon vorhandene bissig-komische Potential dadurch verstärkt, dass die bildliche Darstellung der Florentiner mithilfe von „becco aperto“ eine wortspielerische Annäherung an die durchgängig im *Decennale Primo* verwendete *Gallo*-Metonymie erlaubt, welche die Franzosen beschreibt. Verstärkt wird die spöttische Komik durch die Hinzufügung des metaphorischen „manna nel diserto“, das nicht nur das biblische Motiv aus *Exodus* evoziert,[510] sondern auch eine stilistische Erhöhung suggerieren kann.[511] Hierbei gilt es aber einerseits zu bedenken, dass die Formulierung des „manna nel diserto“ recht geläufig ist. Andererseits entspricht auch eine Stilerhöhung an dieser Stelle eher einer Durchbrechung des vorherrschenden niedrigen Stils, wodurch die Komik kontrastiv verstärkt und die Kritik an der Florentiner Politik unmissverständlich wahrnehmbar wird.

Doppeldeutig erscheint später die Beschreibung, wie die Florentiner ihre Truppen aufgrund der venezianischen Unterstützung für Pisa im Jahr 1498[512] gezwungenermaßen Paolo Vitelli anvertrauen mussten: „voi costretti fusti / dar la mazza al Vitel e la condotta“ (*DP*, 185–186). Das Wort „mazza“ changiert dabei zwischen einem eher höheren Stilbereich und einer derben Ausdrucksweise. Einerseits kann „mazza“ als der Generalsstab gesehen werden,[513] was eher für einen neutralen bis leicht erhöhten Stilbereich sprechen würde. Gleichzeitig kann das Wort aber mit dem lateinischen *clava* in Verbindung gebracht werden.[514] Das Bild eines solchen Stockes oder einer Keule kann nun Komik evozieren, die jedoch im selben Moment dadurch relativiert werden kann, dass der Halbgott Herkules mit der *clava* als Waffe assoziierbar ist. Zwar erscheint es aufgrund der recht schlichten Satzstruktur und der Tatsache, dass die Einsetzung Vitellis als Kommandant kritisch perspektiviert wird, wahrscheinlich, dass hier ein niederer und spöttischer Stil überwiegt. Doch allein die Tatsache, dass sich an dieser Textstelle eine stilistische Doppeldeutigkeit eröffnet, führt beispielhaft vor Augen, wie wichtig das Changieren eines hohen und eines niederen Stilbereichs für die Komposition des *Decennale Primo* ist.

510 Vgl. *Biblia*, 98–100 [= Ex 16]. Vgl. weiterhin *Biblia*, 194–195 [= Nm 11, 1–9].

511 Weiterhin ist eine Verbalparallele zur *Commedia* auszumachen, vgl. *Pg*., XI, 13–14.

512 Vgl. Blasucci 1989b, 302.

513 Vgl. Den Eintrag für „MAZZA“ in der vierten Ausgabe *des Vocabolario degli accademici della Crusca*, wobei für die übertragende Bedeutung als Generalsstab bezeichnenderweise die hier diskutierte Stelle des *Decennale Primo* angeführt wird (vgl. Accademia della Crusca 1729–1738, Bd. 3, 188–189).

514 Vgl. Accarisi 1543, 187v.

Während im Weiteren die Ausdrucksweise immer wieder in einen ungeschminkten und spöttischen Bereich gleitet,[515] findet sich ungefähr zur Textmitte eine Wiederaufnahme des bekannten Wortspiels bestehend aus der *Gallo*-Metonymie und dem Wort *becco*. Dieses tritt auf, als beschrieben wird, wie Frankreich unter dem neuen König Ludwig XII. um das Jahr 1500 seine Aufmerksamkeit auf eine Eroberung Mailands richtete und seine Verbündeten, namentlich Cesare Borgia und Papst Alexander VI., in der Romagna zurückließ:

> Volson' e Galli di Romagna el becco
> verso Milan, per soccorrer' e suoi,
> lasciando el Papa e Valentin in secco.
> (*DP*, 256–258)

Durch das erneute, offensichtliche Wortspiel des „becco" mit Blick auf die „Galli" und der recht ungeschminkten Ausdrucksweise „lasciando [...] in secco" wird ein bissig-komischer Ton etabliert, welcher die Handlungen Frankreichs in einem zweifelhaften Licht erscheinen lässt, während textuell ein niedriger Stil überwiegt. Daran ändert auch die folgende stilistisch erhöhte Formulierung „come portò, la palma con lo ulivo" (*DP*, 260) wenig, welche den militärischen Erfolg Frankreichs in Mailand beschreibt. Zwar kann man in dieser Formulierung, die sich als Verbalparallele zur *Commedia* lesen lässt, einen episch-sublimen Ton und eine Verschiebung in eine höhere Stillage postulieren. Dies erscheint z. T. plausibel, da der Sieg der Franzosen durch die Unterstützung von Florenz zustande gekommen war („non mancast'anche a darli aiuto voi", *DP*, 261), sodass der Florentiner Stolz durch eine erhöhte Stillage patriotisch hervorgehoben werden kann. Gleichzeitig wirkt die Anhebung des Stilniveaus im Zusammenhang mit der vorigen niederen Ausdrucksweise jedoch deplatziert und kann durch den Kontrast ebenso eine Verstärkung des komischen Effekts bewirken, der sich diffamierend auf Frankreich beziehen kann, das laut *Decennale* auf die Hilfe von Florenz angewiesen war. Dieser komische Spott kann sich in einem weiteren Schritt auch gegen die Florentiner Politik richten: Obwohl die Stärke der Stadt generell in episch-sublimem Tonfall zu feiern ist (vgl. *DP*, 260), ist sie im konkreten Fall auch zu kritisieren, da sie genutzt wurde, um Frankreich zu unterstützen, anstatt unabhängig zu agieren.

Nach einem volkstümlich anmutenden Wortspiel, das beschreibt, wie Hugues de Beaumont 1500 in Bologna Giovanni di Bentivoglio in Bedrängnis brachte („Beu-

515 Als Beispiel lässt sich die bissige Beschreibung der florentinischen Entscheidungsträger als „un po' tropp'infingardi" (*DP*, 245) anführen. Hiermit wird beschrieben, wie Florenz zögerlich blieb, Frankreich zu folgen, als Cesare Borgia 1499 Imola und Forlì mit französischen Truppen eroberte. Für die abfällige Bedeutung von *infingardo*, das in der Nähe der Faulheit (lat. *piger*) steht, vgl. Accademia della Crusca 1612, 441.

monte, / trasse alla Sega piú d'un mascellare", *DP*, 272–273),[516] wird sogleich die frankreichkritische Position wiederaufgenommen und es tauchen Indizien für eine Stilerhöhung auf. Im Zuge der Kommentierung der französischen Niederlage bei Pisa wird der Grund für das militärische Scheitern im Söldnertum verortet, eine militärische Organisationsform, die auch Florenz „vili e abbietti" (*DP*, 281) erscheinen ließ.[517] In der Wortwahl zeigt sich ein stilistischer Kontrast, denn im Vergleich zu „vili", das eher in einem mittleren bis niederen Stil zu verorten ist, rangiert „abbietti" im höheren Stilbereich. Zwar ist die Semantik auch bei „abbietti" mitnichten schmeichelhaft, doch durch den lateinischen Anklang ist die Vokabel in ein vornehmeres Gewand als „vili" gekleidet. In diesem stilistischen Spannungsverhältnis scheint nun die leicht erhöhte Stilebene zu überwiegen. Hierfür steht die tautologische Fügung der zwei bedeutungsnahen Wörter „vili" und „abbietti", die einen aussageverstärkenden *ornatus* hinzufügt.[518] Auch die syntaktische Struktur in der direkt folgenden Terzine liefert einen Hinweis auf das erhöhte Stilniveau dieses Textbereichs, denn im Vers „Né voi di colpa rimanesti netti" (*DP*, 283) deutet die Distanz zwischen dem Subjekt „voi" und dem Prädikat „rimanesti" eine leichte Sperrung an. Inhaltlich bleibt weiterhin die Skepsis am Florentiner Bündnis mit Frankreich ein zentraler Punkt, kombiniert mit einer Kritik an der militärischen Organisation beider Mächte. Vor diesem Hintergrund erscheint die erhöhte Stillage als ironische Maskierung, welche der Aussage spöttische Schärfe verleiht und dafür sorgt, dass die Kritik geradezu von oben herab erklingt.

Erneut zwischen niederem und erhöhtem Stilbereich changiert der Ausdruck, als beschrieben wird, wie französische Truppen auf dem Weg nach Neapel – dort sollten sie 1501 einfallen – Florenz verwüsteten: „Appresso a questi venne nuova gregge / che sopra 'l vostro stato pose el piede" (*DP*, 307–308). Bereits die Bezeichnung „nuova gregge" erlaubt eine Doppeldeutigkeit mit komischem Potential, denn einerseits ist eine figurative Verwendung für eine große Anzahl („moltitudine"), z. B. von Menschen, möglich.[519] Andererseits ist mit Rückgriff auf das lateinische *grex*[520] ebenso eine spöttische Lesart als Tierherde denkbar. Auch das Bild des „piede" verbleibt in einer stilistischen ‚Schwebe', denn während die Einfachheit bzw. Direktheit der bildlichen Darstellung einen niedrigen Stil indiziert, weist die euphemistische Beschreibung für eine militärische Aktion in Richtung eines erhöhten Stils. Für eine Verortung im Bereich des niedrigen Stils sprechen

516 Vgl. Blasucci 1989b, 305.

517 Vgl. Corsaro 2012a, 33–34.

518 Dies dürfte auch der Fall sein, obwohl es sich um eine recht gängige Kombination handelt (vgl. *TLIO*, Eintrag „abietto", Abs. 1). Vgl. hierzu auch die Ausführungen in Kap. 9.4.2.

519 Accarisi 1543, 150v.

520 Vgl. Accademia della Crusca 1612, 402.

zwar die syntaktisch sehr schlichte Struktur sowie das eben erwähnte spöttische Potential, das in der „gregge“ angelegt ist und aufs Neue das Vertrauen der Stadt Florenz in Frankreich in ein lächerliches Licht rückt bzw. *ad absurdum* führt. Doch trotz dieser leichten Tendenz in Richtung des niedrigen Stilbereichs offenbart sich erneut, wie im *Decennale Primo* mit der stellenweise doppeldeutigen Parallele von hohen und niedrigen Stil-Indikatoren operiert wird.

Deutlich in ein hohes Stilregister verschoben ist dagegen die enkomiastisch anmutende Beschreibung der politischen Leistungen Alamanno Salviatis (vgl. *DP*, 360–370). Die Wortwahl ist ausgeschmückt mit ‚Latinismen‘ („sanate“, *DP*, 360; „sana“, *DP*, 370). Hinzu kommen eine periphrastische Ausdrucksweise (vgl. *DP*, 364–366) und weiterer stilistischer *ornatus* wie die anaphorische Aufzählung mittels „Costu’“, „costu’“ und „costui“ (*DP*, 364; 367; 368).[521] Zudem ist das Vorkommen von Verbalparallelen zur *Commedia* zu nennen (vgl. *DP*, 366 bzw. *If.*, I, 122). Interessant ist an dieser Stelle der Effekt dieser Stillage, denn während zuvor des Öfteren Ironie bei stilistisch erhöhten Ausdrücken zu vernehmen war, formuliert diese Textstelle kaum eine direkte Kritik. Im Gegenteil, Salviati wird hier in positivem Licht vorgestellt.[522] Dennoch kommt der Text nicht umhin, den Finger in eine Wunde zu legen, die für Florenz besonders schmerzhaft war: Die nicht geglückte Eroberung Pisas (vgl. *DP*, 370–372) steht im klaren Gegensatz zu den zahlreichen Leistungen Salviatis. Gleichwohl wird das Problem rund um Pisa nicht durch eine Stil-Durchbrechung markiert, die Beschreibung reiht sich in den Tonfall der restlichen Textstelle ein, sodass die mitschwingende Ernüchterung deutlich weniger scharf ausfällt, als dies an anderer Stelle im *Decennale Primo* der Fall ist.

Ein völlig anderer Ton wird angeschlagen, als die *Strage di Senigallia* beschrieben wird, ein Hinterhalt, den Cesare Borgia seinen Kontrahenten Vitellozzo Vitelli, Paolo und Gravina Orsini sowie Oliverotto da Fermo zum Jahreswechsel 1502/03 stellte.[523] Bereits die Erwähnung der Vorgeschichte der *Strage* kündigt eine Absenkung des Stils an, denn in der Formulierung „serpenti / di velen pien’“ (*DP*, 388–389)

521 Zwar könnte man hier einwenden, dass es sich um deiktische Ausdrücke handelt, welche die Formulierung in den Bereich einer gesprochenen Sprache verschieben. Doch wirken die übrigen stilisierenden Aspekte an dieser Stelle gegen eine solche Absenkung des Stils, sodass der Anteil des erhöhenden *ornatus* überwiegen kann.

522 Vgl. hierzu Sasso 1988b, 165–166, der ebenfalls von einem „elogio“ Salviatis ausgeht, das mit einzelnen Störelementen durchzogen ist.

523 Vgl. hierfür auch Machiavellis Ausführungen zur *Strage*, z. B. die Ermordung am Ende des Textes: „Ma venuta la notte e fermi e’ tumulti, al duca [Cesare Borgia] parve di fare ammazzare Vitellozzo e Liverotto [Oliverotto da Fermo]; e conduttogli in uno luogo insieme, li fece strangolare [...] Pagolo [Paolo Orsini] e el duca di Gravina Orsini furno lasciati vivi [...] a dí diciotto di gennaio, a Castel della Pieve furno ancora loro nel medesimo modo strangolati“ (*Modo che tenne il Valentino*, 605–606 [= 57–60]).

gepaart mit den Worten „ghermirsi“, „ungnoni“ und „stracciarsi“ (*DP*, 389–390) ist ein Ausdruck erkennbar, der zwar bildlich ausfällt, anstelle einer euphemistischen Darstellung jedoch drastische visuelle Assoziationen vorbringt. Des Weiteren ist das Bild der Schlangen ein wenig überraschendes, sodass sich hieraus ebenfalls eine Absenkung des Stils ergibt. Der Hinterhalt selbst lässt schließlich eine noch deutlichere Bewegung in einen niedrigen Stilbereich erkennen:

> e per pigliar e suo nimici al vischio,
> fischiò suavemente, e per ridurli
> nella suo tana, questo bavalischio.
> (*DP*, 394–396)

Zwar ermöglicht die Einleitung der *Strage* mit dem Bild eines Vogelfängers („per pigliar e suo nimici al vischio“) eine euphemistische Interpretation. Doch wird diese wenig später durch die Titulierung Borgias als „bavalischio“ in seiner „tana“ kassiert, sodass ein ironisches Herunterspielen durch das Vogelfänger-Bild dominiert. Dieses wird mit „fischiò suavemente“ weitergeführt, woraus sich eine bissig-komische Perspektivierung Borgias und seiner vordergründigen Freundlichkeit ergibt. Als weiteres Indiz für die Absenkung des Stils lässt sich die direkte Nachbarschaft von „vischio“ und „fischiò“ nennen, die an ein einfaches Wortspiel erinnert. Hinzu kommt die eher einfache syntaktische Struktur. Diese erinnert gar an die gesprochene Sprache, wenn nach dem eigentlichen Satzende bei „fischiò suavemente“ zwei Nachträge erfolgen, zunächst „e per ridurli nella suo tana“ und danach „questo bavalischio“. Schließlich folgen die Verübung des Attentats und die Ermordung der Widersacher Borgias:

> Né molto tempo spese nel condurli,
> che ’l traditor di Fermo e Vitellozzo
> e quelli Orsin’ che tanto amici fûrli,
> nelle suo rete presto diêr di cozzo,
> dove l’Orso lasciò piú d’una zampa
> e al Vitel fu l’altro corno mozzo.
> (*DP*, 397–402)

Die inhaltliche Drastik wird stilistisch durch eine derbe Wortwahl begleitet („lasciò piú d’una zampa“, „mozzo“), die aber inmitten der Derbheit einen verhüllenden Ausdruck in Form der bildlichen Allusionen ermöglicht. Dieser dimmt die Drastik der Textstelle aber nicht ab, sondern fügt eine bissig-komische Komponente hinzu, die ein weiteres Indiz für die Absenkung des Stils liefert.[524] Auch die geradlinige syn-

524 In diese Richtung einer bissigen, geradezu makabren Komik geht auch die Integration von *cozzo*, das einen *Dantismus* darstellen kann (vgl. Kap. 8.4.2 zu den Details der Komik durch *cozzo*).

taktische Strukturierung lässt sich als Argument für die niedrige Stillage anführen, ebenso wie das scherzhaft anmutende antonomasische ‚Spiel' der Eigennamen.[525]

Ebenfalls dem niedrigen Stil zuzuordnen ist die Beschreibung, wie Papst Pius III. auf Wunsch Frankreichs im Vatikan ‚installiert' wurde: „E cosí fu creato papa Pio" (*DP*, 457). Die Wortwahl des „creato" ist zwar noch recht unauffällig, denn *essere creato* erscheint bei Machiavelli des Öfteren in Verbindung mit institutionellen Ämtern.[526] Gleichwohl erinnert die Formulierung eher an eine nüchterne und knappe Protokollierung geschichtlicher Fakten,[527] sodass Pius zum historischen ‚Objekt' degradiert erscheint. Hinzu kommt, dass der Ausdruck der Erzeugung von Komik den Weg ebnet. In diese Richtung weist die auffallend schlichte Syntax, welche der grundsätzlichen Ehrwürdigkeit eines Pontifex diametral entgegengesetzt ist. Ebenso ist der weitere Tonfall zu nennen, denn wenige Verse später wird auch der vorige Papst Alexander VI. ‚posthum' verbal attackiert: „Poi ch'Alessandro fu dal ciel ucciso" (*DP*, 463). Diese Periphrase[528] bedient sich einer auffallend direkten und ‚schlichten' Wortwahl („ucciso"), auch syntaktisch bzw. auf Ebene des *ornatus* bleibt der Ausdruck einfach. Letztlich kann die stilistische Wahl als kodierte Kritik und Spott gegenüber Alexander VI. gelesen werden. Anstelle eines erwartbaren enkomiastischen Nachrufs steht eine kurze Notiz, welche den Tod des Papstes auffällig ‚schmucklos' zur Sprache bringt.

Gegen Ende des *Decennale Primo* ist schließlich eine deutliche Wendung zu einer höheren Stillage zu beobachten. Diese manifestiert sich u. a. in der Nutzung des Ausdrucks „per disacerbar li animi pregni" (*DP*, 505), denn „disacerbar" kann auf das Vokabular des *Canzoniere* Petrarcas verweisen.[529] Weitere Indizien finden sich in Form einer neuerlichen *Chronographia* (vgl. *DP*, 517) und bei der Beschreibung „e or raddoppia l'orzo a' suo corsieri" (*DP*, 520).[530] Die Erwähnung der „italiche lite" (*DP*, 524) etabliert wiederum mit dem Rückgriff auf die „italiche fatiche" vom Textanfang (*DP*, 1) einen ‚Ringschluss', der als stilistisch erhöhender *ornatus* zu werten ist. Diese Verschiebung zurück in einen höheren, episch-sublimen Stil

525 Als Durchbrechung des niederen Stils und somit als Rückführung des Stils in gemäßigtere Bereiche kann die Betitelung Borgias als „idra" (*DP*, 404) aufgefasst werden, denn die Kopplung an die antike Mythologie lässt sich als Wendung in Richtung eines höheren Stils deuten.

526 Vgl. die Ausführungen in Kap. 9.3.2, Fn 149.

527 Vgl. hierzu ebenfalls die Ausführungen in Kap. 9.3.2, Fn 149.

528 Vgl. Kap. 9.3.2 zu dieser und weiteren Periphrasen in diesem Textabschnitt sowie zu deren Rolle bei der Etablierung einer ironischen Kritik an den Päpsten.

529 Vgl. *Petr. RVF*, 96 [= XXIII, 4] sowie vgl. *Petr. RVF*, 832 [= CXC, 8].

530 „corsieri" kann mit einem „cavallo corredore" (Accarisi 1543, 95v unter dem Lemma „corro") in Verbindung gebracht werden oder mit einem „caual bello, e nobile da guerra" (Accademia della Crusca 1612, 230). Das Wort „corsieri" stellt somit ein präzisierendes und nobilitierendes Synonym für *cavalli* dar.

findet ihren finalen Abschluss in einem Bezug auf die antike Mythologie im letzten Vers des *Decennale Primo*, welcher Voraussicht und die passende Vorbereitung auf neuerliche Kriege anmahnt: „ma sarebb'el cammin facil e corto / se voi el tempio riaprissi a Marte" (*DP*, 549–550).[531] Dass der Text mit dem Namen des römischen Kriegsgottes endet, lässt sich ebenfalls als ostentativer *ornatus* sowie als Zeichen für eine abschließende Erhöhung des Stils werten.

Das Ende des *Decennale Primo* führt direkt zur Perspektivierung der Stilebenen aus einem makrostrukturellen Blickwinkel. Wie eben angedeutet, ist erkennbar, dass v. a. Anfang und Ende des Textes durch einen auffällig erhöhten Stil mit epischem Duktus gekennzeichnet sind und eine ‚Rahmung' des restlichen Textes darstellen. Dieser stilistische ‚Zirkelschluss' des episch-sublimen Anfangs- und Endteils entpuppt sich als Form des *ornatus* auf der textuellen Makroebene, der in Bezug auf die Stillagen die ambitionierte Ausrichtung des Textes als Ganzes vorführen kann. Innerhalb dieses ‚Rahmens', gleichsam im ‚Mittelteil', finden sich indes immer wieder deutliche Spuren eines abgesenkten Stils, der häufig mit einer spöttischen Komik assoziiert ist. Doch auch der höhere Stil bleibt im ‚Mittelteil' erhalten, teils in Form von Durchbrechungen des niederen Stils, teils in Form dezidierter Passagen in erhöhter Stillage wie beim Lob Alamanno Salviatis. Somit scheint im Verlauf des Textes eine ‚dantesk' konnotierte, je kontextgebundene Stilwahl im *Decennale Primo* weitgehend realisiert.

Decennale Secondo

Im *Decennale Secondo* findet sich analog zum ersten *Decennale* gleich zu Beginn eine Sequenz im erhöhten Stil mit episch-sublimem Anklang (vgl. *DS*, 1–15). Neben leicht ausgeprägten ‚Latinismen' („mutazion"; „sito", *DS*, 4; 5) und Verbalparallelen zur *Commedia* ist auch die explizite Nennung des Singens („canterò io; e di cantare ardito / sarò", *DS*, 7–8) anzuführen, welche einen epischen Gestus einbringt. Diese erhält dadurch zusätzliches Profil, dass das Verb *cantare* zweimal im selben Vers auftritt, wobei der Wechsel zwischen der Futur-Form und dem folgenden Infinitiv genügend Variation ins Spiel bringt, um einer Monotonie bzw. mechanischen Wiederholung vorzubeugen. Weiterhin spricht die transitive Verwendung des Verbs *cantare* anstelle eines *cantare di* für eine Annäherung an antike Modelle.[532] Auch ist ein ausgebauter Musenanruf (vgl. *DS*, 10–15) in den Anfangsblock integriert, der

531 Matucci erkennt hierin auch einen Bezug zur Abkehr vom Söldnertum (vgl. Matucci 1978a, 302–303).

532 Vgl. so den Auftakt der *Aeneis*: „Arma uirumque cano" (*Verg. Aen.*, 1 [= I, 1]). Vgl. ebenso die ähnlich gelagerten Ausführungen zum *cantare* im *Decennale Primo* u. a. in Kap. 8.3.2 sowie vgl. Kap. 7.2.

von einer Stilerhöhung zeugt. Zwar ist dessen Syntax nicht übermäßig komplex, doch sorgen mehrere Nebensätze für eine hinreichende Komplexität, um noch von einer erhöhten Stillage sprechen zu können.

Dieser epische Eindruck wird auch beim Übergang zu den geschichtlichen Ereignissen ein Stück weit aufrechterhalten. Hierfür steht u. a. die erste Terzine des historischen Abschnitts:

> Era sospeso il mondo tutto quanto;
> ognun teneva le redine in mano
> del suo destrier affaticato tanto [...]
> (*DS*, 16–18)

Bereits die Wortwahl („destrier“) bewegt sich in einem stilistisch erhöhten Bereich, da es mit der Bedeutung des Streitrosses ein spezifisches Synonym für das schlichte *cavallo* zur Verfügung stellt und darüber hinaus eine Verbindung zu Petrarcas *Canzoniere* ermöglicht.[533] Auch die syntaktische Struktur ist auffällig, da eine leicht gesperrte Verteilung der Satzelemente vorliegt, denn „le redine“ und die entsprechende Präpositionalergänzung „del suo destrier“ sind durch „in mano“ voneinander getrennt. Diese Sperrung ist zwar nicht allzu stark ausgeprägt, gleichwohl unterstützt sie die Tendenz, den erhöhten Stil fortzuführen. Auch die enkomiastische Vorstellung Antonio Giacomino Tebalduccis bleibt dieser Stillage bis auf Weiteres treu. Zunächst erfährt die Erwähnung des militärischen Erfolgs Tebalduccis gegen Bartolomeo d'Alviano im Jahr 1505 eine Stilisierung durch den ‚Latinismus' „prosternata“ (*DS*, 33). Auch die wiederholt parallelistische Ausdrucksweise während des Lobs Tebalduccis („per sua virtú, pel suo destino“, *DS*, 34; „in tanta gloria e tanta fama venne“, *DS*, 35; „il suo decoro / con gran iustizia gran tempo mantenne“, *DS*, 38–39) sorgt für einen zusätzlichen *ornatus*.[534]

Die Tendenz zu Abweichungen in Richtung einer erhöhten Stillage bleibt auch im weiteren Verlauf bestehen und es finden sich zunächst kaum Bewegungen in niedere Stilbereiche. Selbst der streitbare Papst Julius II. wird nicht in einem spöttischen, niederen Tonfall kritisiert, wenn beschrieben wird, wie er 1506 militärisch gegen Perugia und Bologna vorging. Vielmehr ist eine komplexe Satzstruktur erkennbar, die sogar einen impliziten Nebensatz in Form des *gerundio* des Modal-

533 Vgl. „Orso, al vostro destrier si pò ben porre“ (*Petr. RVF*, 469 [= XCVIII, 1]). Für diesen Verweis vgl. u. a. Accarisi 1543, 105r.

534 Zwar könnte man versucht sein, dem parallelistischen Verfahren auch ein Abdriften ins rein Repetitive zu attestieren. Doch handelt es sich jeweils nur um eine Wiederholung eines ähnlichen Elements, nicht um eine fortgeführte Reihung stets ähnlicher Elemente. Weiterhin ist eine gewisse Variation zu erkennen, da nicht identisch wiederholt, sondern das Substantiv jeweils geändert wird.

verbs *potere* beinhaltet, wobei das dazugehörige Vollverb ungewöhnlicherweise vorangestellt ist:

> In questo, papa Iulio, piú tenere
> non possendo il feroce animo in freno,
> al vento dette le sacre bandiere
> e, d'ira natural e furor pieno,
> contra li occupator' d'ogni sua terra
> isparse prima il suo primo veleno.
> (*DS*, 85–90)

Anders als aus dem *Decennale Primo* bekannt, wird hier nicht mit einer deutlichen Absenkung des Stils und mit Spott operiert. Zwar kann der letzte Vers der zitierten Stelle „isparse prima il suo primo veleno" dahingehend gedeutet werden, dass eine Annäherung an einen spöttischen Ton entsteht. Doch bleibt dies weit hinter den bissigen Andeutungen des *Decennale Primo* zurück – man denke nur an die ostentativ nüchterne, z. T. auch abschätzig anklingende Beschreibung der Päpste Alexander VI. und Pius III. (vgl. *DP*, 457 und 463). Von diesen Möglichkeiten macht der *Decennale Secondo* hier keinen Gebrauch. Auch im Folgenden finden sich in Bezug auf die Stillage überwiegend Abweichungen in einen höheren Stilbereich, so z. B. bei der Beschreibung, wie Frankreich in den Volksaufstand in Genua eingriff und antifranzösische Strömungen niederschlug, wobei u. a. der ‚Latinismus' „prostrata" zu nennen ist (*DS*, 102).

Erst in der zweiten Hälfte des überlieferten Textes taucht eine erste deutliche Abweichung in einen niedrigen Stilbereich auf. Diese findet sich bei der Darstellung der Waffenruhe zwischen Venedig und dem Heiligen Römischen Reich deutscher Nation, welche 1508 geschlossen wurde und die beinhaltete, dass Kaiser Maximilian I. der Republik Venedig die Städte Gorizia und Triest überließ. Mittelfristig war dies für Venedig aber mehr Fluch denn Segen, da sich Maximilian in der Folge mit Frankreich verbündete und die *Lega di Cambrai* gegen die *Serenissima* ins Leben gerufen wurde.[535] Dieser Inhalt wird in einem derb-komischen Stil präsentiert:

> onde Massimïan far triegua vuolse,
> veggendo contra i suoi tanto contrasto,
> e le due terre d'accordo si tolse;
> le qual di poi si furono quel pasto,
> quel rio boccon, quel venenoso cibo,
> che di San Marco ha lo stomaco guasto.
> (*DS*, 130–135)

535 Vgl. Corsaro 2012a, 60.

Zunächst sind die Einfachheit und Alltäglichkeit des Bildes zu nennen, die für einen niedrigen Stil sprechen, ebenso wie der deutlich spöttische Tonfall, der sich v. a. in der Wortwahl des „rio boccon“ und des „stomaco guasto“ niederschlägt. Zwar fügt die parallelistische Reihung aus „quel“ und einem Substantiv bzw. einem Adjektiv und einem Substantiv einen leicht variierten *ornatus* hinzu, der noch dazu in Form eines markierten Trikolons auftritt. Dieser *ornatus* wird aber relativiert, da er eine deiktische Komponente in Form des einleitenden Elements „quel“ beinhaltet, welcher den gesamten Ausdruck in Richtung einer gesprochenen Aussage verschiebt. Zudem erscheinen die ornativen Tendenzen[536] an dieser Stelle vielmehr kontrastiv, sodass sie gleichsam als Stil-Durchbrechungen die Komik verstärken – v. a. die ‚finale‘ Darstellung des „stomaco guasto“ deutet in diese Richtung. Die Bewegung in ein übergreifend niedriges Register korreliert nun mit der Darstellung einer kritischen Mahnung. Die Waffenruhe mit Maximilian I. wird als trügerisch entlarvt und die Entscheidung der Venezianer, sich darauf einzulassen, wird in bissiger Manier verlacht. Somit befindet sich der Text an dieser Stelle im Duktus der spöttischen Kritik, welcher auch im *Decennale Primo* regelmäßig auftritt.

Eine weitere Kritik im insgesamt niederen Stil folgt bei der Beschreibung, wie Florenz im Jahr 1509 mit verschiedenen Mitteln versuchen musste, die Gunst Luccas und Genuas, aber auch Frankreichs und Spaniens zu erlangen, um ungehindert auf Pisa marschieren zu können:

> [...] volendo far l’impresa certa,
> bisognò a ciascuno empier la gola
> e quella bocca che teneva aperta.
> (*DS*, 154–156)

Die Wortwahl des „empier la gola“ zeigt bereits einen abgesenkten Stil an. Und auch „quella bocca che teneva aperta“ ist diesem Bereich zuzuordnen, da es mithilfe des geläufigen Bildes des offenen Mundes darstellt, wie Florenz sich die freie Bahn auf Pisa erkaufen musste, einerseits durch finanzielle Aufwendungen, andererseits durch territoriale Zugeständnisse jenseits von Pisa.[537] Die bereits bekannte Deixis in Form von „quella“ unterstreicht ebenfalls den Charakter eines einfachen, gesprächsähnlichen Vortrags. Hierbei dominiert erneut eine spöttisch-komische Perspektivierung der Ereignisse, welche zum einen durch den niedrigen Stil ver-

536 Zu nennen ist die klimaktische Struktur der Periphrasen mit metaphorischem Anteil (vgl. Kap. 9.3.2). Doch auch diese kann am Überwiegen des abgesenkten Stils wenig ändern, zumal der ‚Höhepunkt‘ im negativen „venenoso cibo“ zu finden ist, der noch dazu in direkter Verbindung zum „stomaco guasto“ im Folgevers steht. Ähnlich verhält es sich mit dem formal latinisierenden Anklang bei „venenoso“ (vgl. Kap. 9.4.2), der angesichts des Gesamteindrucks der Stelle ebenfalls kontrastiv erscheint.

537 Vgl. Corsaro 2012a, 61.

deutlicht wird, zum anderen aber auch selbst die Stillage im niederen Bereich verstärkt. Der Spott an dieser Stelle mag angesichts des Erfolgs der florentinischen Operation in Pisa im Jahr 1509 überraschen, doch lässt sich hierfür eine recht einfache Erklärung anführen. Anstatt sich den Weg nach Pisa zu erkaufen, hätte Florenz auch durch militärische Stärke erfolgreich sein können. Die bissige Komik könnte man in diesem Sinn als Aufforderung zu weiteren militärischen Verbesserungen im florentinischen Stadtstaat deuten.

Dass die erfolgreiche Unterwerfung Pisas im Jahr 1509 im *Decennale Secondo* gewürdigt wird, zeigt sich wenig später, als die Einnahme der Stadt Erwähnung findet und es gleichzeitig zu einer leichten Erhöhung des Stils im Vergleich zu den vorigen Passagen kommt:

> E benché fusse ostinata inimica,
> pur, da necessità costretta e vinta,
> tornò piangendo alla catena antica.
> (*DS*, 163–165)

Zum einen ist eine gewisse syntaktische Komplexität erkennbar, wenn zu einem Nebensatz („benché“) eine Partizipialkonstruktion tritt („da necessità costretta e vinta“). Auch die euphemistische, bildliche Beschreibung der „catena antica“ lässt sich im Sinne eines dezenten *ornatus* lesen. Hinzu kommt, dass in den Reimwörtern eine Tendenz zur Stilisierung auszumachen ist. Zwar können entsprechend dem Reimschema der *terza rima* nicht alle drei Verse direkt hintereinander reimen, doch enden hier alle drei auf *-a*, wodurch eine phonostilistische Annäherung der Reimwörter untereinander erfolgt. Diese läuft parallel zur generellen Dominanz des Vokals *a* in den drei Versen – bezeichnenderweise wird dieser in den *Prose* Bembos als der ‚beste‘ Vokal angeführt.[538] Dieser stilistische Umstand korreliert auffallend mit dem Inhalt, da die Eroberung Pisas als wichtiges und positives Ereignis für Florenz zu verstehen ist.[539]

Bevor der *Decennale Secondo* schließlich abbricht, erfolgt eine neuerliche, besonders deutliche Anhebung des Stils im Zuge der Reflexionen über die *Fortuna* (vgl. *DS*, 181–192). Mithilfe verschiedener Formen der Stilisierung wie Verbalparallelen zur *Commedia*, aber auch stellenweise markierter Syntax („la presente sete, / che grosso tienvi sopra gli occhi un velo“, *DS*, 184–185 mit deutlich gesperrter Struktur „grosso [...] un velo“) sorgen für den Eindruck eines hohen Tonfalls. Die *Fortuna*-Reflexion erfährt auf diese Weise eine prominente Hervorhebung und

538 Vgl. *Bembo Prose*, 147 [= II, X].

539 Hinzu kommt an diesem Punkt ein äußerst relevantes biographisches Element: An der Eroberung Pisas 1509 war Machiavelli selbst maßgeblich beteiligt. Vgl. *Provv. Pisa* für die Vorbereitungen des Unterfangens.

ihre Bedeutung für die Welt der Politik wird verdeutlicht. Weiterhin kann der Text des *Decennale Secondo* durch die Kombination aus philosophisch-moralisierender Reflexion und hoher Stillage seine eigene Bedeutung und Glaubwürdigkeit unterstreichen, der Sprecher des *Decennale* kann von oben herab mahnend auftreten.

Neben diesen Aspekten auf mikrotextueller Ebene bleiben Aussagen über makrostrukturelle stilistische Tendenzen generell schwierig, da der *Decennale Secondo* bekanntermaßen unvollendet überliefert ist. Folglich lässt sich nichts in Bezug auf eine mögliche Rahmung im hohen Stil aussagen, wie sie beim *Decennale Primo* zu finden ist. Gleichwohl lässt sich erahnen, dass eine geplante Konzeption in Analogie zum *Decennale Primo* wahrscheinlich ist. Hierfür spricht zum einen der episch-sublim anmutende Auftakt des Textes. Zum anderen tauchen auch im überlieferten Teil des *Decennale Secondo* Stellen auf, die eine spöttisch-komische Kritik bzw. Mahnung in einem abgesenkten Stil vortragen. Diese sind weder so zahlreich noch so ausgeprägt wie im ersten *Decennale* und treten vergleichsweise spät im Text auf. Dennoch sprechen sie für eine konzeptuelle Nähe zwischen den beiden *Decennali*-Teilen hinsichtlich der Anlage und Ausarbeitung der Stillagen.

Capitolo di Fortuna

Das *Capitolo di Fortuna* zeichnet sich ebenfalls durch wiederkehrende Abweichungen der Stilhöhe aus, wenn man operationalisierend von einem ‚tono medio' ausgeht. Zunächst beginnt der Text, ähnlich wie die beiden *Decennali*, in einem leicht erhöhten Stil. Zwar erfolgt nicht dieselbe episch-sublime Stilisierung wie bei den beiden historiographischen Texten. Doch findet im Schicksals-*Capitolo* mit „prosperi" (*CF*, 3) gleich zu Beginn ein lateinisch anklingendes Wort Anwendung und auch für „importuna" (*CF*, 4) lässt sich ein lateinischer Anklang postulieren. Des Weiteren ist in diesem Zusammenhang eine Auffälligkeit hinsichtlich der Reimwörter von Belang, da die „versi" aus dem ersten Vers im dritten durch „avèrsi" direkt aufgenommen werden, sodass über diese stilistische Besonderheit bereits verdeutlicht wird, dass der inhaltliche Aspekt der widrigen *Fortuna* („avèrsi") im folgenden *Capitolo*-Text im Vordergrund stehen wird. Auch die explizite Thematisierung des Singens über ein ‚göttliches' Thema direkt zu Beginn des Textes („canterò io", *CF*, 2) ist an dieser Stelle zu nennen, da es die ambitionierte Ausrichtung des Textes offenlegt und eine stilistische Erwartungshaltung generieren kann.[540] All dies trägt zu einem stiltechnisch ausgebauten Auftakt bei, der u. a. auch der Vorführung dichterischen Könnens dienen kann.

540 Während in den beiden *Decennali* ein transitives *cantare* Kontakt zum antiken Epos herstellen kann, findet sich hier die Konstruktion *cantare di*. Dies ist ein weiteres Indiz dafür, dass der

Dieser so etablierte, leicht erhöhte Stil bleibt zunächst bestehen, auch als die *Fortuna* direkt angesprochen und dazu herausgefordert wird, die Aussagen des *Capitolo*-Sprechers zur Kenntnis zu nehmen (vgl. *CF*, 19–21). Zum herausfordernden Tonfall passt hierbei, dass die „occhi sua feroci" (*CF*, 20) unumwunden thematisiert werden und die Schicksalsgöttin schonungslos als „crudel" (*CF*, 19) bezeichnet wird. Gleichzeitig wird eine vordergründig respektvolle Anhebung des Stilniveaus gewahrt, wenn die *Fortuna* als „diva" betitelt wird[541] – dass dies keine Selbstverständlichkeit darstellt, wird im Laufe des *Capitolo* mehr als deutlich. Auch das neuerliche Aufgreifen des Singens („canto", *CF*, 21) und somit das erneute Antippen eines ambitionierten ‚Programms' für den Folgetext kann man als das Bestreben deuten, die Stillage bzw. die Erwartungen an diese in einem erhöhten Bereich zu halten.

Wenig später kommt es jedoch zu einer merklichen Absenkung des Stils. Zwar bleibt es zunächst bei respektvollen Bezeichnungen der *Fortuna* wie „onnipotente" (*CF*, 25) oder später „dea" und erneut „diva" (*CF*, 34). Doch sind in diesem Abschnitt auch deutliche Anzeichen für einen niederen Stil zu erkennen, der kontextuell mit der Verachtung der *Fortuna* einhergeht. So wird die Schicksalsgöttin wiederholt mit schlichten Pronomen erwähnt, die darüber hinaus einen deiktischen Charakter aufweisen, der eher zu einer alltäglichen, gesprochenen Sprechsituation passt („Questa", *CF*, 25; „Costëi", *CF*, 28; „Questa", *CF*, 34; „Costei", *CF*, 37). Zwar könnte man hierbei auch an einen anaphorisch-parallelistischen *ornatus* denken – es sei an die enkomiastische Beschreibung Alamanno Salviatis im *Decennale Primo* erinnert (vgl. *DP*, 364–368) – doch zeigen weitere Indizien klar in eine despektierliche und stilistisch abgesenkte Richtung. Zu diesen Hinweisen ist v. a. die überwiegend ‚einfache' Wortwahl zu zählen, zu nennen sind „sottosopra [...] mette" (*CF*, 31) und „alli ingiusti larga dette" (*CF*, 33). Ebenfalls wichtig ist in diesem Zusammenhang das sehr geläufige Bild, wie die *Fortuna* die guten Menschen mit ihren Füßen unterdrückt („e buon sotto e piè tiene", *CF*, 28). Weiterhin ist auffällig, wie im Laufe der Verse die Syntax immer schlichter wird. Während zu Beginn der Sequenz noch Nebensätze vorkommen (vgl. u. a. „perché", *CF*, 26; „se mai", *CF*, 29; „secondo che", *CF*, 32), ist die Syntax ab dem letzten „Costei" (*CF*, 37) stark reduziert: Im Vers „questa ci essalta, questa ci disface" (*CF*, 38) bleiben nur noch einfache Subjekt-Ob-

Anklang an das Epos zwar wichtig ist, im *Capitolo di Fortuna* jedoch im Vergleich zu den beiden *Decennali* leicht abgeschwächt ist.

541 Dafür, dass die Kombination aus „diva" und „crudel" auch als Abbildung der Wechselhaftigkeit der *Fortuna* gelesen werden kann, vgl. Kap. 9.3.2.

jekt-Verb-Strukturen übrig, im nächsten Vers folgt sogar ein elliptischer Nachtrag ohne Subjekt und Verb („sanza pietà, sanza legge o ragione“, *CF*, 39).[542]

Im direkten Anschluss lässt sich auf den ersten Blick eine Anhebung des Stils vermuten, wenn das Problem aufgeworfen wird, dass der Ursprung der *Fortuna* unbekannt sei („Di chi figliuola fussi o di che seme / nascessi, non si sa“, *CF*, 43–44). Stilistische Auffälligkeiten sind hierbei v. a. die Syntax des vorangestellten, parallelistisch gedoppelten indirekten Fragesatzes sowie das Enjambement am Ende des Verses. Auch die Involvierung des „Giove“, der sich vor der Macht der *Fortuna* fürchte (*CF*, 45), lässt eine Anhebung des Stils erahnen. Diese stilistische Andeutung wird jedoch bald kassiert, als am Ende inhaltlich die negative, geradezu verächtliche Sicht auf die *Fortuna* Überhand gewinnt und in der ungeschminkten Feststellung mündet: „E ha duo volti questa antica strega“ (*CF*, 55).[543] Neben der direkten Wortwahl ist auch die Satzstruktur an dieser Stelle erneut bemerkenswert. Zum einen ist im zitierten Text eine sehr schlichte Verb-Objekt-Subjekt-Kombination zu erkennen. Zum anderen ist der folgende Vers von Belang. Dieser stellt mit „l'un fero, l'altro mite“ (*CF*, 56) einen elliptischen Nachtrag zur vorausgegangenen Zeile dar, wodurch der Ausdruck in die Nähe einer alltäglichen, gesprochenen Sprache rückt. In dieser Stilwahl zeichnet sich immer stärker ein resignierender Zynismus gegenüber der Macht und den Auswirkungen der *Fortuna* ab.

Nach einem leichten Ansteigen des Stils, das sich u. a. durch eine komplexere Syntax in Form mehrerer Nebensätze erahnen lässt (vgl. *CF*, 67–72) und das beim lateinisch anklingenden „prostrato“ (*CF*, 76) trotz einer komisch-ironischen Perspektive weiter an Boden gewinnt, kommt es abermals zu einem Abbruch dieser Stilbewegung und einer Rückkehr in einen niedrigeren Stilbereich. Repräsentativ hierfür ist die Beschreibung der *Occasione* und ihrer Unzuverlässigkeit:

> quivi l'Occasïon sol' si trastulla
> e va scherzando fra le ruote attorno,
> la scapigliata e semplice fanciulla.
> (*CF*, 79–81)

Die Wortwahl des fröhlichen „trastulla“ sowie in Fortsetzung dazu „scherzando“ und „fanciulla“ sorgen für ein komisches Bild, das im Kontext einen merklich bitteren ‚Klang' erhält. Hinzu kommt erneut der syntaktische Nachtrag im Sinne eines

542 Dass der erniedrigte Stil an dieser Stelle eine Vorführung dichterischer Kompetenzen qua Passung von *res* und *verba* nicht ausschließt, ist bereits in Kap. 9.3.2, Fn 172 vermerkt, in dem eine klimaktische Periphrasenstruktur rund um die *Fortuna* diagnostiziert wurde.

543 Zwar zeigen sich hier formal betrachtet auch gegenläufige Tendenzen wie eine Verbalparallele zur *Commedia* oder die in Kap. 9.3.2 diagnostizierte, klimaktische Periphrasensequenz. Gleichwohl scheint der drastische Aspekt zu überwiegen, der den niederen Stilelementen Vorschub leistet und *vice versa*.

Ausdrucks, der am Gesprochenen orientiert scheint („la scapigliata e semplice fanciulla“). Auch die phonostilistische Ebene ist auffällig, denn es kommt ein Reim auf *-ulla* zum Einsatz, welcher einen ‚lallenden‘ Eindruck vermitteln kann, was wiederum die Komik und eine Verortung im niederen Stilbereich verstärken dürfte.[544]

Auch das Prinzip der Korrelation von Kritik und einer Absenkung des Stils – wie in den *Decennali* häufig anzutreffen – findet sich im *Capitolo di Fortuna* wieder, als die Reichen und Mächtigen getadelt werden:

> Usura e Fraude si godano in frotta,
> potente e ricche, e tra queste consorte
> sta Liberalità stracciata e rotta.
> (*CF*, 88–90)

Bereits die Wortwahl ist hier bezeichnend, vom bildlich orientierten „si godano in frotta“ – *frotta* als Bezeichnung einer „moltitudine di gente inſieme“,[545] *in frotta* übertragend als „[i]n compagnía“[546] – hin zur ungeschminkten Beschreibung der Freigiebigkeit als „stracciata e rotta“. Auch die auffällig einfache Struktur der Ausdrücke in Form sich wiederholender Paar-Koordinationen mithilfe von „e“ verweist in einen niedrigen Stilbereich. Ähnlich wie in den *Decennali*, v. a. im ersten, kann so eine kritische Perspektivierung vorgenommen werden, welche hier die Lebensart der Reichen und Mächtigen bissig-spöttisch vorführt.

Während die historischen Beispiele wiederum in einem tendenziell höheren Stil dargestellt werden (vgl. *CF*, 132–174),[547] ist v. a. gegen Ende der geschichtlichen Sequenz eine verstärkte Präsenz niederer Stilelemente zu erkennen. Hierfür lässt sich beispielhaft die direkte Wortwahl „Con questi iace preso, morto e rotto / Ciro e Pompeio“ (*CF*, 172–173) anführen, ebenso wie tendenziell einfache syntaktische Strukturen, z. B. „si vede scorto / chi l’urta, chi la pigne e chi la caccia“ (*CF*, 164–165) oder „al disato porto / l’un non pervenne, e l’altro [...]“ (*CF*, 166–167). Besonders eindrücklich manifestiert sich die Absenkung in der abschließenden *similitudo*, die

544 Bezeichnenderweise verorten die *Prose* Bembos das *u* auf der untersten Stufe der phono-ästhetischen Vokalhierarchie (vgl. *Bembo Prose*, 148 [= II, X]).

545 Accademia della Crusca 1612, 369.

546 Accademia della Crusca 1729–1738, Bd. 2, 826, im Original kursiv. Für *in frotta* wird bezeichnenderweise Francesco Bernis *Orlando innamorato* als Beleg angeführt. Dies spricht für eine Verortung im komisch-derben Register.

547 Symptomatisch hierfür sind unter anderem der ‚Latinismus‘ „subiugato“ (*CF*, 132) oder der anaphorische Parallelismus „Quivi si vede [...] quivi si mostron [...] Quivi si veggon“ (*CF*, 142; 145; 148). Dieser ist v. a. deshalb als Indiz für einen angehoben Stil zu werten, da sich der anaphorische Parallelismus nicht in einer reinen Repetition erschöpft, sondern in der Verbwahl *vedere – mostrare – vedere* eine Variation eingewoben ist, die darüber hinaus eine ‚Rahmung‘ des *mostrare* durch die beiden Formen von *vedere* erzeugt.

einen Vergleich der *Fortuna* mit einem Adler durchführt, welcher eine Schildkröte tötet und verspeist (vgl. *CF*, 175–183). Hierbei ist der Inhalt durch eine bemerkenswerte Drastik gekennzeichnet, während sich formal klare Signale in Richtung eines niederen Stils finden, welche der grundlegenden Stilisierung in Form der ausgebauten *similitudo* entgegenlaufen. Hierbei ist wohl am auffälligsten diejenige Stelle, als die tote Schildkröte zwar periphrastisch umschrieben wird, hierfür aber die drastische Formulierung „quella carne morta" (*CF*, 180) Anwendung findet. Auch der Auftakt der *similitudo* in Form von „Aresti tu mai visto" (*CF*, 175) ist zu nennen, da er auf eine Gesprächssituation im einfachen Stil hindeutet. Bezeichnenderweise ist im zweiten Teil der *similitudo*, der mit „Cosí Fortuna" die Analogie vollzieht (*CF*, 181–183), eine gegenläufige Tendenz hin zu einem höheren Stil erkennbar, wenn mittels zweier impliziter Nebensätze in Form von zwei *gerundi* („ruinando", *CF*, 182 und „cadendo", *CF*, 183) die syntaktische Struktur an Komplexität gewinnt.

Dieses Umschwenken vom niedrigen in einen erhöhten Stil bzw. *vice versa*, welches hier gegen Ende des *Capitol*o beispielhaft im kleinräumigen Bereich steht, spielt auch auf der makrostrukturellen Ebene eine wichtige Rolle. Es lässt sich beobachten, dass sich im Laufe des *Capitolo di Fortuna* regelmäßig höhere und niedrigere Stilebenen abwechseln. Dies wiederum passt erstaunlich genau zum Inhalt des *Capitolo*, da die Wechselhaftigkeit der *Fortuna* im Vordergrund des Textes steht. Die beständigen Wendungen des Schicksals finden so eine stilistisch-formale Entsprechung im Alternieren der Stilebenen und auch in stellenweisen Überlappungen als Phasen des Übergangs oder der Unklarheit, welche Richtung das Schicksal einschlagen wird.

Capitolo dell'Ingratitudine

Das *Capitolo dell'Ingratitudine* fügt sich zunächst in die Reihe derjenigen Terzarima-Texte ein, die zu Beginn im Vergleich zum angenommenen Ausgangspunkt eines ‚tono medio' eine erhöhte Stillage anschlagen. Auch in diesem Text wird das Besingen explizit gemacht („le dolci corde", *CI*, 4; „mie cetra", *CI*, 5; „al mie cantar", *CI*, 6 mit Wiederaufnahme durch „Cantando", *CI*, 16), des Weiteren werden ebenfalls die Musen eingebunden („le Muse", *CI*, 6). Darüber hinaus ist auch der Satzbau eher komplex, da v. a. die ersten sechs Verse durch mehrere Nebensätze geprägt sind. Wie bei den zuvor analysierten Texten sorgt dies für einen ambitionierten Auftakt, der eine stilistisch anspruchsvolle Erwartungshaltung generieren kann. Dieser Befund ist auch angesichts der vordergründigen Relativierung in den direkt folgenden Versen gültig, da diese als rhetorisch geprägte *excusatio propter infirmitatem* zu verstehen ist:

> Non sí ch'i' speri averne altra corona,
> non sí ch'io creda che per me s'aggiunga
> una gocciola d'acqua a Elicona.
> (*CI*, 7–9)

Im Unterschied aber z. B. zum *Capitolo di Fortuna* bleibt im *Capitolo dell'Ingratitudine* die Stilhöhe auch im Folgenden in einem erhöhten Bereich, der durch einzelne Durchbrechungen aufgelockert wird, ohne dass es jedoch zu einer gänzlichen Wendung hin zu einem dezidiert niedrigen Stil käme. Die leichten Durchbrechungen betreffen vorrangig die Wortwahl, wenn z. B. „el suo sangue e sua sudori" (*CI*, 37) derjenigen beschrieben werden, die „ben servendo" (*CI*, 38) leben, oder wenn die Undankbarkeit als „questa peste" (*CI*, 40) bezeichnet wird. Dem steht jedoch ein abwechslungsreicher Satzbau gegenüber, der durch Nebensatzkonstruktionen Komplexität gewinnt, ebenso wie ein wohl dosiert anmutender *ornatus*. Dieser äußert sich auch in Wiederholungsfiguren, wobei diese genügend Varianz implementieren, um einer mechanischen Monotonie entgegenzuwirken. Als Beispiel hierfür lässt sich die Beschreibung der drei Pfeile der *Ingratitudine* anführen (vgl. *CI*, 46–54). Dort wird zunächst ein Parallelismus aufgebaut, wenn von „La prima delle tre [saette]" (*CI*, 46) die Rede ist, schließlich von „E la seconda" (*CI*, 49) und „L'ultima" (*CI*, 52). Doch findet sich hier gleichfalls stilistische Varianz, da die ersten beiden Teile direkt durch einen Relativsatz erweitert werden, die Beschreibung des dritten Pfeils jedoch nicht. Auch der Effekt der Pfeile wird einerseits ähnlich, andererseits im Detail unterschiedlich ausgedrückt. Beim ersten und dritten Pfeil steht die direkte Wirkung des Pfeils auf den Menschen im Vordergrund („fa che l'uom [...]", *CI*, 47; 53), beim zweiten Pfeil wird dagegen dessen indirekte Wirkung über ein „ben" fokussiert („fa che 'l ben ricevuto l'uom [...]", *CI*, 50). Allein diese wenigen Beobachtungen demonstrieren bereits, wie Aspekte der Wiederholung und der Varianz miteinander verzahnt sind, sodass der allgemeine Eindruck überwiegend einem stilerhöhenden *ornatus* entspricht.

Passend zum Inhalt ist die spätere enkomiastische Beschreibung des Scipio Africanus ebenfalls einem erhöhten Stilbereich verhaftet. Erkennbar ist dies an verschiedenen Stilfiguren, so z. B. einer rhetorischen Frage bei „Qual lingua fia che tante laude adempi, / quale occhio che contempli tanta luce?" (*CI*, 100–101). Auch hier wird eine anaphorisch-parallelistische Grundstruktur („Qual lingua [...] quale occhio") durch Abwechslung aufgelockert, wenn im ersten Teil das Verb am Versende steht, im zweiten Teil jedoch direkt auf das Relativpronomen folgt. Die anschließende parallelistische *exclamatio* „O felici Roman', felici tempi!" (*CI*, 102) lässt sich ebenfalls als Beispiel für einen erkennbaren *ornatus* anführen. Ebenso verbleibt der Satzbau durch regelmäßige Nebensätze auf einem anspruchsvollen Niveau. Nur vereinzelt kommt es zu leichten Durchbrechungen, so u. a. in der Wortwahl, als die Stadt Athen als Exempel für das Wirken der *Ingratitudine* angeführt und als „città folle" (*CI*, 136) bezeichnet wird.

Zwar nimmt sich die stilistische Ausgestaltung nach dem Lob Scipios etwas schlichter aus. Doch bleibt auch der weitere Verlauf des *Capitolo dell'Ingratitudine* weit von einer merklichen Absenkung des Stils entfernt. Selbst dort, wo das

Potential für einen besonders derben Stil inhaltlich angelegt ist, wird auf einen allzu niederen Ausdruck verzichtet. Als Beispiel lässt sich die Beschreibung des Schicksals des osmanischen Admirals und Großwesirs Gedik Ahmed Pascha anführen.[548] Dessen Ermordung wird dergestalt beschrieben, dass der Admiral „morí col laccio intorno al collo avvolto“ (*CI*, 162). Hier ist zwar auch ein makaber komischer Anklang vernehmbar, der auf einen abgesenkten Stilbereich hindeutet und der sich gegen Sultan Bayzid II. richtet, welcher den Admiral aus Angst vor dessen Beliebtheit töten ließ. Doch scheint die euphemistische Komponente zu überwiegen,[549] welche den Tod des Admirals unter Aussparung allzu derber Ausdrücke anspricht. Auch zum Abschluss des *Capitolo dell'Ingratitudine*, als konzentriert Ausdrücke auftauchen, die von den tödlichen Konsequenzen der Undankbarkeit berichten („stirpe spenta“, *CI*, 179; „de' tuoi la sepultura, *CI*, 180; „morte vïolenta“, *CI*, 183), sinkt der Tonfall nicht übermäßig stark ab.

Somit ergibt sich auf der makrostrukturellen Ebene des *Capitolo dell'Ingratitudine* ein eher gleichmäßiges Bild. Bis auf leichte Stil-Durchbrechungen, die aber ganz im Sinne einer Auflockerung einer drohenden Stil-Monotonie zu sehen sind, kommt das *Capitolo* ohne nennenswerte Bewegungen in Richtung eines niederen derben Ausdrucks aus. Abweichungen von einem anzunehmenden ‚tono medio' beschränken sich somit größtenteils auf eine Stilerhöhung.

Capitolo dell'Ambizione

Im Gegensatz zu den meisten anderen Terzarima-Texten des *Segretario* verzichtet das *Capitolo dell'Ambizione* zu Beginn auf eine Stilerhöhung zur Ausstellung textueller Ambitionen. Gleich in den ersten Versen überwiegt ein ‚alltäglicher' Duktus, der an ein vertrautes Gespräch erinnert, wenn der Adressat des Textes auf „questo caso che a Siena è seguito“ (*CA*, 2) hingewiesen wird, ohne dass jedoch Details explizit genannt würden.[550] Weiterhin ist auffällig, dass das *Capitolo dell'Ambizione* weder einen Musenanruf noch eine explizite Thematisierung des Singens imple-

548 Vgl. Marcelli 2012a, 103 für Hinweise zum historischen Hintergrund und zur Behandlung der ‚falschen' Bezeichnung Gedik Ahmed Paschas als „Maumetto Bascià“ im *Capitolo*-Text (*CI*, 160).

549 So wäre auch ein direkteres *strangolare* denkbar, das zusätzlich eine phonetische Friktion einbinden würde. Dass *strangolare* für Machiavelli als valider Alternativausdruck angesetzt werden kann, zeigt sich darin, dass das Wort in anderen Texten des *Segretario* vorkommt, so bei der Thematisierung der *Strage di Senigallia* (vgl. *Modo che tenne il Valentino*, 606 [= 60] sowie vgl. *Principe*, 160 [= VIII, 21]).

550 Es handelt sich um den Streit zwischen Borghese und Alfonso Petrucci, die sich über die Aufteilung der finanziellen Aufwendungen stritten, die Paolo Vitelli 1509 zur Hochzeit mit der Schwester der beiden Brüder offerierte (vgl. Marcelli 2012a, 106).

mentiert. Anstelle einer solchen stilisierten Anfangssequenz[551] geht der Text sozusagen *in medias res* und widmet sich ausgehend vom Sieneser Beispiel direkt dem „umano appetito“ (*CA*, 6) und wenig später der „Ambizïone“ und der „Avarizia“ (*CA*, 12). Nicht nur dass eine Bewegung in erhöhte Stilbereiche weitestgehend ausbleibt, vielmehr ist eine Hinwendung zu niedrigeren Stillagen erkennbar. Symptomatisch hierfür ist die bittere rhetorische Frage, an welchen Orten denn die *Ambizione* nicht walten würde: „Qual regïone o qual città n'è priva? / qual borgo, qual tugurio?“ (*CA*, 10–11). Sicher stellt die Form der anaphorisch strukturierten rhetorischen Frage eine Form des *ornatus* dar. Doch v. a. die Wortwahl des „tugurio“ – noch dazu in Reimposition – läuft einer solchen Stilisierung eher entgegen.[552] Auch der Parallelismus selbst liefert Hinweise für berechtigte Zweifel an einer ausgeprägten Stilerhöhung, denn durch die vierfache Reihung von „qual“ in Kombination mit einem Substantiv, das eine Ortsangabe repräsentiert, schießt er über die ‚klassische' Zahl der drei Elemente hinaus und konterkariert einen ‚traditionell' ausgerichteten *ornatus*. Hinzu kommt, dass sich in diesem Parallelismus auch auf semantischer Ebene eine Abwärtsbewegung erkennen lässt. Von der „regïone“ über die „città“ weiter zum kleineren „borgo“ bis hin zum sehr kleinen „tugurio“ begleitet die Semantik die Absenkung des Stils, wobei im „tugurio“ der Konvergenzpunkt aus ‚kleiner' Semantik und abgesenktem Stil liegen dürfte.[553]

Selbst als im Folgenden auf die christliche Schöpfungslehre und die Geschichte der Vertreibung aus dem Paradies rekurriert wird, bleibt die Stillage – entgegen der inhaltlich motivierten Erwartung – im überwiegend niedrigen Bereich. Es wird berichtet, wie Gott den Menschen zum „dominator di tante cose belle“ gemacht hat (*CA*, 18). Hierbei fällt v. a. die schlichte Wortwahl der „tante cose belle“ auf,

551 Zwar findet sich in den Versen 7–8 eine Periphrase, die einen episch-sublimen Anklang erzeugen kann. Im Vergleich zu den anderen beiden ‚großen' *Capitoli* fällt die Stilerhöhung jedoch schmal aus und wird recht bald kassiert.

552 Sicher ist *tugurio* kein überaus derbes Wort, denn es steht etymologisch in einer Linie mit dem lateinischen *tugurium*. Doch scheint es überwiegend mit pastoraler Ausdrucksweise assoziiert zu sein, denn das lateinische *tugurium* kommt in Vergils *Eklogen* vor (vgl. *Verg. Ecl.*, 40 [= I, 68]), ebenso in Petrarcas *Bucolicum carmen* (vgl. *Petr. Buc. carm.*, 101 [= II, 22] sowie vgl. *Petr. Buc. carm.*, 153 [= X, 350]). Als Beispiel für die *volgare*-Variante *tugurio* können die *Arcadia* Sannazzaros genannt werden (vgl. *Sann. Arcadia*, 249 [= Xe, 78] sowie vgl. *Sann. Arcadia*, 303 [= XII, 47]). Diese Assoziation des Pastoralen beinhaltet eine Tendenz zur Stilsenkung, wenngleich nicht in die allerniedrigsten Bereiche, sondern in einer gedämpften Form. Dies entspricht jedoch recht genau der Eigenart dieser Textstelle, die mit Andeutungen in Richtung eines höheren Stils, wie der anaphorischen Reihung als schmalem *ornatus*, zu ‚spielen' scheint und ein solches Innuendo umgehend kassiert.

553 Man könnte einwenden, dass diese Parallelführung von Semantik und Stillage einer Stilisierung entspricht. Doch kann dieses stilistische Raffinement kaum zu einer ausgeprägten Erhöhung der allgemeinen Stillage führen, da die einzelnen Andeutungen eines erhöhten Stils jeweils regelmäßig kassiert werden.

welche eines ironischen Untertons nicht völlig entbehrt, der sich aus dem Kontrast zum latinisierenden „dominator“ speisen könnte. Gleichwohl erscheint eine überwiegend ernsthafte Eingliederung des ‚Latinismus‘ in die umgebende niedrige Stillage plausibel, denn es lässt sich postulieren, dass das kurzzeitige Abdriften in einen höheren Stilbereich das Kurzlebige des Idealzustands nach der Schöpfung betont. Eben wie dieser nicht von langer Dauer war, so ist die Stilerhöhung ebenfalls nur punktuell und wird umgehend kassiert.[554] Auch die Schilderung des Sündenfalls operiert mit schlichtem Vokabular und bedient sich des geläufigen Bildes des „gustar del pomo“ (*CA*, 21). Noch deutlicher wird die Ausprägung der abgesenkten Stillage, als *Ambizione* und *Avarizia* in Form der allegorischen Beschreibung der „duo furie“ (*CA*, 30), die in den Urzustand des Menschen eingefallen sind, vorgestellt werden.[555] Diese werden unumwunden als „Nude“ (*CA*, 31) beschrieben. Zusammen mit ihren Gefährten erfüllen sie die Welt mit „lor peste“ (*CA*, 38), mit Rekurs auf die Geschichte um Kain und Abel ist sogar von „lor pestifero veneno“ die Rede (*CA*, 46). Die Nutzung dieses ungeschminkten Vokabulars führt nicht nur zu einer drastischen Veranschaulichung, sondern auch zu einer klaren Bewertung der *Ambizione* und der *Avarizia* als gefährlich und schädlich für den Menschen bzw. für die Gesellschaft. Neben der Wortwahl ist in diesem Zusammenhang auch die häufige Rekurrenz auf das Pronomen „queste“ zu nennen, das anstelle von Synonymen zur Indizierung von *Ambizione* und *Avarizia* auftritt (*CA*, 31; 35; 37; 40; 46). Der Satzbau ist ebenfalls bemerkenswert geradlinig, in der gesamten Beschreibung der zwei Furien bis zur Kain-und-Abel-Geschichte sind kaum Nebensätze vorhanden (vgl. *CA*, 31–48). Dagegen ist die vermehrte Nutzung der Koordination mittels „e“ auffällig, sodass der Eindruck eines überwiegend abgesenkten Stils bestehen bleibt.

Nach einer Auflistung zahlreicher negativer menschlicher Eigenschaften geht die Darstellung erneut zur Kain-und-Abel-Geschichte über und der Stil bewegt sich weiterhin in einem tendenziell niedrigen Bereich, welcher die Schlechtigkeit der Menschen unterstreichen kann. Hierbei ist bemerkenswert, dass der Mord an Abel zunächst als „prima morte vïolenta“ beschrieben (*CA*, 59) und kurz darauf mithilfe von „prima erba sanguinosa“ (*CA*, 60) noch stärker verhüllend umschrieben wird. Hieraus lässt sich eine leichte Anhebung der Stillage ableiten, die bereits im Vorfeld durch die *exclamatio* „O mente umana insaziabil“ (*CA*, 55) oder den ‚Latinismus‘

554 Vgl. zu dieser Stelle auch die Ausführungen in Kap. 9.3.2 und Kap. 9.4.2.

555 Gleichwohl bleibt es beim Vorhandensein punktueller Tendenzen, die einer völligen Absenkung entgegenwirken können, wie die leicht gesperrte Struktur bei „paion di quella e di diletto piene“ (*CA*, 33).

„subdola“ (*CA*, 56) angedeutet wurde.[556] Der Text mag hier noch merklich von einer dezidiert erhöhten Stillage entfernt sein, doch lässt sich eine zunehmende Aufweichung des niederen Stilmusters beobachten.

Im weiteren Verlauf ist eine weitere Anhebung der Stillage zu verzeichnen, die sich v. a. in der zunehmenden Komplexität des Satzbaus widerspiegelt. Bereits im Anschluss an den Brudermord durch Kain, als beschrieben wird, wie die ‚Saat‘ der *Ambizione* und der *Avarizia* unter den Menschen gedeiht, kommt eine doppelte Partizipialkonstruktion zum Einsatz: „Cresciuta poi questa mala sementa / multiplicata la cagion del male“ (*CA*, 61–62). Selbst wenn es sich um eher geradlinige Formulierungen handelt, ist vor dem Hintergrund der vorausgegangenen Textabschnitte eine Steigerung der syntaktischen Komplexität zu erkennen. Ein weiteres Beispiel für die Anhebung der Stillage mithilfe eines elaborierteren Satzbaus findet sich in der Vorstellung der Behauptung, *Ambizione* und *Avarizia* seien dafür verantwortlich, dass einige Staaten über die anderen herrschten (vgl. *CA*, 82–90). In dieser Sequenz kommen zahlreiche Nebensatzstrukturen vor: ein hypothetisches „se“ (*CA*, 82), ein impliziter Nebensatz in Form eines *gerundio* („regnando“, *CA*, 84), ein Relativsatz („che“, *CA*, 90) sowie viermal „perché“ (*CA*, 83; 85; 86; 88). Auch wenn die repetitive Nutzung von „perché“ eine allzu starke Anhebung des Stils einhegt, ist die Verschiebung in Richtung eines höheren Stils dennoch ersichtlich. Hierauf verweist auch die antikisierende Nutzung eines Prädikats im Singular zusammen mit einem Subjekt im Plural („che Ambizïone e Avarizia frutta“, *CA*, 90).[557]

Eindrücklich ist schließlich die sprachliche Ausgestaltung der Beschreibung der Grausamkeiten des Krieges (vgl. *CA*, 125–159). Die erneute Ansprache des Adressaten zu Beginn dieser Sequenz („volta li occhi, Luigi, a questa parte“, *CA*, 125) verankert zunächst den Duktus explizit im Bereich der gesprochenen, einfacheren Sprache. Darauffolgend erscheinen zwar vereinzelte Stilisierungen wie zwei *exclamationes* (*CA*, 136 und 142) oder auch eine *similitudo*-ähnliche Konstruktion („cotanta crudeltà mai vidde el sole“, *CA*, 132). Doch ist auffällig, dass die Stilisierung trotz allem schlicht bemessen bleibt. Die Syntax wirkt erneut vereinfacht, knappe Sätze suggerieren Dynamik und Drastik. Die Anschaulichkeit der Sequenz ist beklemmend und wird durch die Integration einer direkten Rede („dice la madre: « A che infelice nozze, a che crudel marito ti servai? »“, *CA*, 146–147) weiter ausgebaut. Zudem sorgt die direkte Rede für eine Absenkung des Stils, da sie eine

556 Auch der assoziativ lateinische Anklang durch „veneno“ (*CA*, 46) sowie die Periphrase „empiendognene el grembo, el petto e ’l seno (*CA*, 48) lassen sich als erste Andeutungen dieser Bewegung auffassen.

557 Vgl. Marcelli 2012a, 112 für die Identifikation dieses Phänomens.

‚alltägliche' Sprechweise integriert.[558] Verstärkt wird der Eindruck des abgesenkten Stils durch die ungeschönte Wortwahl, wenn auf engstem Raum die Grausamkeiten in ihrer bedrückenden Realität nachgezeichnet werden („battuto e nudo", *CA*, 135; „rotto [...] el petto" *CA*, 138). Ihre Grenzen findet die drastische Darstellung lediglich, als beschrieben wird, wie schwangeren Frauen die Bäuche aufgeschlitzt werden – hier kommt eine im Vergleich zum drastischen Inhalt verhüllende Formulierung zum Einsatz, wenn „parti [...] per le ferite del lor ventre nati" (*CA*, 143–144) angeführt werden.[559] Im Anschluss wird diese Tendenz zur vordergründigen Abmilderung der Drastik jedoch unvermittelt wieder aufgegeben:

> Di sangue son le fosse e l'acque sozze,
> piene di teschi di gambe e di mani
> e d'altre membra lanïate e mozze.
> Rapaci uccel, fere silvestre, cani
> son poi le lor paterne sepolture:
> o sepulcri crudel, feroci e strani!
> (*CA*, 148–153)

Neben den semantisch drastischen Ausdrücken fällt die Syntax ins Auge, die soweit nur möglich reduziert ist. In sechs Versen finden sich lediglich zwei finite Verbformen, die beide auf das semantisch schwache *essere* zurückgehen („son", *CA*, 148; 152) und somit das absolute Minimum an grammatikalischer Notwendigkeit realisieren. Der gesamte Rest der Beschreibung besteht aus Substantiven, Adjektiven und erforderlichen Funktionswörtern. Jegliche Dynamik ist aus der Szene getilgt, angesichts der Schrecken des Krieges bzw. seiner tödlichen Folgen bleibt auch stilistisch nichts als bewegungslose, ‚tote' Statik, die in ihrer Radikalität nicht mehr steigerbar erscheint und in der Terzarima Machiavellis kaum Vergleichbares findet.[560]

Im Folgenden bewegt sich der Stil – geradezu gezwungenermaßen – wieder in etwas höhere Bereiche bzw. ‚normalisiert' sich bis zum Ende des Textes. Doch bleibt – forciert durch die Darstellung der Grausamkeiten des Krieges – der Gesamteindruck einer deutlich niedrigen Stillage des *Capitolo dell'Ambizione*, v. a.

---

558 Die Bezeichnung als ‚alltäglich' ist hier nicht auf den Inhalt zu beziehen, der selbstredend jeglicher Normalität entbehrt. Es geht hier vielmehr um die Direktheit der Rede, die den Anschein erweckt, ohne elaborierte Stilisierung auszukommen.

559 Diese verhüllende Sprechweise kann auch im Sinne der grotesken Widersinnigkeit der Kriegsereignisse gelesen werden, vgl. auch Kap. 9.3.2.

560 Man könnte an dieser Stelle ins Feld führen, dass die statische Darstellung einen erhöhenden *ornatus* hinzufügt. Dieser kann jedoch nicht zu einer Erhöhung der Stillage beitragen, da die Bestandteile der statischen Beschreibung überwiegend niedrigen Stilebene zuzuordnen sind oder wie im Falle des ‚Latinismus' „lanïate" vielmehr das Groteske des Krieges durch den Stil-‚Widerspruch' hervorheben dürften (*CA*, 150).

im Vergleich zur restlichen Terzarima Machiavellis bestehen. Gleichwohl wird ersichtlich, dass im Verlauf des *Capitolo*, genauer nach der Thematisierung des biblischen Brudermords, eine wahrnehmbare Anhebung der Stilhöhe zu verzeichnen ist. Das *Capitolo dell'Ambizione* weist somit keine derart ausgeprägte Stil-Varianz auf, dass diese mit der Situation im *Decennale Primo* oder im *Capitolo di Fortuna* vergleichbar wäre. Gleichzeitig sorgt jedoch der Mittelteil mit seiner relativ gesehenen Anhebung des Stils dafür, dass dieser nicht auf einen homogenen ‚Grundton' reduziert werden kann, auch nicht im niederen Bereich.

Capitolo dell'Occasione und Capitolo Pastorale

Im kurzen *Capitolo dell'Occasione* ist unterdessen kaum stilistische Varianz zu verzeichnen, sodass der Tonfall des Textes recht homogen erscheint. Leichte Abweichungen sind zwar erkennbar, wenn im Sinne einer geringfügigen Stilerhöhung in den Ausführungen der *Occasione* u.a. Verbalparallelen zur *Commedia* auftauchen (vgl. *CO*, 2 bzw. vgl. *CO*, 7) oder wenn die Fragen an die *Occasione* in einem sehr knappen und schlichten Fragestil gestellt werden (vgl. *CO*, 1–3; 16). Doch handelt es sich um minimale Änderungen in der Stillage, sodass man im Falle des *Capitolo dell'Occasione* kaum von einer dezidierten Stil-Varietas sprechen kann.

Ähnlich verhält es sich mit dem *Capitolo Pastorale*, das ebenfalls über ein recht gleichmäßiges Stilniveau verfügt, welches sich – wie bereits im vorigen Abschnitt 9.5.1 postuliert und entsprechend dem überwiegend enkomiastischen Inhalt – in einem leicht erhöhten Bereich bewegt. Symptomatisch sind hierfür bereits im ersten Abschnitt die Thematisierung des Besingens („piú alto lavoro", *CP*, 3; „fistula dolce [...] fe' [...] racchetare il vento", *CP*, 4–6) oder der mehrfache Anruf des Apoll („Porgimi dunque, Febo, de' tua lumi", *CP*, 16; aiutato dal tuo gran valore, / o sacro Apollo, e da tuo forze, io voglio / spenderlo", *CP*, 22–24). Weiterhin lässt sich in diesem Zusammenhang die ‚noble' Wortwahl anführen, so „le tue bellezze egregie e dive" (*CP*, 28) oder die Umschreibung als „cosa sí suprema" (*CP*, 32). Hervorzuheben ist auch der intensive Kontakt zur antiken Mythologie, der zum Gesamteindruck einer Stilerhöhung beiträgt. Neben dem bereits erwähnten Apoll fallen die Namen von „Iacinto" (*CP*, 24; 25), „o Giove dio" (*CP*, 52), „Dïana" (*CP*, 67), „Ameto" (*CP*, 69), „Ecuba" (*CP*, 70), „Cefal [...] Atlanta" (*CP*, 71), „Vulcan" (*CP*, 77), „Ganimede" (*CP*, 81), „Minerva" (*CP*, 83), „Vener" (*CP*, 85), „L'Ore" (*CP*, 88), „Marte" (*CP*, 91), „Mercurio" (*CP*, 94), „Iuonone" (*CP*, 97) sowie „Saturno [...] Nestor" (*CP*, 99). Insbesondere der Mittelteil des *Capitolo* wird so zu einer wahren Schau der antiken Götterwelt bzw. Mythologie.

Vereinzelt kommt es aber auch im *Capitolo Pastorale* zu Abweichungen des Stils in niedrigere Bereiche. Ein erstes wichtiges Beispiel findet sich in der ungeschminkten Beschreibung des eigenen Gesangs durch die Sprecherinstanz als „far

risonare un rozzo corno“ (*CP*, 54). Hierbei zeigt die Absenkung des Stils jedoch eine doppelte Strategie. Einerseits inszeniert der Sprecher eine demütige Haltung, wenn der eigene Gesang als limitiert dargestellt wird. Gleichzeitig implementiert diese Zurschaustellung von Demut aber auch eine verkappte Vorführung dichterischen Vermögens, da sich der Sprecher gerade durch die Einsicht der eigenen Unzulänglichkeit von den anderen Sängern abhebt. In diesem Sinne offenbart die Stilabsenkung ein ironisches Potential in Form einer indirekten Kritik an den singenden Konkurrenten. Ein ähnlicher Ausdruck findet sich gegen Ende des Textes wieder:

> E bench'i' sia nutrito dallo stuolo
> d'esti rozzi pastor, di te parlando
> assai piú alto che l'usato volo.
> (*CP*, 109–111)

Auch hier ist neben einer demütig maskierten, doch letztlich selbstbewussten Demonstration dichterischer Ambitionen leichte Ironie bzw. Komik zu erkennen, die an dieser Stelle sogar etwas offensiver auftritt, wenn „esti rozzi pastor“ direkt angesprochen werden.

Die eben erwähnten Stilabsenkungen bleiben jedoch im Bereich von punktuellen Stil-Durchbrechungen, die sich v. a. auf die Wortwahl beziehen und deren makrostrukturelle Bedeutung gegenüber der Stillage des restlichen Textes merklich zurücktritt. Gleichwohl lässt sich konstatieren, dass selbst im enkomiastisch geprägten *Capitolo Pastorale* eine äußerst eng umgrenzte Varianz des Stils angelegt ist.

Asino

Capitolo I

Bereits im Capitolo I des *Asino* zeigt sich eine komplexe Situation in Bezug auf die Stilhöhe. Auf den ersten Blick ist zu Beginn des Textes eine formal erhöhte Stillage erkennbar, die sich in einer Einbindung der Musen in Form von „Elicona“ (*A1*, 4) und der Ansprache des Gottes „Febo“ (*A1*, 5) manifestiert. Das Singen ist ebenfalls eingebunden, zunächst im selbstbewussten „canterò io“ (*A1*, 3), das ähnlich aus den *Decennali* oder dem *Capitolo di Fortuna* bekannt ist. Die Gesangsthematik ist des Weiteren auch auf die Ansprache Apolls bzw. Febos ausgeweitet, wenn dessen „lira“ (*A1*, 6) inhaltlich eingebunden wird, wenig später wird darüber hinaus eine „cetra“ (*A1*, 9) erwähnt. Auch in Bezug auf die Satzstruktur lassen sich Anzeichen einer erhöhten Stillage ausmachen, da durch mehrere Nebensätze eine gewisse syntaktische Komplexität implementiert wird. Ja, sogar im Bereich des *ornatus* wird man schon im ersten Vers fündig, realisiert dieser doch mit „I vari casi, la pena e la doglia“ (*A1*, 1) ein ‚klassisches‘ Trikolon. Auf den ersten Blick könnte

man ähnlich wie bei den *Decennali* von einem ambitionierten Auftakt und einem episch-sublimen Duktus ausgehen. Diese Anlage wird jedoch inhaltlich konterkariert. Zum einen gilt es, zu beachten, dass der Musenanruf und die Unterstützung Apolls durch den Sprecher geradewegs zurückgewiesen werden („Non cerco [...]", *A1*, 4). Dies wird damit begründet, dass es sich in den aktuellen Zeiten nicht schicke, um die Unterstützung der Musen und Apolls zu bitten (vgl. *A1*, 7–8). Außerdem wird angeführt, dass die „cetra" überhaupt nicht zum „suon d'un raglio" passen würde (vgl. *A1*, 8–9). Überhaupt führt die Wortwahl des „asin" (*A1*, 2) und die Einbindung des Eselsrufes mit „al suon d'un raglio" (*A1*, 9) zu einer komischen Ironisierung des zu erwartenden affirmativen Musenanrufs, sodass mikrostrukturell eine Durchbrechung des erhöhten Stils durch niedrigere Elemente vorangetrieben wird. Somit erreicht der Auftakt des *Asino* beides, die formale Einbindung des hohen Stils, der die ambitionierte Ausrichtung des Textes vorführt. Gleichzeitig werden diese eigenen Ambitionen ironisierend reflektiert und es kommt zur Störung der erhöhten Stillage durch niedrig-komische Elemente. Man könnte sogar einen Schritt weiter gehen und postulieren, dass bereits in diesen ersten Versen des *Asino* eine Engführung von episch-sublimem Stil-Bestreben und ironischer Komik und somit die grundlegende Tendenz des Textes vorgestellt wird.[561]

Dass es im weiteren Verlauf des Capitolo I schließlich der komisch-niedere Stil ist, der die Dominante darstellt, zeigt sich in regelmäßigen Absenkungen der Stilhöhe, die gleichzeitig aber das Episch-Sublime im Textverlauf nicht *ad acta* legen. So findet sich nach der eben diskutierten Eingangssequenz bald die Ankündigung, der Sprecher werde „nuovi sdegni" des Schicksals nicht ohne Weiteres hinnehmen:

561 Wenn man die hier beschriebene Stilistik nach Alexander Pope als eine Form des Bathos auffassen möchte (vgl. Pope 2006), würde dies zunächst wenig an der Parallelität von episch-sublimen Bewegungen in Form einer höheren Stillage und komischen Aspekten, die mit einer erniedrigten Stillage verbunden sind, ändern. Man würde durch die Perspektivierung in Form des Bathos jedoch zwangsläufig das Komische stärker betonen. Dies scheint auf den ersten Blick angesichts der allgemein komischen Ausrichtung des *Asino* zunächst wenig problematisch zu sein. Dennoch läuft ein solcher Blickwinkel Gefahr, die episch-sublime (Teil-)Ausrichtung des Textes zu vernachlässigen. In den übrigen Kapiteln und auch in den hier folgenden Ausführungen wird anhand zahlreicher Indizien ersichtlich, dass das Episch-Sublime eine wichtige Rolle spielt und teilweise auch ohne direkte, gegengelagerte Komisierung im *Asino* auftritt, z. B. in der ‚Inferno'-Sequenz des Capitolo II (vgl. u. a. *A2*, 19–36). Auch die Konfiguration der *scorta*-Figur ist hierbei zu nennen (vgl. Kap. 8.2.3). Ebenso liefert die Betrachtung der Verbalparallelen zur *Commedia* ganz konkret für den Auftakt des *Asino* Indizien, die eher für ein Nebeneinander von Sublimierendem und Komischem sprechen (vgl. Kap. 8.3.4). Aus diesen Gründen scheint es sinnvoller zu sein, von einer Parallelführung episch-sublimer und komischer Bewegungen auch im Bereich der Stillage in Form von erhöhten und erniedrigten Stilelementen auszugehen.

> Ma se 'l ciel nuovi sdegni non trabocca
> contra di me, e' si farà sentire
> per tutto un raglio, e sia zara a chi tocca.
> (*A1*, 25–27)

Deutlich erkennbar ist die Bissigkeit des Sprechers, die geradewegs in eine Drohung mündet.[562] Während die erste Hälfte der zitierten Verse noch in einem ernsthaften Duktus vorgetragen wird, kippt die Färbung der Aussage im zweiten Teil in eine bissige Komik, die sich aus der erneuten Nennung des „raglio" speist. Hinzu kommt die Einbindung des Ausdrucks „zara", der auf den Verlierer eines Würfelspiels verweist und entsprechend ähnlich einer geläufigen Sentenz dem volkstümlichen und einfachen Sprachgebrauch zuzurechnen ist, sodass eine Bewegung hin zu einer niedrigen Stilebene erkennbar wird.[563] Unterdessen bleibt das Episch-Sublime dezent erhalten, da das *zara*-Spiel auch in der *Commedia* vorkommt und darüber hinaus eine periphrastische Ausdrucksweise ermöglicht.

In der integrierten ‚Novelle' des Capitolo I rund um den umherlaufenden Jüngling zeigt sich ebenfalls eine wiederkehrende Absenkung des Stils in niedrigere Bereiche. Hierfür spricht zunächst die Wortwahl. So wird der Arzt, der den Jüngling behandeln soll, als „un certo ceretano" (*A1*, 46) bezeichnet, die Ärzteschaft wird als eine „tra l'altre sette" (*A1*, 53) betitelt.[564] Die Ärzte sind es auch, welche die Möglichkeit eines ironischen Wortspiels eröffnen, denn die Kritik am Vertrauen in die „medici" lässt sich potentiell auch auf die Herrscherfamilie der Medici übertragen.[565] Die mitschwingende Komik dieser Allusion deutet auf einen abgesenkten Stil hin, wobei die mögliche Anspielung diesen zusätzlich in den Bereich des alltäglich Zwischenmenschlichen verschiebt – man könnte an ein Gespräch zwischen alten Bekannten erinnert werden. In eine ähnliche Richtung einer ungezwungenen, ‚leichtfüßigen' Erzählung weisen Redemittel bzw. Floskeln wie „Ultimamente" (*A1*, 46), „de' quali ogni dí molti ci si vede" (*A1*, 47) oder „Ma come avvien" (*A1*, 49). Doch auch in diesem Textabschnitt sind Signale erkennbar, die dafür sprechen, dass der erhöhte Stil nicht gänzlich verschwunden ist. Hierzu zählen im Bereich ‚dantesker' Stileme das Prinzip der *similitudo* (vgl. *A1*, 49–55), und dasjenige der Periphrase (vgl. *A1*, 53–54).

Ebenso in den überwiegend alltäglichen und darüber hinaus derb-komischen Bereich kann man den Ausruf des Jünglings nach seiner ‚Heilung' einordnen, als

562 Sasso konstatiert einen solchen aggressiven Ton bereits für die Verse 4 bis 9 des Capitolo I (vgl. Sasso 1997c, 39, Fn 2).
563 Zum *zara*-Spiel allgemein vgl. Altieri/Scanzani 2020, 91–96. Fazion verweist hierfür auch auf Pulcis *Morgante* (vgl. Fazion 1984, 33 sowie vgl. *Pulc. Morg.*, 656 [= XVIII, 138, 6]).
564 Für die negative Konnotation von *setta* bei Machiavelli vgl. *Istorie fior.*, 622–623 [= VII, 1, 10–12].
565 Vgl. hierfür u. a. Ferroni 1975, 322, Fn 16 sowie vgl. Fazion 1984, 43–44.

dieser beim Anblick der Via Larga seinem alten Laster des Umherlaufens nicht mehr widerstehen kann: „Qui non mi terrà Cristo“ (*A1*, 84). Hier ergibt sich die Absenkung des Stils v. a. aus der floskelhaften Wendung, die sich der einfachen Alltagssprache zuordnen lässt. Zusätzlich schwingt im streng christlichen Sinne ein blasphemisches Moment mit, das zu einer weiteren Stilsenkung beiträgt. Beide Aspekte münden in der Erzeugung einer derben Komik, die ebenfalls das Erscheinungsbild eines abgesenkten Stilniveaus befördert. In ähnlicher Weise ist die floskelhaft anmutende Formulierung „senza ch'alcuno abbia gli occhi d'Argo“ (*A1*, 98) zu lesen. Zum einen scheint der hier mögliche Antikebezug hinter einen redensartlichen Ausdruck zurückzutreten, der zusammen mit einem spöttisch-ironischen Tonfall Komik ermöglicht, die wiederum im Bereich des niederen Stils zu verorten ist. Zum anderen sind aber auch dezente Signale in Richtung eines erhöhten Stils erkennbar. Hierzu zählt einerseits der erwähnte Bezug zur antiken Mythologie, andererseits aber auch der textmaterielle Kontakt zur *Commedia*, die das Bild der Argus-Augen ebenfalls vorbringt (vgl. *Pg*., XXIX, 95), wobei dort identische Reimwörter wie im *Asino* auftreten.

Die Nutzung des niederen Stils wird im weiteren Verlauf weiter intensiviert, als die bissig-ironische Sprechweise als ‚programmatisch' für den *Asino* vorgestellt wird (vgl. *A1*, 91–121). Neben der durchgängig wahrnehmbaren, beißenden Komik, die sich semantisch in „s'alquanto or di veleno spargo“ (*A1*, 100) manifestiert, ist die ungeschminkte und derbe Wortwahl auffällig. Von der „rozza e capitosa gregge“ (*A1*, 110) und den „scherzi asinini“ (*A1*, 111) hin zur Feststellung, dass der Esel, sobald er geschlagen werde, zurücktrete („è trarre un paio di calci e due corregge“, *A1*, 114). In ähnlicher Weise ist die Aussage zu lesen, dass jeder „a suo modo ciarli e frappi“ (*A1*, 115). Neben der bereits aufschlussreichen direkten Wortwahl sind zusätzliche Indizien zu erkennen, die auf einen überwiegend niedrigen, ‚alltäglichen' Stil hinweisen. Zu nennen ist hier die Einbindung des Zuhörers bzw. Lesers, wenn von „l'asin nostro“ (*A1*, 103) die Rede ist, die Nutzung von „Dunque“ als Überleitung (*A1*, 109) oder die floskelhafte Verallgemeinerung durch „ch'ognun ben sa“ (*A1*, 112), als auf die Natur des Esels, zurückzutreten, hingewiesen wird. All dies trägt zusammen mit der Wortwahl dazu bei, das satirisch-komische ‚Programm', das für den folgenden *Asino*-Text aufgestellt wird, durch einen niederen und ‚lockeren' Stil zu illustrieren. Doch selbst in diesem Bereich, in dem der niedere Stil stark hervortritt, zeigen sich subtile Gegenbewegungen. Ein Beispiel hierfür ist die Implementierung einer mit Farben assoziierten Semantik (vgl. *A1*, 119), die einerseits die Bissigkeit des Textes unterstreichen kann. Andererseits kann sie aber aus Sicht des Stilniveaus dazu beitragen, dass erhöhende Tendenzen selbst am sarkastischen Ende des Capitolo I dezent auftreten. Somit deutet die Betrachtung der Stillagen im proömialen Textabschnitt des *Asino* dahin, dass ein Nebeneinander sublimierender und komischer Tendenzen plausibel erscheint. Dass der niedrige Stil dabei über-

wiegt, lässt sich erklären, wenn man das Capitolo I im Sinne einer ‚Vorbereitung' der Rezipienten auffasst. Durch die Prominenz der erniedrigten Stillage kann eine Sensibilisierung für die spöttischen Zwischentöne im weiteren Textverlauf erfolgen, sodass beides zu erkennen sein wird, das ambitioniert Episch-Sublime, aber auch das oftmals kodierte Komische.[566]

Capitolo II

Die eigentliche Handlung des *Asino* beginnt mit dem Capitolo II, in dem ein bereits mehrfach in dieser Arbeit diagnostizierter episch-sublim anmutender Auftakt erkennbar ist. Dies zeigt sich auch in einem höheren Stilniveau, welches in der Periphrase „la stagione aprica" (*A2*, 1) erkennbar ist, ebenso in der Involvierung mythologischer Figuren („Dïana con le ninfe sue", *A2*, 5). Auch die Implementierung einer ausgebauten *Chronographia* (vgl. *A2*, 1–9) deutet in diese Richtung. Doch bereits gegen Ende der einleitenden *Chronographia* zeigt sich eine erste Absenkung des Stils, wenn vom „celeste bue" (*A2*, 9) die Rede ist. Die Nutzung des einfachen, geradezu niederen Wortes „bue" anstelle eines ebenso denkbaren *tauro* deutet in proleptischer Manier den Übergang zu einer niedrigeren Stillage an.[567]

Diese manifestiert sich, als die „asinelli" (*A2*, 10) und ihre Laute in Form eines „romoreggiar" (*A2*, 11) beschrieben werden, wodurch bereits Komik entstehen kann. Die wenig später folgende volkstümlich humoristische Wendung des „dire una cosa la seconda volta" (*A2*, 15)[568] verstärkt diese Tendenz. Und auch gegen Ende der einleitenden Sequenz bleibt die Komik präsent, wenn das Lachen explizit angesprochen wird: „alcun di loro spesso o raglia, o ride" (*A2*, 17). Darüber hinaus ist in Bezug auf den Satzbau auffällig, dass zwar auch im komischen Teil dieser einleitenden Sequenz Nebensätze vorkommen. Diese sind aber eher kurz und einfach strukturiert, als Beispiel lassen sich die Verse „alcun di loro spesso o raglia, o ride, / se vede cosa che gli piaccia, o fiuta" (*A2*, 17–18) anführen, wobei auch der Nachtrag „o fiuta" syntaktisch auf einen abgesenkten Stil hindeutet. Die beiden Teile des einleitenden Abschnitts kontrastieren somit deutlich, der episch-sublime erste Teil steht dem zweiten komischen gegenüber. Das Ergebnis ist jedoch keine explizite Verabschiedung des Epischen, sondern vielmehr ein Nebeneinander von Komik

566 Di Legami postuliert ausgehend vom Capitolo I eine mögliche Lesart des *Asino* als Text mit einem „respiro della recitazione", der auf das Theater verweist (Di Legami 1996, 60).

567 Gleichzeitig erfolgt der Übergang nicht abrupt, sondern ‚fließend', da „celeste bue" auch einen Kontakt zu den *tre corone* ermöglicht, u. a. zu Boccaccio und seiner *Caccia di Diana* (vgl. hierfür Fazion 1984, 60–61). Vgl. hierzu auch die Ausführungen in Kap. 8.3.4, Fn 236.

568 Vgl. für eine Erläuterung mit Bezug auf Varchis *Ercolano* Blasucci 1989d, 366.

und Nobilitierend-Sublimem, was auch quantitativ greifbar ist: Den neun überwiegend episch-sublimen Versen sind neun komische hinzugestellt.

Während im ersten, ‚infernalen' Teil der Handlung (vgl. *A2*, 19–42) ein größtenteils ernsthafter und neutraler bis leicht erhöhter Ton dominiert, der durch einen breiten inhaltlichen Anklang an den Canto I des *Inferno* bestimmt ist, findet sich bei der Beschreibung der *scorta* eine Andeutung einer Bewegung in niedrigere Stilbereiche. Zwar wird die Schönheit derselben gelobt, doch zeigt sich in der Beschreibung ihrer Haare ein Störelement, da diese als „treccie bionde e scapigliate" (*A2*, 51) vorgestellt werden. Der Gesamteindruck wird durch das Detail der zerzausten Frisur nicht völlig dem Lächerlichen preisgegeben, doch eine erste Absenkung des Stils im Sinne einer profanierenden Komik, ist an dieser Stelle erkennbar. Auch die Beschreibung des Auftretens der *scorta* als „fresca e frasca" (*A2*, 50) lässt sich als Indiz einer Komisierung und Absenkung der Stillage verstehen, da das leicht durchschaubare phonostilistische ‚Spiel' der Vokalvariation den Eindruck einer einfachen, ungezwungenen Sprache erweckt.[569]

Wie bereits in der einleitenden Sequenz folgt auf die ersten Andeutungen einer Stilabsenkung eine ausgeprägtere Bewegung in niedrige Stilbereiche. Während die Aufzählung der einzelnen Tiere („orsi, lupi, e leon fieri e bestiali, / e cervi e tassi, e [...] uno infinito numer di cingiali", *A2*, 58–60) bereits einen grotesk komischen Effekt ermöglicht, folgen wenig später mit den ersten Worten der *scorta* weitere Hinweise auf einen niedrigen Stil. Zunächst nutzt sie dem Protagonisten gegenüber das alltägliche „Buona sera" (*A2*, 72) und verzichtet auf eine sublimierende Form der Anrede. Weiterhin ist die Beschreibung der *scorta* als „soghignando" (*A2*, 72) zu nennen, welche sich in ihrer übersteigerten Semantik wenig später wiederholt (vgl. *A2*, 79). V. a. durch die Kontrastierung der noblen Grundanlage der *guida*-/*scorta*-Figur per se,[570] der Schönheit der *scorta* und solchen profanierenden Elementen entsteht komisches Potential, das wiederum zur Absenkung des Stilniveaus beitragen kann.

Demgegenüber fällt jedoch auf, dass die weitere Sprechweise der *scorta* überwiegend im erhöhten Stilbereich zu verorten ist.[571] Als Beispiele hierfür lassen sich der Kontakt zur antiken Mythologie in Form der Circe nennen (vgl. *A2*, 101), ebenso

569 Diese komischen Störelemente stehen somit im Einklang mit der Deutung der Verbalparallele „e intorno a essa [la scorta] un mormorio sentivo" (*A2*, 44) zu *Pd*., XX, 19 sowie der dortigen Verschiebung in den Bereich auditiver Beschreibungen im Sinne einer erkennbaren Komik, welche man somit als Andeutung der darauf folgenden Stilabsenkung sehen kann. Vgl. hierzu Kap. 8.3.4 sowie Kap. 9.7.2.

570 Vgl. hierzu v. a. Kap. 8.2.3.

571 Man beachte in diesem Zusammenhang auch die Parallele des Sprechens der *scorta* zum Sprechen ‚Vergils' in der *Commedia*. Vgl. hierzu ebenfalls Kap. 8.2.3.

wie die Einbindung von „Giove“ (*A2*, 102) oder die Periphrase des „antico nido“ (*A2*, 101). Weiterhin findet sich gelegentlich eine markante Syntax in den Ausführungen der *scorta*:

> e perché mai alcun non uscí fuora
> che qui venisse, però mai novelle
> di lei si sepper, né si sanno ancora.
> (*A2*, 112–114)

Es fällt die parallelistische Grundkonstruktion ins Auge, die jedoch gerade nicht in eine eintönige Wiederholung abgleitet. Stattdessen schöpft sie durch eine Variation des Auftakts der parallelen Elemente („perché“ und „però“) und durch die Positionierung des zweiten Teils über Versgrenzen hinweg („[...] novelle di lei [...]“) das stilistische Potential dieser Konstruktion aus. Die Aufteilung des Parallelismus innerhalb der drei zitierten Verse zeugt ebenfalls von einer Tendenz zum bedachten *ornatus*, denn der Wechsel zwischen den beiden Teilen erfolgt recht genau in der Mitte des zweiten Verses. Insbesondere durch den Kontrast zu den vorigen, profanierenden Elementen, die um die *scorta*-Figur arrangiert wurden, lässt sich diese Redeweise mit einem merklich erhöhten Stil assoziieren.

Dennoch bleibt es nicht durchweg bei diesem Sprechen im erhöhten Stil, denn es finden sich immer wieder Elemente, die dem niederen Stil zuzuordnen sind und die zu einer komischen Durchbrechung führen. Ein eindrückliches Beispiel ist die Verwendung des alltäglichen Wortes „faccenda“ (*A2*, 118), wobei eine verstärkende Dissonanz durch das angegliederte Adjektiv „eterna“ entsteht. Weiterhin ließe sich die schlichte Formulierung „l’uno e l’altro è buono“ (*A2*, 122) zur Beschreibung der Laterne und des Horns der *scorta* nennen, hier zeigt v. a. die Wahl des Wortes „buono“ eine Tendenz zum einfachen Stil auf. Noch deutlicher und derber werden der niedere Stil und die damit verbundene Komik gegen Ende des Capitolo, als die *scorta* die Tiere wörtlich genommen als Figuren beschreibt, die den Protagonisten ansehen und dessen Füße lecken: „e chi ti guarda, e chi ti lecca i piedi“ (*A2*, 132).[572] Hierbei ist neben der ungeschminkten Wortwahl des „lecca“ ein repetitiver Parallelismus in Form von „e chi ti“ zentral. Dieser ist nicht als ein *ornatus* im Sinne einer Stilerhöhung zu werten, da beide Teile vollkommen identisch beginnen und das verbindende „e“, das nicht wiederholt auftauchen müsste, ebenfalls zweifach vorkommt. Ebenso dem niederen, der Komik verpflichteten Stilbereich verschrieben sind die letzten Verse des Capitolo II. Hierfür steht v. a. die Aufforderung der *scorta*,

572 Zwar könnte man *leccare i piedi* auch im Sinne von *einschmeicheln* oder – stilistisch wohl ähnlich wie die italienische Variante gelagert – als *einschleimen* lesen. Doch bliebe es beim assoziierten Bild des Füßeleckens. Außerdem wäre so die Verwendung einer floskelhaften, ‚alltäglichen‘ Sprache zu konstatieren, sodass es gleichfalls bei einer Stilabsenkung bliebe.

der Protagonist solle sich ihr anschließen: „te ne verrai carpon fra questa torma“ (*A2*, 147). Neben der eher alltagssprachlichen Verstärkung des Verbes *venire* durch „te ne“ ist erneut eine deutliche Komisierung erkennbar, die mehrheitlich auf dem Wort „carpon“ fußt. Somit zeigt sich im Capitolo II des *Asino* ein deutlich erkennbares Abwechseln höherer und niedriger Stillagen, das sich mit einem Nebeneinander sublimierender und komischer Tendenzen in Verbindung bringen lässt.

Capitolo III

Der niedere und komische Stil vom Ende des Capitolo II wird zunächst auch im Capitolo III weitergeführt. Nach einer kurzen Einleitung im gedämpften Bereich folgt sehr schnell eine weitere Absenkung des Stils mit Schwerpunkt auf dem Komischen:

> Le mani e le ginocchia io mi guastava.
> O voi ch'andate alle volte carponi,
> per discretion pensate com'io stava.
> (*A3*, 7–9)

Durch die Einbindung des ungeschminkten „guastava“ und des komischen „carponi“, noch dazu in Reimposition, ergibt sich eine Bewegung des Stils in einen niedrigen Bereich. Diese verstärkt sich, wenn man sich die Semantik vor Augen führt, denn der Protagonist ist in Menschengestalt auf allen Vieren unterwegs, wodurch der Komik der Szene ein Moment der Absurdität hinzugefügt wird. Die absurde Komik wird weiter dadurch verstärkt, dass im zweiten Teil der zitierten Passage eine kontrastierende Gegenbewegung eingebaut ist. Durch „per discretion“ und den Anklang einer Verbalparallele zur *Commedia* bzw. zum *Canzoniere* („O voi ch'andate“) wird eine stilistische Dissonanz zum ersten Teil und zur Szenerie als solcher erzeugt. Der Effekt ist potentiell Komik, wobei inhaltlich zusätzlich die Form der (Auto-)Ironie in den Blick zu nehmen ist.[573] Hinzu kommen jedoch ebenfalls ambitionierte Tendenzen, die sich aus dem Kontakt zu *Commedia* und *Canzoniere* ergeben, die sich aber auch durch die Engführung von episch-anspruchsvollen und komischen Tendenzen ergeben können – man denke an Ariosts *Orlando furioso*.[574]

Im Folgenden legt sich die niedere Komik zurück und die Stillage verschiebt sich in einen leicht erhöhten Bereich.[575] Hierfür spricht der verstärkte *ornatus*, z. B.

---

573 Vgl. hierzu u. a. die Diagnose Quaglios, der *Asino* berge eine „volontà di mettere in caricatura se stesso, i suoi amori e i suoi odi, i vizi e le virtù, desideri e aspirazioni della propria anima all'indomani della delusione politica“ (Quaglio 1970, 173). Vgl. weiterhin Sasso 1997c, 41–42.

574 Vgl. hierzu genauer die Ausführungen in Kap. 8.3.4.

575 Gleichwohl sind einzelne Durchbrechungen in den Bereich eines eher niedrigen, mit Komik verbundenen Stils weiterhin zu erkennen, v. a. rund um „guazzo“ (*A3*, 24).

in Form einer kleinräumigen *similitudo* (vgl. *A3*, 16–17) oder des recht auffälligen lexikalischen *Dantismus cigolare* (vgl. *A3*, 18). Auch der Satzbau wechselt in einen komplexeren Modus, es sind zahlreiche Nebensatzkonstruktionen erkennbar, auch in impliziter Form, so beim *gerundio* „non potendo" (*A3*, 27), das in Form eines absoluten *gerundio* mit eigenem Subjekt („le bestie") konstruiert ist. Erwähnenswert ist ebenso der syntaktisch anspruchsvolle Bau, der wenig später auftritt, als der Protagonist beschreibt, dass er gerade nichts sehen könne:

> E questo fu cagion ch'io non vedessi
> donde si fosse quel fischiar venuto,
> o chi aperto nell'entrar ci avessi.
> (*A3*, 34–36)

Auch wenn es sich hier um kein übermäßig komplexes Hyperbaton handelt, ist doch eine Tendenz zur Sperrung erkennbar, da das Hilfsverb und das entsprechende Vollverb jeweils voneinander getrennt erscheinen („fosse [...] venuto" sowie noch stärker „aperto [...] avessi"). Als weiteres Element der Stilerhöhung lässt sich die Beschreibung der *scorta* als „la mia donna bella, alta e gentile" (*A3*, 40) einstufen, da hier neben den inhaltlich möglichen Anklängen an Beatrice die Form des Trikolons im Sinne eines *ornatus* zu deuten ist. Dabei fällt auch die rhythmische Verteilung der drei Elemente bemerkenswert aus. Die beiden ersten Adjektive bilden zusammen eine Gruppe aus vier Silben, das letzte Adjektiv, „gentile" bildet zusammen mit der Konjunktion „e" ebenfalls einen Block aus vier Silben, sodass innerhalb der dreigliedrigen Reihung eine symmetrische Struktur eingewoben ist.

Wenig später ergibt sich eine kurzzeitige Absenkung des Stils, als beschrieben wird, wie die *scorta* den Protagonisten in eines ihrer Zimmer führt und dort ein Feuer entfacht, um den durchnässten ‚Helden' zu trocknen. Neben der direkten Wortwahl des „bagnato" (*A3*, 47) ist die wiederholte Nutzung des Wortes *tutto* hier relevant, so zusammen mit dem eben erwähnten „bagnato" in „tutto bagnato" (*A3*, 47), aber auch bei der Beschreibung der *scorta* als „tutta lieta" (*A3*, 43). Ebenfalls zu nennen ist die Verwendung von Kontraktionen aus konjugierten Vollverben und Objektpronomen bei „menommi" (*A3*, 44), „rasciugommi" (*A3*, 46) sowie bei „bisognommi" (*A3*, 48). Diese nähern den Ausdruck an den Duktus einer ‚dialektalen' Sprache an, sodass sie zu einer Absenkung des Stils beitragen können. Einher geht die eben beschriebene Bewegung hin zu einem niedrigeren Stil mit einer deutlichen Komik, welche die ‚Trocken'-Szene als solche durchzieht.

Erneut bleibt das Stilniveau nicht konstant, denn direkt im Anschluss wechselt der Text in eine deutlich höhere Stillage, als der Protagonist die *scorta* in stilisierten Worten anspricht (vgl. *A3*, 52–75). Als Beispiele für die Stilisierung lassen sich die Titulierung als „Madonna" (*A3*, 52) oder Stilfiguren wie der Parallelismus bei „quanto ben fatto m'hai, quanto piacere" (*A3*, 54) anführen, der nicht in eine

mechanische Repetition abgleitet, sondern durch die Auslassung des Verbes im zweiten Teil Variation integriert. Zwar könnte man inhaltlich an dieser Stelle v. a. beim Wort „piacere“ erste erotisierende Anklänge vernehmen, die auf das Capitolo IV verweisen und die in Spannung zur Stilerhöhung stehen würden. Diese fallen im Gesamtkontext aber eher schwach aus. Auch die Antwort der *scorta* verharrt insgesamt betrachtet auf einem erhöhten Stilniveau, wobei anspruchsvolle Themen wie das der *Fortuna* und der *Ingratitudine* reflektiert werden. Erneut ist es so, dass dieser erhöhte Stil nicht komplett durchgehalten wird, sondern durch einzelne Elemente gestört ist. In diesem Sinn ist die repetitive Struktur des „questo“ bzw. „questa“ zu sehen (vgl. *A3*, 79–84) oder die Feststellung „il pianto a l'uom fu sempre brutto“ (*A3*, 85 mit Schwerpunkt auf der ‚einfachen‘ Wortwahl bei „brutto“), ebenso wie das eher schlichte Bild „Ma come secche fien le lor radici“ (*A3*, 106). Doch sind diese einzelnen Andeutungen eher so zu lesen, dass sie auf der Grundlage des erhöhten Stils die Koexistenz des Komischen und damit assoziiert des abgesenkten Stilniveaus präsent halten. Diese Form des Nebeneinanders bleibt im Wesentlichen bis zum Ende des Capitolo III erhalten. Mit Blick auf das gesamte dritte Capitolo lässt sich wiederum festhalten, dass der erhöhte Stil gegenüber den Stilabsenkungen zu überwiegen scheint.

Capitolo IV

Während im Capitolo III insgesamt eher der erhöhte Stil die führende Rolle übernimmt, ist es zu Beginn des Capitolo IV der niedere und komische Stil, der dominanter ausfällt. Dies zeigt sich bereits in der hyperbolischen Beschreibung der ersten Hinwendung der *scorta* zum Protagonisten („mi baciò dieci volte e piú la faccia“, *A4*, 15), aber auch in der ‚saloppen‘ Wortwahl („un bel sembiante tutta lieta“, *A4*, 14, hier v. a. „tutta“; „disse festeggiando“, *A4*, 16). Diese stilistische Bewegung ist begleitet von einer inhaltlichen Verschiebung in den grotesken und lächerlichen Bereich, was die Erwähnung der „colezione“ (*A4*, 22), der „tovaglietta“ (*A4*, 26) und des Essens („un pollo, una insalata acconcia e netta“, *A4*, 30) zeigen, wobei in diesem Zusammenhang der ‚alltägliche‘ Wortschatz besonders auffällt.[576]

Der überwiegend abgesenkte Stil bleibt im Weiteren zunächst erhalten, z. B. bei der sentenzartigen und komisch anmutenden Feststellung, man solle das Übel schnell herunterschlucken, wie eine Medizin („mandalo giú come una medicina“,

576 Dieser komische Stil wird gleichwohl stellenweise durchbrochen, ein stilistisch erhöhtes Element mit deutlichem Anklang an die *Commedia* findet sich u. a. in der Aussage der *scorta*: „Alma discreta, / questo viaggio tuo, questo tuo stento / cantato fia da istorico o poeta“ (*A4*, 16–18). Vgl. hierzu auch Kap. 8.3.4.

A4, 41),[577] denn „[...] pazzo è chi la gusta o l'assapora" (*A4*, 42, mit Schwerpunkt auf der ungeschönten Wortwahl des „pazzo"). Ein weiteres, deutliches Hervortreten des niederen, direkten Ausdrucks erfolgt im Zuge der Beschreibung, wie sich die *scorta* entkleidet: „Poi come avemmo cenato, spogliossi, / e dentro al letto mi fe' seco entrare" (*A4*, 49–50). Hier wird auf eine verhüllende, ‚nobilitierende' Formulierung verzichtet, im Gegenteil verstärkt die kontrahierte Form „spogliossi" den Duktus einer einfachen Sprache, die im Bereich des Gesprochenen zu verorten ist.

Überraschenderweise folgt auf diese obszöne und reichlich direkte Beschreibung ein längerer Abschnitt, in dem ein völlig anderer Ton dominiert. Anstelle des obszönen Inhalts mit ungeschminktem Ausdruck findet sich eine längere Beschreibung des Schönheitskatalogs der Frau, der über weite Strecken in petrarkistischem[578] Duktus vollzogen wird (vgl. *A4*, 52–81) und der sogar mit einem Musenanruf eingeleitet wird: „Qui bisgona a le Muse il peso dare" (*A4*, 52).[579] Der vorherrschende Ton wechselt schließlich erneut in den niedrigen Bereich, als die Zunge der *scorta* Erwähnung findet: „e una lingua vibrar si vedeva, / come una serpe" (*A4*, 74–75).[580] Die auffällig sinnliche („vibrar") Beschreibung lässt dabei mehr an einen Sukkubus denken, denn an eine petrarkeske Dame. Ein weiteres Beispiel für den potentiell obszönen Ausdruck stellt wenig später die Beschreibung der (wohl nackten) Brust der *scorta* dar: „[i]l petto, / a lo splendor del quale ancor m'accendo" (*A4*, 89–90). Verstärkt wird der anstößige Eindruck durch die potentielle Zweideutigkeit des „m'accendo", das auch sexuell verstanden werden könnte und so ein derbes Wortspiel ermöglicht. Gleichzeitig ergibt sich jedoch eine gegenläufige Tendenz der ‚Verhüllung' gegenüber dem offen Obszönen, da auf eine direkte Darstellung verzichtet wird. Weder ist die Nacktheit der *scorta*-Brust wörtlich erwähnt noch die Reaktion des Protagonisten („m'accendo", *A4*, 90).[581]

577 Zur Komik dieser *similitudo*, auch auf einer ‚Metaebene', vgl. genauer die Ausführungen in Kap. 9.2.2.

578 Vgl. Martelli 1978, 248, der hier ebenfalls Kontakt zum Petrarkismus erkennt.

579 Fazion erkennt hier eine Zurschaustellung der Erosion literarischer Konventionen (vgl. Fazion 1984, 69–71). Auch wenn man dieser Argumentation folgen möchte, so bliebe es beim formal erhöhten Stilniveau.

580 Die prinzipiell nobilitierenden Elemente dieser Textstelle – so der lateinische Anklang bei „vibrar" oder die *similitudo*-Form – dürften hier kontrastiv wirken und einer grotesken Komik Vorschub leisten. Vgl. auch die Ausführungen in den Kap. 9.2.2, 9.4.2 und 9.7.2. Gleichzeitig können sie bewirken, dass der hohe Stil formal präsent bleibt und nicht völlig verabschiedet wird.

581 Zum ‚Verhüllenden' an dieser Stelle, das sich vorrangig auf die Lichtsemantik konzentriert, vgl. auch die Ausführungen in Kap. 9.7.2. Dort finden sich mit Blick auf den *Canzoniere* Petrarcas auch Anmerkungen dazu, dass die Nennung der Brust nicht zwangsläufig und offen erotisch ausfallen muss. Dies verstärkt den Eindruck einer ‚Doppelung' aus Anspielungen in Richtung frivoler Erotik und ‚verhüllender' Beschreibungen.

Diese Konfiguration bleibt auch im weiteren Verlauf des Capitolo IV erhalten, wobei es vor dem Hintergrund eines insgesamt überwiegend niederen Stils des Öfteren zu erkennbaren Durchbrechungen in Form von Stilerhöhungen bzw. Abschwächungen des Erotischen kommt. Hierzu zählt der verhüllende Ausdruck „piú oltre veder mi fu disdetto / da una ricca e candida coperta“ (*A4*, 91–92), ebenso wie die Erwähnung der antiken Mythologie in Form des Leander-Topos (vgl. *A4*, 111) oder die Evozierung eines episch-sublimen Gestus im Zuge einer Periphrase, die aufgrund ihres Inhalts an die Angelica des *Orlando furioso* erinnern kann (vgl. *A4*, 106–108: „Tu puo' aver quel che [...] fe' mille quistioni e mille risse“). Auch die umfangreiche *similitudo* des „peccatore“ (vgl. *A4*, 115–123), die auf eine schlichte, sentenzartige Analogiebildung verzichtet, ist im Sinn einer Stilerhöhung zu nennen. Diese Tendenzen zur Erhöhung lösen jedoch den niederen Stil nicht ab, denn dieser bleibt weiterhin deutlich erkennbar, v. a. in Bezug auf die Wortwahl („soghignando“, *A4*, 104), aber auch mit Blick auf potentiell anstößige Beschreibungen mit erotischer Konnotation, die in den sinnlich-profanen, haptischen Bereich reichen (u. a. „la fredda mano“, *A4*, 123; vgl. weiterhin *A4*, 124 und *A4*, 128).[582]

Besonders erwähnenswert ist hinsichtlich des Zusammenspiels der Stillagen auch das Ende des Capitolo IV. Inhaltlich dürfte den meisten Rezipienten die gesteigerte Obszönität des Textes bewusst (gewesen) sein. Gleichzeitig aber wird die Erotik nicht bis ins letzte Detail ausgebreitet. So ist bereits bei der körperlichen Annäherung zwischen dem Protagonisten und der *scorta* die obszöne Grundausrichtung zu erkennen. Doch bleiben die letzten Details unausgesprochen, sodass ein letztes Maß an Diskretion erhalten bleiben kann:

> Non in un loco la man si ritenne,
> ma, discorrendo per le membra sue
> la smarrita virtú tosto rinvenne.
> (*A4*, 127–129)

Auch wenn den meisten Lesern klar sein dürfte, was mit der „virtú“ gemeint ist (diese findet schon vorher Erwähnung, vgl. *A4*, 102),[583] wird die Realität nicht in letzter Konsequenz dargestellt, sondern mit einer z. T. verhüllenden Ausdrucks-

582 Bereits bei Aristoteles war der Tastsinn der ‚körperlichste' und ‚basalste' Sinn, vgl. *Aristot. An.*, 198–202 [= III, 13; 435a–435b]. Zu den Sinnen bei Aristoteles vgl. weiterhin einschlägig Sorabji 1971. Vgl. außerdem Ierodiakonou 2022, v. a. 60–64 zur Hierarchisierung der Sinne v. a. mit Blick auf *De Anima*/*Περὶ ψυχῆς*.

583 Für die sexuelle *virtù* im *Asino* und darüber hinaus für deren politiktheoretische Implikationen vgl. Harvey 2000, 137.

weise eingehegt.[584] Ähnlich verhält es sich direkt am Ende des Capitolo, als der Vollzug des Geschlechtsaktes beschrieben wird:

> con tanto dolce, ch'io mi venni meno,
> gustando il fin di tutte le dolcezze,
> tutto prostrato sopra il dolce seno.
> (*A4*, 140–142)

Auch hier wird der ungeschminkten Darstellung („tutto prostrato sopra il dolce seno" mit Schwerpunkt auf dem „seno" in Reimposition) eine verhüllende und geradezu ‚nobilitierende' Beschreibung zur Seite gestellt („il fin di tutte le dolcezze" mit einer Assoziierung der Ohnmachts-*similitudo* des Canto V des *Inferno*,[585] außerdem nobilitierend der ‚Latinismus' „prostrato"), die sich aber nicht allein in der Verhüllung erschöpft, sondern gleichzeitig die Möglichkeit eines anzüglichen Wortspiels eröffnet. Hierbei scheint jedoch keiner der beiden Aspekte zu überwiegen, vielmehr dürften stilsteigernde Verschleierung und stilsenkende Allusion Hand in Hand gehen. Dieses ‚Spiel' und ein bis in die Mikroebene reichendes, nicht zum Stillstand kommendes Oszillieren der Stillagen ist wiederum kennzeichnend für einen Großteil des Capitolo IV.

Capitolo V

Einen erneuten Wechsel des dominierenden Stils kann man im Capitolo V beobachten. Bereits die einleitende *Chronographia* ist von einem höheren Stil bestimmt (vgl. *A5*, 1–4) und auch in den Ausführungen der *scorta*, kurz bevor sie den Protagonisten allein zurücklässt (vgl., *A5*, 5–15), sind Anzeichen eines erhöhten Stilbereichs auszumachen, z. B. in der Nutzung von Nebensätzen (vgl. v. a. *A5*, 5–9). Auch wenn gegenläufige Tendenzen nicht fehlen, so die Kontraktion aus finitem Verb und Objektpronomen bei „menerotti" (*A5*, 11) und „dotti" (*A5*, 13), überwiegt jedoch insgesamt ein leicht erhöhter und ernsthafter Tonfall.

Auch im Folgenden bleibt es im Capitolo V bei einer leicht erhöhten Stillage. Auffällig ist in diesem Zusammenhang eine erste Zwischensynthese der politischen

584 Aus moderner Perspektive könnte man dieser Taktik unterstellen, dass sie die Fantasie des Rezipienten stimuliert, eine Form von ‚Leerstelle' zu besetzen, wodurch Obszönität provoziert werden könnte. Vgl. grundlegend hierfür u. a. Ecos *Lector in fabula*. Eco spricht dort u. a. vom „testo [...] intessuto di spazi bianchi, di interstizi da riempire" (Eco 1979, 52). Diese „spazi bianchi" seien v. a. bei Texten von Bedeutung, die einem ästhetischen (im Gegensatz zu einem ‚didaskalischen') Anspruch zuzuordnen sind (vgl. Eco 1979, 52). Gleichwohl soll diese Anmerkung hier keine Einreihung in theoretische ‚Schulen' wie z. B. derjenigen Isers implizieren (vgl. u. a. Iser 1970). Zum Phänomen der Leerstelle vgl. weiterhin überblicksartig Reif 2005, 85–92.

585 Vgl. zu dieser besonderen Konfiguration genauer Kap. 9.2.2.

Reflexionen des Protagonisten, als dieser über die Unterschiede zwischen kleinen und großen Staaten reflektiert:

> Perché quella virtute, che soprasta
> un corpo a sostener, quando egli è solo,
> a regger poi maggior peso non basta.
> (*A5*, 70–72)

Bereits die Wortwahl („virtute“, „soprasta“) deutet auf eine leichte Erhöhung hin, es ist jedoch der syntaktische Aufbau der Formulierung, welcher ins Auge sticht. Mag die Syntax *a prima vista* nicht allzu komplex sein, ist es die Drängung der verschiedenen Ebenen, die eine elaborierte Komplexität erzeugt. Der erste Nebensatz mit „Perché“, der in Abhängigkeit zu den Versen im direkten Vorfeld steht, wird durch einen Relativsatz erweitert, der wiederum eine Infinitivkonstruktion mit „a“ beinhaltet und einen zusätzlichen Temporalsatz mit „quando“ hinzufügt. Im Anschluss folgt noch in parallelistischer Manier eine antithetische Wiederaufnahme der Infinitivkonstruktion mit „a“. Dass dieser Parallelismus nicht als monotone Wiederholung zu werten ist, ergibt sich bereits aus der syntaktischen Umgebung, wird aber durch eine zusätzliche Variation deutlich: Im ersten Teil ist die Temporalangabe nach dem Infinitiv durch einen Nebensatz realisiert, im zweiten Teil dagegen durch das Adverb „poi“. Die deutlich wahrnehmbare Stilerhöhung sorgt kontextuell für eine Hervorhebung dieser Synthese-Verse und ihres politischen Gehalts, gleichzeitig ist – an die rhetorische Praxis anklingend – der Versuch erkennbar, die Glaubwürdigkeit und Überzeugungskraft dieser Textstelle durch *ornatus* zu steigern.

Obwohl es im weiteren Verlauf zu einem leichten Abdriften in einen niedrigeren Stilbereich kommt (vgl. v. a. den „folle volo“ des Ikarus, *A5*, 75), bleibt dies noch ohne weitreichende Auswirkungen, da der Kontakt zur antiken Mythologie und zur *Commedia* die Absenkung abfedern kann.[586] Hiernach wiederholt sich das bereits beobachtete Phänomen einer inhaltlich kondensierten und gleichzeitig strukturell stilisierten Textstelle, als Reflexionen über *virtù* und *neccessità* in Verbindung mit politischem Erfolg angestellt werden (vgl. *A5*, 79–87). Auch hierbei handelt es sich hinsichtlich der politisch-philosophischen Reflexionen um eine Stelle mit zentralem Inhalt und erneut kann der *ornatus* dazu beizutragen, diesen hervorzuheben und in ein glaubwürdiges Gewand zu kleiden.

Eine Abkehr von diesem überwiegend erhöhten Stilniveau erfolgt erst, als es um die Beziehung von Religion und Staat geht. Hierbei finden sich deutlich ironische Spitzen in Richtung derjenigen, die das Verhältnis – so der Text des *Asino* – falsch interpretieren und dadurch schwerwiegende politische Fehler begehen.

586 Vgl. *If*., XXVI, 125 sowie vgl. Kap. 8.3.4.

Vollkommenes Gottvertrauen wird unmissverständlich abgekanzelt, wobei ein ironisch-spöttischer Ton angeschlagen wird:

> Creder che senza te per te contrasti
> Dio, standoti ozïoso e ginocchioni,
> ha molti regni e molti stati guasti.
> (*A5*, 115–117)

Hier fällt hauptsächlich die Wortwahl bei „ginocchioni“ und „guasti“ auf. Aber auch die Formulierung „senza te per te“ tendiert eher in Richtung eines Wortspiels denn zum vollwertigen *ornatus*. Folglich wird insgesamt ein eher abgesenkter Stil wahrnehmbar, der sogar eine Bewegung ins Groteske andeuten kann. Eine weitere Absenkung erfährt das Stilniveau, als dem Volk die Ausübung der Religion in gewissem Maße zugebilligt wird und derjenige Herrscher, der dies dem Volk verbieten möchte, ungeschminkt und in ‚alltäglicher‘ Sprache als „matto al tutto“ (*A5*, 119) deklariert wird.[587] Das völlige Gottvertrauen wird am Ende des Capitolo V abermals aufgegriffen und in einem noch bissigeren Ton *ad absurdum* geführt:

> Ma non sia alcun di sí poco cervello
> che creda, se la sua casa ruina,
> che Dio la salvi senz'altro puntello [...]
> (*A5*, 124–126)

Der Ausdruck des „sí poco cervello“ erscheint noch derber und beleidigender als „matto al tutto“ und stellt somit eine zusätzliche Absenkung der Stilhöhe dar. Durch die drastische und derbe Ausdrucksweise wird eine unmissverständliche Kritik spöttisch vorgetragen. Gleichzeitig ist an dieser Stelle durch den herablassenden Tonfall auch eine Inszenierung im Sinne eines Lehrmeisters denkbar, wenngleich diese ins Arrogante zu gleiten droht. Trotz dieser eindrücklichen Bewegung in den Bereich des niedrigen Stils am Ende ändert sich wenig daran, dass das Capitolo V als Ganzes besehen von einem merklich erhöhten Stil dominiert ist.

Capitolo VI

Der Beginn des Capitolo VI bleibt zunächst noch einem erhöhten Stilbereich verhaftet, wofür beispielhaft die ausführliche initiale *Chronographia* steht (vgl. *A6*, 2–6). Auch die ersten Reflexionen des Protagonisten verbleiben größtenteils auf dieser Stilebene,[588] symptomatisch hierfür ist die mehrgliedrige Syntax dieser Überlegun-

587 Daran, dass es sich hierbei um einen ungeschminkten Ausdruck handelt, ändert auch die subtile Verbalparallele zur *Commedia* wenig (vgl. *Pg*., III, 34).

588 Gleichwohl gibt es komische Tendenzen, wie das Abdriften in eine auditiv geprägte Beschreibung zeigt (vgl. *A6*, 7–8 sowie Kap. 9.7.2)

gen (vgl. *A6*, 10–15). Der Tonfall ändert sich schließlich sukzessive, als die *scorta* ausführt, welche Tiere hinter den einzelnen Türen verborgen seien. Während die „leoni" (*A6*, 52) noch genauer beschrieben werden, reduziert sich der Umfang bei den restlichen Tieren auf je drei Verse, bis die Erläuterungen vollends abbrechen, als die *scorta* konstatiert: „Io non ti vo' discorrere ogni loco" (*A6*, 73). Auffällig ist weiterhin die Wortwahl, die bei den Löwen noch nicht abgesenkt erscheint, aber schrittweise in niedrigere Bereiche gleitet. Bei den Bären ist die „vita rozza" (*A6*, 62) zu nennen, bei den Wölfen ist sich die *scorta* selbst nicht sicher und integriert den gesprächsähnlichen Einschub „se ben mi rammenta" (*A6*, 64). Im Zusammenhang mit den Böcken wird gar die idiomatisch anmutende Phrase „far buona ciera" (*A6*, 70) genutzt, die auf Faulheit und das Leben als Tagedieb abzielt.[589] Diese Bewegung des Ausdrucks in einfachere bzw. niedrigere Bereiche verläuft parallel zur inhaltlichen Verstärkung des Grotesken und Komischen und ließe sich in diesem Sinne und mit Blick über die Capitolo-Grenzen hinweg auch als Prolepse in Richtung des Capitolo VII lesen.

Gesondert hervorzuheben ist im Capitolo VI die Beschreibung der Statue des Baraballo, da sich hier ein abermaliges z. T. kontrastierendes Aufeinandertreffen von erhöhten und niedrigen Stilelementen findet. Einerseits wird die Statue als „di marmo scolpita" (*A6*, 110) beschrieben, mit einem „grande arco" (*A6*, 111). Auch die Hannibal-*similitudo* trägt als *ornatus* mit inhaltlichem Antike-Bezug zur Stilanhebung bei (vgl., *A6*, 112–113), ebenso wie die Nutzung der lateinisch anklingenden Wörter „prestante" (*A6*, 114), „simulacro" und „superni" (beide *A6*, 121). Darüber hinaus bewirkt das Antippen der Dichterkrönung durch „coronato per poeta" (*A6*, 120) und „[d]'alloro una ghirlanda aveva in testa" (*A6*, 115), dass die Erwartungshaltung eher in Richtung eines hohen Stils gelenkt wird – wenngleich der informierte Zeitgenosse in Kenntnis der Geschehnisse um Baraballo bereits hier die Komik durchschaut haben dürfte.[590] Diese für den zeitgenössischen Rezipienten offensichtliche Komik wird verstärkt durch Stilelemente, die im Kontrast zur eben beschriebenen Andeutung der Stilerhöhung stehen. Im Bereich der Wortwahl ist die schlichte Bezeichnung als „figura" zu Beginn der Darstellung zu nennen (*A6*, 109), ebenso die „gente che li facean festa" (*A6*, 117). Auch syntaktisch ist erkennbar, dass z. B. die Hannibal-*similitudo* noch mit einer gewissen Komplexität operiert – ein irrealer Vergleich im Konjunktiv findet Anwendung –, während die darauffolgende Äußerung der *scorta* „Colui è il grande Abate di Gaeta" (*A6*, 118) auffallend einfach gebaut ist und lediglich durch einen Relativsatz und den kom-

589 Vgl. Corsaro 2012d, 175.

590 Zur Demütigung Baraballos im Zuge der ‚Dichterkrönung' durch Leo X. vgl. Bedini 1998, v. a. 78–110.

munikativen Einschub „come saper dei“ (*A6*, 119) erweitert ist. Diese Störelemente in Kombination mit dem anzunehmenden Wissen um die Geschichte des verspotteten Baraballo lässt den stellenweise erhöhten Stil der Beschreibung in das genaue Gegenteil kippen. Aus der sublimierenden Darstellung speist sich eine verlachende und beißend spöttische Komik.[591]

Capitolo VII

Als Fortsetzung der Groteske, die im Capitolo VI vorbereitet wurde, lässt sich schließlich das gesamte Capitolo VII lesen, in welchem der Protagonist mit der *scorta* in den großen ‚Stall‘ der Tiere eintritt. Bereits im Ausdruck „piú che due mila bestie alzar la testa“ (*A7*, 12), der irritierend zwischen Hyperbole und Exaktheit changiert, ist ein niedriges Stilniveau erkennbar, das im Folgenden überwiegend durchgehalten wird.

So dominiert während der gesamten Tierschau ein lächerlich niederer Stil, der durch seine Monotonie das Groteske der Tierschau und der Erscheinung der einzelnen Tiere performativ herausstellt (vgl. *A7*, 25–99).[592] Die immer wiederkehrende Beschreibung eines neuen Tieres durch das Verb *vedere* – häufig an erster Stelle im Vers als „Vidi“ – und die überwiegende Korrespondenz zwischen der Darstellung eines Tieres und der Länge von drei Versen sind Elemente, welche den Eindruck eines stakkatoartigen Rhythmus vermitteln.[593] Selbst die abschließenden Reflexionen des Protagonisten bleiben diesem Schema des Monotonen grundsätzlich treu, denn drei Ausrufe werden hintereinander mit „Quanti“ eingeleitet, wobei der repetitive Charakter dadurch verstärkt wird, dass in allen drei Fällen „Quanti“ das erste Wort des Verses darstellt (vgl. *A7*, 100; 103; 105). Zwar findet sich an dieser Stelle eine bemerkenswerte Gegenbewegung durch mehrere Stilelemente, so durch eine *similitudo*-ähnliche Konstruktion und eine periphrastische Ausdrucksweise, auch ein Bezug zur Antike ist vorhanden, wenn von „Fabi e Catoni“ die Rede ist, wobei diese Formulierung zusätzlich einen Kontakt zu den *Trionfi* ermöglicht (*A7*, 100).[594] Doch kann dies am Gesamteindruck der Wiederholung wenig ändern, zumal diese

591 Gleichwohl verhindert die groteske Komik nicht, dass v. a. die stilerhöhenden Elemente zur Möglichkeit einer übergeordneten Vorstellung dichterischen Könnens beitragen. Vgl. hierzu u. a. die Ausführungen zur Hannibal-*similitudo* (vgl. *A6*, 112–114) in Kap. 9.2.2.

592 Im Sinne einer Stil-Durchbrechung in erhöhte Bereiche kann man indes die Anführung des Unsagbarkeitstopos deuten (vgl. *A7*, 82–84).

593 Man könnte zwar von einem nobilitierenden Anklang an die *Trionfi*, genauer an *Triumphus Famae II* und *III* ausgehen (vgl. eindrücklich u. a. *Petr. Trionfi*, 456–458 [= TF III, 73–82]), der z. T. vorhanden sein dürfte. Doch scheint aufgrund der Länge der Sequenz die Repetitivität deutlich zu überwiegen, sodass die *Trionfi*-Struktur geradezu *ad absurdum* geführt erscheint.

594 Vgl. *Petr. Trionfi*, 364 [= TF I, 52].

durch die lange *Vidi*-Sequenz im Vorfeld besonders stark in den Vordergrund drängt.[595] Parallel zur Monotonie des Stils verläuft eine sehr direkte Wortwahl, die zumeist auf verhüllende Beschreibungen verzichtet, so bei „un Orso stanco che russava“ (*A7*, 60), „un segugio, ch'avea il veder guasto“ (*A7*, 73) oder „una Scimia che facea lo 'mbocchi“ (*A7*, 96). Anhand dieser Beispiele wird deutlich, dass die gesamte Tierschau des Capitolo VII überwiegend einem niederen Stil verhaftet ist, welcher die groteske Komik unterstreicht.[596] Erst gegen Ende, als die *scorta* den Protagonisten auf das *porcelotto* aufmerksam macht, findet schließlich eine gewisse ‚Normalisierung' des Stilniveaus statt (vgl. *A7*, 121–129).

Capitolo VIII

Der Beginn des Capitolo VIII lehnt sich zunächst an den beinahe durchgehend niederen Stil des Capitolo VII an, wenn das „Porco“ mit seinem „grifo / tutto vergato di meta e di loto“ (*A8*, 1–2) ungeschönt beschrieben wird und der Protagonist überdeutlich seinen Ekel darüber ausdrückt („mi venne nel guardarlo a schifo“, *A8*, 3). Nach diesem Auftakt wechselt der Stil jedoch in einen merklich erhöhten Bereich. Die Ansprache des Protagonisten an das *porcelotto* ist bereits stilistisch angehoben, wofür beispielhaft die „licenza di costei [la scorta]“ (*A8*, 14) oder „Cotanta grazia m'han fatto li Dei“ (*A8*, 16) stehen.[597] Die Legitimierung der Ansprache kann wiederum als Teil einer rhetorischen *captatio benevolentiae* gegenüber dem *porcelotto* interpretiert werden, die zusätzlich durch die Formulierungen „Dio ti dia miglior sorte“ (*A8*, 8) und „Dio ti mantenga“ (*A8*, 9) an Profil gewinnt.[598]

---

595 Im modernen Sprechen könnte man möglicherweise von einem ‚Priming' ausgehen, dass die Aufmerksamkeit auf den Aspekt der Repetition lenkt.

596 Zum potentiell Karnevalesken im *Asino* vgl. u. a. Ferroni 1975, 315–316, Fn 3.

597 Diese Erhöhung des Stils ist angesichts des ‚Settings' des Protagonisten vor dem sprechenden Schwein auch mit einem ironisch-komischen Potential verbunden, das sich v. a. in der Häufung der wohlwollenden Ausdrücke gegenüber dem *porcelotto* niederschlägt. Vgl. hierfür auch Kap. 8.2.4. Diese Ironisierung scheint jedoch nicht derart radikal, als dass sie die Stilerhöhung kassieren könnte.

598 Eine solche *captatio benevolentiae* schließt dabei nicht aus, dass der eigentliche Ansatz im Grunde ein eher skeptischer ist, der bereits vorab die Überlegenheit der Tiere gegenüber den Menschen ausstellt. Mit Bezug auf eben die Verse 8 und 9 des Capitolo VIII konstatiert Sasso, der von einer autobiographischen Ausrichtung des *Asino* ausgeht und entsprechend nicht ganz unproblematisch den Protagonisten des Textes als „Machiavelli“ bezeichnet: „[...] Machiavelli assume la parte che in Plutarco è di Odisseo, e la interpreta nel modo debole, problematico, quasi disarmato [...] Odisseo si era eretto, in Plutarco, a campione della *ratio*, o del νοῦς: della superiorità dell'uomo e della sua nobiltà [...] Machiavelli non si eleva, invece a palladino della *ratio*, del νοῦς, dell'umana eccellenza e nobiltà; e con il molle e disincantato scetticismo [...] con la disimpegnata tolleranza [...] fin dall'inizio dimostra che la sfida è già stata decisa e che a giusto titolo la bestia ha

Die Reaktion des *porcelotto* ist dagegen zunächst noch in einem direkten und niederen Stil gehalten. Bereits die Umschreibung des Schweins als „fangoso animale“ (*A8*, 24) ist hierfür symptomatisch, aber auch der Beginn des *porcelotto*-Monologs ist zunächst einer recht derben Sprache verhaftet. So fordert das Schwein den Protagonisten auf, er solle verschwinden, sollte er nichts anderes im Sinn haben, als es von einer Rückführung in seine menschliche Gestalt überzeugen zu wollen. Kurz und unumwunden erklärt das *porcelotto*: „vanne a tua posta“ (*A8*, 27). Doch wie zu Beginn des Capitolo ist auch beim Monolog des Schweins nach diesem Auftakt im niederen Stilbereich eine Wendung hin zu einer ‚Normalisierung‘ der Ausdrucksweise erkennbar, wofür beispielhaft die Wortwahl steht. Nach der offensiven Aufforderung an den Protagonisten, fortzugehen, fallen die Worte des Schweines deutlich ‚diplomatischer‘ aus. So meint das *porcelotto*: „veggo ben che tu se’ in quello errore / che me piú tempo ancor ebbe tenuto“ (*A8*, 29–30) oder auch, dass „v’inganna il proprio vostro amore“ (*A8*, 31). Vor dem semantischen Hintergrund des Bildes eines sprechenden Schweines inmitten von Schlamm entsteht hierdurch gleichzeitig eine groteske Dissonanz, sodass allein aufgrund der Tatsache, dass sich ein Schwein eines vergleichsweise erhöhten Stils bedient, komisches Potential entsteht.

Im weiteren Verlauf des *porcelotto*-Monologs bleibt es bei einem erhöhten und rhetorisierten, ‚diplomatischen‘ Stil, der trotz manch drastischer Wortwahl auf eine offen aggressive und beleidigende Invektive verzichtet. Stattdessen ist erkennbar, dass das Schwein versucht, argumentativ davon zu überzeugen, dass die Tiere den Menschen überlegen seien. In diesem Sinne, als Element der rhetorischen Überzeugung, ist u. a. der direkte, ungeschönte Ausdruck bei der Beschreibung der menschlichen Eigenart, freiwillig auf frische Luft zu verzichten, zu lesen („spesso in aere putrefatto e infermo, / lasciando l’aere buon, vi trasferite“, *A8*, 61–62).[599] Ähnlich verhält es sich mit der Darlegung der physischen Stärke der Tiere, bei ent-

vinto sull’uomo“ (Sasso 1997b, 136, Form. i. Orig.). In eine solche Konfiguration würde die *captatio benevolentiae* weiterhin passen, denn sie kann eine schwächere Stellung des Protagonisten im Vergleich zur Odysseus-Figur Plutarchs sogar prononcieren. Letzterer erscheint so selbstbewusst, dass er das Schwein gar nicht für sich einzunehmen braucht. Er begrüßt Gryllos sehr selbstbewusst mit einem eher schlichten „Καί σὺ νὴ Δία, Γρύλλε“ (*Plut. Mor. 64*, 78 [= 986 C]). Zwar kommt hier auch mit „Δία“ der höchste Gott, sprich Zeus, vor, doch erweist sich dies als floskelhaft. Hinzu kommt die direkte Nennung des Namens „Γρύλλε“, wodurch der Eindruck eines selbstsicheren Auftretens der Odysseus-Figur entsteht. Im Gegensatz dazu kann die *captatio benevolentiae* im *Asino* den Eindruck vermitteln, dass der Protagonist darauf angewiesen ist, das *porcelotto* zu Beginn für sich zu gewinnen. Unabhängig jedoch davon, ob man die *captatio benevolentiae* als Zeichen der vorab entschiedenen Unterlegenheit der menschlichen Seite lesen will oder nicht, bleibt es bei einer rhetorischen Einflussnahme auf den Angesprochenen durch diesen Gesprächsauftakt.

599 Dies kann auch übertragend gedeutet werden, z. B. in einem moralischen Sinne, sodass der „aere putrefatto“ dem verdorbenen sozialen Gefüge entspräche.

sprechend der rhetorischen Zielsetzung ein verstärkender, positiv belegter *ornatus* zum Einsatz kommt:

> E se parlar vogliam della fortezza,
> quanto la parte nostra sia prestante,
> si vede come 'l sol per sua chiarezza.
> (*A8*, 67–69)

Zu nennen sind hier v. a. der ‚Latinismus' „prestante" und die *similitudo*, auch wenn Letztere in ihrem stilerhöhenden Effekt durch die Anbindung ans Floskelhafte eingeschränkt bleibt. Weiterhin heißt es: „Tra noi son fatti e gesti valorosi, / senza sperar trionfo o altra gloria" (*A8*, 76–77). Dies entspricht ebenfalls einer positiv orientierten Stilisierung der Vorzüge der Tiere, auf semantischer Seite sind hierfür die Wörter „valorosi", „trionfo" und „gloria" anzuführen. Auf *ornatus*-Ebene ist die chiastisch anmutende Antithese zu nennen, die den „fatti e gesti valorosi" das tadelnswerte Streben nach „trionfo o altra gloria" gegenüberstellt. Dabei ist im ersten Teil das wertende Adjektiv „valorosi" den Substantiven nachgestellt, während im zweiten Teil die Wertung, die durch „senza sperar" evoziert wird, den Substantiven vorangestellt ist. Auch im Weiteren bleibt es bei dieser grundlegenden Ausrichtung des *porcelotto*-Monologs. Selbst als noch drastischere Worte wie „scabbia" (*A8*, 137) oder „amazza" (*A8*, 144) auftauchen, erweisen sich diese Abweichungen als rhetorisch motiviert und fügen sich in die Gesamtkomposition der Argumentation des Schweines, die nach dem niederen Auftakt im insgesamt betrachtet leicht erhöhten Stilbereich verbleibt.

Asino makrostrukturell

Für die stillagentechnische Makrostruktur des *Asino* ist festzuhalten, dass sich eine ausgeprägte Tendenz zur Abwechslung und Kopplung höherer und niedriger Stilebenen erkennen lässt. Auch wenn über den ganzen Text hinweg der Stilbereich einer abgesenkten Komik – entsprechend dem ‚Programm', das im Capitolo I aufgestellt wird – quantitativ leicht überwiegen dürfte,[600] wäre es vorschnell, davon auszugehen, dass die meisten Stilerhöhungen in Komik bzw. eine Verstärkung niederer Stiltendenzen mündeten. Vielmehr zeigt sich ausgehend von den Detailbeobachtungen zu den einzelnen Capitoli, dass beide, höhere wie auch niedrigere Stillagen über weite Strecken gleichberechtigt nebeneinander existieren. Dieser Befund

600 Exakte Aussagen über die quantitativen Verhältnisse können hier nicht getätigt werden – dies ist auch nicht das Ziel der vorliegenden Arbeit, deren Schwerpunkt nicht auf dem dezidiert Quantitativen liegt.

unterstützt die auch an anderen Stellen angestellte Beobachtung,[601] dass für den *Asino* sowohl eine episch-sublime (Teil-)Ausrichtung als auch Komik und bissiger Spott von großer Bedeutung sind. Dies wiederum unterstreicht die Diagnose einer ambitionierten Positionierung des Textes.

Zwischenfazit

Ausgehend von den Beobachtungen zur Implementierung verschiedener Stillagen in den einzelnen Terzarima-Texten Machiavellis lässt sich konstatieren, dass die Stil-Varietas in den meisten von diesen eine wichtige Rolle spielt, wenngleich es je nach Text deutliche Unterschiede in der Intensität dieses Phänomens gibt.

Für beide *Decennali* ist so festzuhalten, dass der Beginn beider Texte durch eine erhöhte Stillage einen epischen Anspruch unterstreicht. Während dieser Anspruch im *Decennale Primo* durch eine ‚Rahmung', sprich durch eine symmetrische Wiederaufnahme des erhöhten Stils gegen Ende des Textes, verstärkt wird, lassen sich in diesem Zusammenhang für den *Decennale Secondo* keine belastbaren Aussagen treffen, da der Text nur als Fragment überliefert ist. Gemein ist beiden Texten jedoch weiterhin, dass im mittleren Teil sowohl höhere als auch niedere Stilebenen auftreten, wobei v. a. Letztere häufig mit einer Kritik an politischen Entscheidungen und einem spöttischen Moment verbunden sind. Allgemein zeigt sich, dass der *Decennale Primo* regeren Gebrauch von der Gestaltungsmöglichkeit mithilfe unterschiedlicher Stilniveaus macht als der unvollendete *Decennale Secondo* – ein Umstand der möglicherweise dem Status des zweiten *Decennale* als abgebrochener Text zuzuschreiben ist.

Bei den *Capitoli* erweist sich die Stil-Varietas dagegen als ein weniger durchgängiges Stil-Element. Im *Capitolo dell'Occasione* lässt sich keine größer angelegte Stil-Variation diagnostizieren. Ähnlich verhält es sich mit dem *Capitolo Pastorale* und dem *Capitolo dell'Ingratitudine*, wobei in beiden punktuell merkliche Stil-Abweichungen weg vom dominanten erhöhten Stilniveau hin zu einer niedrigeren Stil-Ebene vorkommen. Folglich kann man für diese zwei Texte zumindest eine Sensibilität für unterschiedliche Stil-Niveaus feststellen, ohne dass es jedoch zu einer dezidierten Variation der Stil-Bereiche käme. Im *Capitolo dell'Ambizione*, das insgesamt merklich von einer abgesenkten Stillage bestimmt ist, können dagegen deutlichere Anzeichen für eine dezidierte Variation und Einbindung noch stärker abgesenkter sowie angehobener Stilbereiche ausgemacht werden. Am markantesten zeigt sich die Stil-Varietas als gestalterisches Mittel jedoch im *Capitolo di Fortuna*, das über weite Strecken ein Changieren des Stils zwischen erhöhten und niedrige-

601 Vgl. hierfür u. a. Kap. 8.2.3 zur Konfiguration der *scorta*-Figur sowie die Ausführungen in Kap. 9.7.2 zum Visuellen und Auditiven im *Asino*.

ren Stillagen aufweist. In diesem Zusammenhang drängt sich angesichts des Sujets dieses Textes die Hypothese auf, dass die Stilschwankungen bzw. -wechsel die Unstetigkeit und Wandelbarkeit der *Fortuna* formal nachbilden können.

Ein deutlicher Wechsel der Stillagen ist schließlich im *Asino* erkennbar. Episch-sublim anmutende Passagen wechseln sich regelmäßig mit komischen und ironischen Abschnitten ab, wobei bei Letzteren des Öfteren ein beißender Spott dominiert. Wichtig festzuhalten ist, dass die Komik und ein damit verbundener niedriger Stil im *Asino* zwar eine wichtige Rolle spielen. Gleichwohl wäre es zu kurz gedacht, die Stilerhöhungen und die damit verbundene episch-sublime (Teil-) Ausrichtung der Komik einfach unterzuordnen. Vielmehr wird deutlich, dass beide Ebenen gleichberechtigt nebeneinander existieren und miteinander interagieren und somit die Ambitionen des Textes – auch mit Blick auf Ariosts *Orlando* – unterstreichen.[602]

Allgemein kann man für das Phänomen der Stil-Varietas in der Terzarima Machiavellis festhalten, dass die ‚Bespielung' unterschiedlicher Stillagen nebst anderem auch der Demonstration dichterischen Könnens dienen kann. Plausibilität gewinnt diese Deutung durch den Umstand, dass gerade die wohl ambitioniertesten Texte – v. a. der *Decennale Primo* als ein im Druck veröffentlichter Text und der *Asino* – mit unterschiedlichen Stilebenen operieren. Einschränkend ist anzumerken, dass die Variation der Stillagen begrenzt ist, in dem Sinne als absolut betrachtet keine extrem hohen, sublimen Stillagen erreicht werden. Relativ gesehen bleibt es aber dabei, dass in den meisten Terzarima-Texten Machiavellis unterschiedliche Stillagen zum Einsatz kommen und so zur Darstellung dichterischer Fähigkeiten beitragen.

Ausgehend von diesem Befund ist auch die uneingeschränkte Annahme eines „tono medio" für die meisten Terzarima-Texte Machiavellis problematisch zu sehen.[603] Zwar erweist sich – wie in den vorigen Ausführungen gesehen – auf einer methodisch-operativen Ebene der Ausgangspunkt eines solchen ‚tono medio' als hilfreich. Doch verdeckt eine derartige Deklarierung, wird sie nicht weiter ausdifferenziert, die deutlich komplexere stilistische Situation in der Terzarima Machiavellis. Anstelle eines solchen durchgehaltenen ‚Grundtons' ist, wie bereits zuvor erwähnt, v. a. in den *Decennali*, im *Capitolo di Fortuna* und im *Asino* sowie z. T. auch im *Capitolo dell'Ambizione* ein ‚Bespielen' unterschiedlicher Stilhöhen zu verzeichnen. Dabei standen in der vorangegangenen Analyse Bewegungen in niedere bzw. erhöhte Stillagen sowie das Changieren zwischen diesen beiden Stil-‚Polen' im Fokus. In diesem Sinne erscheint die Stil-Varietas in den genannten Texten der Terzarima

602 Zur Bedeutung Ariosts im Kontext der Terzarima Machiavellis vgl. v. a. Kap. 2.2.
603 Bàrberi Squarotti 1987, 106.

Machiavellis durchaus ‚dantesk', da ein dominanter Grundton eher in den Bereich eines ‚klassizistischen' Schreibens zu rücken wäre. Auch die große Bandbreite der Stillagen spricht für eine eher ‚danteske' Orientierung, auch wenn die Terzarima des *Segretario* selbstredend nicht auf eine Ebene mit der *Commedia* gestellt werden kann.[604] Gleichzeitig hebt sich die Stil-Varietas in Machiavellis Terzarima-Texten von derjenigen in der *Commedia* ab, da es in Ersteren immer wieder zu ‚Brüchen' kommt, welche die höheren Stillagen in gewissem Maße desavouieren und ironische Wendungen herbeiführen, auch wenn dies nicht immer und durchgängig der Fall ist. Im Bereich der Stil-Varietas zeigt sich wie auch bei den anderen textuellen Ebenen eine Annäherung an die Gestaltungsprinzipien der *Commedia*, die im Sinne der hier interessierenden *Dantizität* lesbar ist, wobei an mancher Stelle auch Abweichungen vom ‚dantesken' Stillagen-Prinzip zu verzeichnen sind.

Interessanterweise ist dieser immer wieder auftretende, z. T. ‚dantesk' anmutende Wechsel der Stillagen weiterhin mit dem Eindruck eines ‚tono medio' vereinbar. Es erscheint plausibel, anzunehmen, dass sich abgesenkte und erhöhte Stillagen aus einer ganzheitlichen Warte betrachtet ‚nivellieren', etwa so, wie eine Sinuskurve um ihre Ruhelage schwingt und einen arithmetischen Mittelwert von Null besitzt. Entlang dieser Analogie lässt sich festhalten, dass die Annahme eines ‚tono medio' für die Terzarima Machiavellis nicht per se ‚falsch' ist. Doch ebenso wenig, wie sich eine Sinuskurve allein durch ihre Ruhelage und ihren arithmetischen Mittelwert beschreiben lässt, ist es auch bei der Stil-Varietas der Terzarima des *Segretario* nötig, die ‚Amplituden' mit in den Blick zu nehmen und zu beschreiben.

9.6 Untersuchung der phonetischen *asprezza*

9.6.1 *Asprezza*: Bezug zur *Divina Commedia* und Definitorisches

Hier werden schließlich zwei weitere Stileme betrachtet, die als potentiell ‚dantesk' einzustufen sind und deren Untersuchung im Zusammenhang mit Machiavelli als ‚experimentell' zu bezeichnen ist: Es geht um die Kategorie der phonetischen *asprezza* sowie den Ausdruck mittels Licht- bzw. Farbsemantik – Letztere wird im nächsten Kapitel behandelt.

Nun könnte man die Frage aufwerfen, inwiefern es sich bei der Untersuchung der *asprezza*, sprich dem ‚herben' oder ‚rauen' Stil, um ein ‚experimentelles' Unter-

604 Dies ist auch nicht Absicht der vorliegenden Arbeit, es geht vielmehr darum, eine textuelle Annäherung der Terzarima Machiavellis an die *Commedia* im Sinne der in dieser Arbeit angesetzten *Dantizität* (vgl. Kap. 5.1 und 5.2.2) nachzuzeichnen. Diese ist auch im Bereich der Stil-Varietas erkennbar.

fangen handelt. In den Texten Dantes konnte die bisherige Forschung immerhin verschiedene Arten der *asprezza* identifizieren, die mitunter ein virtuoses Mit- und Nebeneinander eingehen. So lässt sich für die Kanzone *Così nel mio parlar voglio esser aspro*, die Teil des sogenannten Petrosen-Zyklus ist, konstatieren, dass deren *asprezza* zwischen Passagen im ‚hässlichen' Bereich und gravitätischen Stellen changiert, wobei eine Tendenz zum ‚Hässlichen' zu erkennen ist.[605] Demgegenüber findet sich im Canto XXXII des *Inferno* eine ‚Herbheit', die stark mit einem ‚hässlichen' Stil assoziiert ist, ohne jedoch in den niederen oder derben Bereich abzugleiten, dieser lässt sich dagegen im Canto XXX des *Inferno* ausmachen.[606] In allen bisher genannten Fällen gilt es dabei, zu differenzieren, denn textstrukturell betrachtet tritt neben die phonetische ‚Herbheit' eine mehr oder minder intensiv ausgeprägte inhaltliche ‚Rauheit' sowie z. T. eine pragmatische *asprezza*, die *grosso modo* in die Nähe eines Stils der Invektive zu rücken ist. Gleichzeitig ist die (phonetische) ‚Herbheit' nicht immer mit dem ‚Hässlichen' verbunden, sondern kann auch gravitätisch auftreten. Kurzum: Das Stil-Phänomen der *asprezza* erweist sich als ein mächtiges und mehrdimensionales Gestaltungsmittel bzw. -prinzip.

Doch wie bereits bei den zuvor untersuchten Stilemen ist auch die *asprezza* nicht ausschließlich auf Dante zurückzuführen – ihre Ursprünge lassen sich erneut in der klassischen Antike ausmachen. Zu den wichtigsten Vertretern unter den lateinischen Autoren, die sich zur *asperitas* – dem lateinischen Pendant der *asprezza* – äußerten und die auch in der Frühen Neuzeit rezipiert wurden, zählen Cicero und Quintilian. Bei beiden wird unter *asperitas* insbesondere eine Herbheit im pragmatischen Sinne verstanden, also eine rhetorische Invektive.[607] Cicero ist es wiederum, der auch eine phonetische Dimension der *asperitas* in den Blick

605 Vgl. Mehltretter 2022, 75–81 sowie 89. Die Ausführungen Mehltretters spiegeln den aktuellen Forschungsstand zur *asprezza* Dantes wider und liefern – soweit dem Autor dieser Arbeit bekannt – die erste derart breit gefasste und systematische Besprechung dieser Stilkategorie mit Blick auf Dante. Für eine weitere, wenngleich weniger ausführliche Analyse der *asprezza* in *Così nel mio parlar* vgl. Di Girolamo 1976, 15–19. Die *Petrosità* Petrarcas scheint dagegen eher inhaltlicher Natur zu sein („una petrosità puramente di contenuto", Antoni 1983, 31).

606 Vgl. Mehltretter 2022, 85–89 sowie vgl. Mehltretter 2023, 211–220. Dort jeweils auch mit Erläuterungen zu den stiltheoretischen Überlegungen Dantes selbst, der in *De vulgari eloquentia* den ‚edelsten' Stil des *volgare illustre* als ein Zusammenspiel von ‚gekämmten' und ‚struppigen' Wörtern auffasst: „[...] pexa yrsutaque [...] que nobilissima sunt et membra vulgaris illustris" (*DVE*, 194 [= II, VII, 4]). Vgl. weiterhin zu den Details der *pexa* und *yrsuta* nach Dantes Verständnis *DVE*, 194–198 [= II, VII, 4–6].

607 Cicero geht u. a. darauf ein, wie Cato gegen den späteren Konsul Servius Sulpicius Galba wegen eines Massakers an den Lusitanern in Hispanien ‚herb' („aspere") gesprochen habe: „[...] cum M. Cato, Galbae gravis atque acer inimicus, aspere apud populum Romanum et vehementer esset locutus" (*Cic. De or.*, 88 [= I, 53, 227]). Quintilian geht in ähnlicher Weise auf eine pragmatisch gefasste *asperitas* ein, wobei er ausgehend vom Beispiel der Anklage eines sexuellen Verbrechens für die

nimmt, wenn er die Hiat-Bildung für die Erzeugung ‚herber' Ausdrücke („asperas") anführt:

> [N]am ut in legendo oculus sic animus in dicendo prospiciet quid sequatur, ne extremorum verborum cum insequentibus primis concursus aiit hiulcas voces efficiat aut asperas.[608]

In der dritten wichtigen Rhetorik, *Ad Herennium*, die in der Frühen Neuzeit intensiv rezipiert wurde und auch im Zusammenhang mit Machiavelli von Bedeutung ist,[609] wird ebenfalls das ‚herbe' Sprechen, wiederum im pragmatischen Sinne, erwähnt. Im Kontext der *licentia* als Form des *ornatus* wird eine Unterform derselben eingeführt, welche das Publikum kritisiert, dabei aber eine allzu ‚herbe' Schärfe durch Schmeicheleien abmildert:

> Ergo haec exornatio cui licentiae nomen est, sicuti demonstravimus, duplici ratione tractabitur: acrimonia, quae si nimium fuerit aspera, mitigabitur laude [...][610]

Neben den lateinischen Autoren ist auch die Rezeption der griechischen Tradition nicht außer Acht zu lassen, die v. a. ab 1508 mit dem Druck der *Rhetores Graeci* durch Aldo Manuzio an Bedeutung gewann. Das ausgeklügelte und feingliedrige System der *trachytes* (*τραχύτης*) des Hermogenes ist hierbei beispielhaft zu nennen, wobei hervorzuheben ist, dass in dessen Systematik die Kategorie der *trachytes* (*τραχύτης*) bzw. *asperitas*/*asprezza* in den Bereich der ‚Größe' (*megethos*/*μέγεθος*) fällt.[611] Neben eine pragmatisch vehemente und eine potentiell ‚hässliche' Herbheit trat somit eine gravitätische ‚Spielart' derselben.[612]

Auch in der Kommentierung der *Commedia* findet sich – zumindest ansatzweise – schon früh eine Sensibilität für die – auch phonetische – ‚Herbheit', welche dem *poema sacro* innewohnt. Gleichwohl fand eine detaillierte Theoretisierung der *asprezza* mit Bezugnahme auf Dante durch Trissino und somit erst gegen 1529

Temperierung des ‚herben' Sprechens eintritt, wie dies bereits Cicero gefordert hatte (vgl. *Quint. Inst.*, Bd. 5, 52; 54 [= XI, 1, 84–85] sowie für Cicero vgl. *Cic. De or.*, 193 [= II, 53, 212]).

608 *Cic. Orat.*, 47 [= 44, 150]. Ausführlicher zur *asperitas* der römischen Antike, genauer bei Cicero und Quintilian, vgl. Mehltretter 2022, 73–74, dort auch mit Verweis auf die hier bereits zitierten Primärquellen.

609 Vgl. mit Fokus auf dem *Principe* Cox 1997 sowie vgl. Cox 2010, 179–181. Vgl. auch Knape 2006.

610 *Rhet. Her.*, 354 [= IV, XXXVII, 50].

611 Vgl. *Hermog. Id.*, 254 [= 7]. Zu Hermogenes und seiner Systematik vgl. u. a. Patterson 1970.

612 Vgl. Mehltretter 2022, 90–92 für eine ausführliche Beschreibung der griechischen Rhetoriker und der Unterkategorien der *asprezza*. In Bezug auf die gravitätische Form derselben ist auch Della Casa zu nennen (vgl. Mehltretter 2022, 96).

statt.[613] In ihrer ausgeprägtesten Form wurde sie schließlich durch Torquato Tasso am Ende des Cinquecento vorgenommen.[614] Dennoch thematisierte bereits unter den frühen Kommentatoren der *Commedia* Benvenuto da Imola in der *Introductio* seines *Comentum* die stellenweise ‚Rauheit' des *poema sacro*:

> Ultimo, pavo habet vocem horribilem: ita vox autoris [Dantis], licet videatur suavis ad sonum verborum, tamen ad sententiam aspera sonat, dum increpat vicia multorum acerbissime.[615]

Zwar zielt Da Imola primär auf eine pragmatisch-inhaltliche ‚Herbheit' ab, wenn er von „ad sententiam" spricht. Gleichzeitig ist aber zwischen den Zeilen ebenso eine Sensibilität für die phonetische Komponente des Phänomens gegeben. Immerhin wird dem inhaltlich ‚Herben' die Stimme des Autors gegenüberstellt, welche „suavis ad sonum verborum" erscheint. Unabhängig davon, inwiefern dieser Einschätzung der ‚Süße' des Ausdrucks Dantes beizupflichten ist oder nicht, ergibt sich eine bemerkenswerte Konsequenz. Wenn es im Bereich der *verba* („verborum") den ‚süßen' Ausdruck gibt, impliziert dies, dass es auch den ‚herben' Ausdruck als Gegenstück geben muss, ansonsten wäre das ‚Süße' mangels eines Kontrastes unzureichend markiert. Weiterhin fällt die Wortwahl auf, mit der die pragmatische *asprezza* angesprochen wird, denn als Verb kommt auch hierfür „sonat" zum Einsatz, das unvermittelt eine Assoziation zur lautlichen Wahrnehmung aufbaut. Auch wenn somit der vordergründige Schwerpunkt bei Da Imola auf der pragmatischen *asprezza* liegt, ist auch die phonetische ‚Spielart' derselben angedeutet und in vorläufiger Form noch vor der intensiven Theoretisierung im Laufe des Cinquecento angelegt. Somit lässt sich bis hier festhalten, dass Vorstellungen von *asprezza* oder in der lateinischen Form *asperitas*, auch in ihrer phonetischen Ausprägung und mit Bezug zur *Commedia*, schon um 1500 (und früher) bekannt waren. Warum wird die Untersuchung der phonetischen *asprezza* hier trotzdem als ‚experimentell' eingestuft?

Während an dieser Stelle die phonetische *asprezza* im Mittelpunkt stehen wird, war es im Zuge der breit rezipierten antiken (v. a. lateinischen) Rhetoriker

---

613 Gemeint ist hier die *Poetica* Trissinos, genauer Trissino 1970a, 30–35. 1529 ist das Veröffentlichungsjahr, in inoffizieller Form zirkulierten die Ideen Trissinos wohl bereits etwas früher, doch sicher nicht deutlich vor 1520.

614 Zu nennen sind hier die *Discorsi dell'arte poetica* und die *Discorsi del poema eroico* als zentrale Schriften, die auch auf die *asprezza* eingehen (zu Tasso und der *asprezza* vgl. Mehltretter 2022, 100–105).

615 Da Imola 1887b, 14–15. Das Pfauen-Gleichnis findet sich auch im *Trattatello in laude di Dante* Boccaccios (vgl. *Bocc. Tratt. (Ia red.)*, 117–119 für die *Prima Redazione* sowie vgl. *Bocc. Tratt. (IIa red.)*, 152–153 für die *Seconda Redazione*). Bei Boccaccio kommt jedoch die Vokabel *aspro* oder *asprezza* nicht vor, stattdessen verwendet er „invezione acerbissima" (*Bocc. Tratt. (Ia red.)*, 119) bzw. „acerbissime invezioni" (*Bocc. Tratt. (IIa red.)*, 153), was offener auf eine pragmatische ‚Spielart' der *asprezza* abzielt.

lange Zeit die inhaltliche und pragmatische *asperitas*, der vermehrt Aufmerksamkeit zuteilwurde. Dies schließt – wie eben am Beispiel Da Imolas demonstriert – eine phonetische Sensibilität zwar nicht aus. Doch muss man einräumen, dass gerade für den konkreten Fall Machiavellis eine dezidiert reflektierte und theoretisch unterfütterte Beschäftigung mit diesem Stil-Phänomen kaum anzunehmen ist. So wäre zwar zeitlich eine Rezeption der *Rhetores Graeci* aus dem Jahr 1508 für Machiavelli denkbar, sodass auch eine Kenntnis der explizit lautlichen Aspekte u. a. bei Hermogenes[616] auf den ersten Blick im Bereich des Möglichen liegen könnte. Hierbei muss man jedoch zwei gewichtigen Einsprüchen stattgeben. Zum einen würde das Datum 1508 nicht ausreichen, um frühere Texte Machiavellis wie den *Decennale Primo* in die Untersuchung einzubeziehen. Zum anderen schließen die nicht vorhandenen bzw. wenn überhaupt nur sehr begrenzten Altgriechisch-Kenntnisse Machiavellis eine intensive Beschäftigung mit den *Rhetores Graeci* vielleicht nicht völlig aus, doch lassen sie eine solche vertiefte und durchdringende Lektüre unwahrscheinlich erscheinen. Im Gegenzug könnte man zwar eine Rezeption vermittelt durch Trissino ins Feld führen, denn beide verkehrten in den *Orti Oricellari*. Doch geht dieser Austausch vermutlich auf die Zeit ab ca. 1517 zurück, sodass eine Beeinflussung zeitlich noch weiter nach hinten rücken würde.[617] Auch die erst späte – sprich nach Machiavellis Tod – einsetzende tiefergehende Theoretisierung der (phonetischen) *asprezza* in Verbindung mit Dante und der *Commedia* spricht gegen eine explizite und durch theoretische Diskussionen flankierte Beeinflussung der Texte Machiavellis im Bereich der lautlichen *asprezza*.

Trotz dieser vielen Probleme erscheint es dennoch sinnvoll, unter der Prämisse eines ‚Experiments' die Kategorie der phonetischen *asprezza* auch in Machiavellis Terzarima zu untersuchen. Hierfür spricht v. a. die in ihren Grundzügen angelegte Sensibilität für eine ‚Herbheit' der *Commedia* schon bei frühen Kommentatoren wie Da Imola, sodass sich hierauf aufbauend eine Lektüre der *Commedia* speisen könnte, die ein offenes Auge – oder besser Ohr – für phonetische ‚Herbheit' besitzt. Mit dieser sensibilisierten Lektüre ist auch ein zweiter Aspekt verbunden, der bereits bei der Diskussion der vier vorigen Stileme mit Bezug auf Landino eine nicht zu unterschätzende Rolle gespielt hat: die praktische und ‚individuelle' Rezeption des *poema sacro*. Die lautliche ‚Herbheit' einiger *Commedia*-Stellen ist auch ohne eine dezidierte Theoretisierung des Phänomens der phonetischen *asprezza* bzw.

616 Vgl. *Hermog. Id.*, 259–260 [= 7] sowie vgl. Mehltretter 2022, 90.

617 Vgl. zu Machiavellis Altgriechisch-Kenntnissen und zu den *Orti Oricellari* Kap. 2.2. Als weiterer Nebenaspekt, der eher gegen die Rezeption der *asprezza* oder *asperitas* durch Machiavelli spricht, ließe sich anführen, dass Machiavelli Dantes *De vulgari eloquentia*, das weiter oben im Zusammenhang mit der *asprezza* genannt wurde (vgl. Fn 606), wenn überhaupt, erst spät kannte, vgl. hierzu u. a. die Ausführungen in Kap. 6.1.2.

ohne eine dezidierte Anleitung wahrnehmbar. Zumindest ein aufmerksamer und reflektierter Rezipient der *Commedia*, wie er Machiavelli war,[618] könnte so deren phonetische *asprezza* – sozusagen *in vivo* – wahrgenommen und sie in der eigenen Dichtungspraxis textuell erprobt haben.[619] Da es in der vorliegenden Arbeit um die literarische Praxis geht und nur am Rande um theoretische Debatten, erscheint deshalb eine phonetisch orientierte Untersuchung unter dem Vorzeichen eines (digitalen) ‚Experiments' auch im Falle der Terzarima des *Segretario* vertretbar.[620] Das genaue Vorgehen hierzu wird auf den folgenden Seiten genauer erläutert, bevor die so erarbeitete Methodik in einem weiteren Schritt praktisch zu erproben ist.

9.6.2 *Asprezza*: Methodik der digitalen Analyse

Neben theoretischen Aspekten der *asprezza*, wie sie im vorigen Kapitel beschrieben wurden, gestaltet sich auch die angestrebte Methodik der Untersuchung als ‚experimentell', denn es wird versucht, das Phänomen der phonetischen *asprezza* mittels digitaler Verfahren zu analysieren. Genauer wird eine kleine Applikation erstellt, welche die phonetische ‚Herbheit' eines Textes bewerten und darüber hinaus visuell darstellen kann. Ziel ist es, die Ergebnisse leichter greifbar zu machen und neue Interpretationsmöglichkeiten zu eröffnen.

Ausgangspunkt ist hierbei die starke – wenngleich nicht perfekte – Phonem-Graphem-Korrespondenz des Italienischen,[621] die dafür sorgt, dass man die phonetische *asprezza* bis zu einem gewissen Grad mithilfe einer orthographischen Analyse

618 Vgl. die Ausführungen in Kap. 2.2 und Kap. 6.1.2.

619 Dieser Aspekt gewinnt zusätzliches Gewicht durch den Umstand, dass in *Inferno* XXXII – wie auch in *Così nel mio parlar voglio esser aspro* – immanent über die phonetische *asprezza* reflektiert wird.

620 Hinzu kommt, dass die *asprezza* zuweilen für die Terzarima-Produktion Machiavellis angedeutet wurde, so bei Puppo (vgl. Puppo 1970, 150) oder auf semantischer Ebene bei Richardson (vgl. Richardson 1978, 138 – wobei Richardson an dieser Stelle sogar die Wichtigkeit einer phonetischen *asprezza* für den *Asino* negiert und explizit auf Dantes *Così nel mio parlar voglio esser aspro* zu sprechen kommt – diesen Befund gilt es im Folgenden zu differenzieren). Zwar sind diese Urteile im Bereich von Randbemerkungen zu verorten und entsprechend methodisch unreflektiert. Gleichwohl stützen sie die Legitimität des Vorhabens, die Terzarima Machiavellis auch auf die phonetische *asprezza* hin zu untersuchen.

621 Vgl. hierzu u. a. die Feststellung Dardanos: „Come è noto, tra i fonemi e i grafemi dell'italiano esiste una rispondenza notevole, ma non una perfetta biunivocità" (Dardano 1994, 409). Die folgende Untersuchung geht dabei von der Phonem-Graphem-Korrespondenz des modernen Italienisch aus. Das Risiko, so historische Abweichungen außer Acht zu lassen, ist angesichts der durchgehenden Nutzung moderner – und somit an den heutigen Usus angenäherter – Textausgaben im Vergleich zum daraus entstehenden Nutzen gering. Vielmehr ergibt sich der Vorteil, dass das

untersuchen kann.[622] Ein entscheidender Schritt bei der Entwicklung der Software besteht zunächst in der Definition und der gewichteten Bewertung der einzelnen Grapheme, welche phonetische *asprezza* indizieren, weshalb diesem Aspekt im Folgenden besondere Aufmerksamkeit zu widmen ist. Zunächst stellt sich die Frage, welche Grapheme überhaupt einen ‚herben' Klang repräsentieren. Dabei ist zu beachten, dass die Beurteilung dessen, was *aspro* klingt, nicht gänzlich ahistorisch objektivierbar ist, sondern auch von der jeweils relevanten Zeit bzw. Epoche abhängt und kulturrelativ bedingt ist. Um diese Herausforderung zu bewältigen, wird hier auf die Liste ‚herber' Grapheme von Boyde und Foster zurückgegriffen, die sich auf die Reimwörter in *Inferno* XXXII und in der Kanzone *Così nel mio parlar voglio esser aspro* im Kontrast zur *Vita Nuova* Dantes stützt:

> The *harsh* consonants and consonant groups may be seen in the following, none of which are to be found in rhyme in the [Vita Nuova], but all of which are found either in this canzone [Così nel mio parlar voglio esser aspro] or in *Inf.* XXXII (‚S'io avessi le rime *aspre* e choice') or both: *b*, *bb*, *cc*, *cci*, *g*, *lz*, *nc*, *ngi*, *ns*, *pr*, *rr*, *rm*, *rs*, *rz*, *sc*, *spr*, *tr*, *zz*.[623]

Diese Liste als Ausgangspunkt zu nutzen, hat dabei mehrere Vorteile. Zum einen handelt es sich um eine begrenzte und handhabbare Sammlung ‚herber' Grapheme, was sich positiv auf die praktische Anwendbarkeit auswirkt. Zum anderen haben Boyde und Foster die Grapheme aus den beiden ‚Parade'-Texten zur *asprezza* Dantes, *Inferno* XXXII und der Kanzone *Così nel mio parlar voglio esser aspro*, extrahiert. Dies bedeutet, dass eine werkimmanente Bestimmung dessen vorliegt, was auf praktischer Ebene die spezifische *asprezza* Dantes ausmacht, die im hier vorliegenden Zusammenhang der Untersuchung der *Dantizität* von besonderem Interesse ist. Zwar wäre es z. B. auch denkbar, eine Graphemliste anhand der Überlegungen in *De vulgari eloquentia* zu erstellen. Doch würde dies eine intensive Rezeption der linguistisch-poetologischen Überlegungen Dantes voraussetzen, was einerseits

---

moderne Italienisch als abstrakte ‚Zwischensprache' fungieren und zwischen der Zeit Dantes und Machiavellis ‚vermitteln' kann.

622 Dass (Ortho-)Graphie und Phonetik bereits um 1500 eng miteinander in Beziehung standen, zeigt das Beispiel Bembos. Vgl. hierzu Mehltretter 2009, 154–155. Dieser konstatiert mit Blick auf die Aldina-Ausgabe des *Canzoniere* Petrarcas aus dem Jahr 1501: „Die Figur der Textpartitur, die wir darin sahen, ist in der Tat der Koinzidenzpunkt von Phonozentrismus und Graphozentrismus" (Mehltretter 2009, 155). Für die hier angestrebte Analyse ist zu beachten, dass sich die Orthographie über die Zeit verändert hat. Indem jedoch für alle zu analysierenden Texte moderne Editionen zugrunde gelegt werden, lässt sich diese Problematik abfedern. Zwar gehen die jeweiligen kritischen Editionen nicht vollkommen identisch bei der ‚Modernisierung' der Orthographie vor, doch erscheint es angesichts der geringen Abweichungen legitim, die *asprezza*-Analyse mit der Annahme vorzunehmen, dass ein hinreichend hoher Grad an Einheitlichkeit – man könnte auch sagen ‚Normalisierung' – bei der Schreibung der zu analysierenden Texte vorliegt.

623 Boyde/Foster 1967, 275, Form. i. Orig.

im konkreten Fall Machiavellis nicht belegt ist und andererseits auch für die allgemeine sprachtheoretische Debatte des frühen Cinquecento erst ab Trissinos Übersetzung von *De vulgari eloquentia* ins *volgare* ab ca. 1529 mit Sicherheit vorauszusetzen ist.[624] Demgegenüber repräsentiert die Extraktion von *asprezza*-Graphemen aus der *Commedia* und aus *Così nel mio parlar voglio esser aspro* einen praktisch orientierten Zugriff auf die phonetische ‚Herbheit'. Es stehen weniger sprachtheoretische Überlegungen im Vordergrund als vielmehr die praktische Anwendung in konkreten dichterischen Texten. Dies entspricht genau dem Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit. Weiterhin ist daran zu erinnern, dass auch zur Zeit Machiavellis und bereits vor der Debatte um Trissinos *De vulgari eloquentia*-Übersetzung diese konkrete Ausformung der *asprezza* durch die Lektüre der *Commedia* bzw. der Petrosen-Kanzone prinzipiell rezipierbar war.[625]

Zwar muss einschränkend hinzugefügt werden, dass die Liste von Boyde und Foster auf der Analyse des Übergangs von vorletzter zu letzter Silbe der Reimwörter der entsprechenden Texte beruht. Doch hat dies sogar den Vorteil, dass genau diejenigen Graphem-Kombinationen identifiziert sind, die in prominenter Versposition das Prinzip der phonetischen *asprezza* vorführen – wie erwähnt, handelt es sich bei *Inferno* XXXII und der Kanzone *Così nel mio parlar voglio esser aspro* um Texte, die das Stilphänomen der *asprezza* werkimmanent reflektieren. Außerdem erscheint es in einem ‚experimentellen' Kontext vielversprechend, die Analyse der entsprechenden Konsonanten(gruppen) auf den gesamten Text auszuweiten. Gleichzeitig soll aber methodisch sichergestellt werden, dass das Auftreten eines Wortes in Reimposition im Sinne einer Verstärkung der Rezipierbarkeit der jeweiligen *asprezza* bei der Analyse berücksichtigt wird. Zuvor ist es jedoch im Sinne einer behutsamen Objektivierung nötig, einzelne Adaptionen an der Liste vorzunehmen:[626]

– Die Grapheme <b> und <g> werden nicht berücksichtigt, da ihr alleiniges Vorkommen zu häufig ist und sich dadurch das Risiko einer Verwässerung der Ergebnisse ergäbe.
– In Ergänzung zur Graphem-Kombination <cci> wird auch die Graphem-Kombination <cce> berücksichtigt, da sie einen ähnlichen Laut repräsentiert (/ʧ/).
– Das korrespondierende Phonem der Graphem-Kombination <nc> wird durch ein folgendes <i> oder <e> zu /ʧ/ abgeändert, weshalb die Kombinationen <nci> und <nce> separat zu betrachten sind.

624 Vgl. Trissino (Hg.) 1529. Zur Rezeption von *De vulgari eloquentia* vgl. u. a. Pulsoni 1997 und die dortigen Literaturhinweise.

625 Vgl. die Ausführungen am Ende des vorigen Kap. 9.6.1.

626 Die vorgenommenen Anpassungen sind zwar linguistisch-phonologisch orientiert, erheben jedoch keinerlei Anspruch, linguistischen Standards in vollem Umfang zu genügen.

- Da das korrespondierende Phonem der Graphem-Kombination <nge> ein ähnliches phonetisches Profil aufweist wie <ngi>, wird auch diese Graphem-Kombination berücksichtigt.
- Wie bei <nc> muss bei <sc> die abgeänderte Phonetik durch ein folgendes <e> bzw. <i> berücksichtigt werden, wobei das resultierende Phonem ein Frikativ (/ʃ/) ist.
- Zusätzlich zu den Graphem-Kombinationen <pr> und <tr> wird auch <cr> berücksichtigt, sodass die Kombination aus stimmlosem Plosiv-Graphem und <r> abgedeckt ist.[627]
- In Ergänzung zur Graphem-Kombination <spr> werden auch die Graphem-Kombinationen <scr> und <str> berücksichtigt, also diejenigen, die eine Kombination aus <s>, stimmlosem Plosiv-Graphem und <r> darstellen.
- Hinzu kommen noch Kombinationen aus den Graphem-Gruppen nach Boyde und Foster, von denen in den zu untersuchenden Texten <ncr>, und <nstr> relevant sind.[628]

Somit ergibt sich für die hier vorliegende Analyse die folgende Liste an *asprezza*-Indikatoren:

> <bb>, <cc>, <cce>, <cci>, <ccr>, <cr>, <lz>, <nc>, <nce>, <nci>, <ncr>, <nge>, <ngi>, <ns>, <nstr>, <pr>, <rr>, <rm>, <rs>, <rz>, <sc>, <sce>, <sce>, <scr>, <spr>, <str>, <tr>, <zz>

Diese Liste gilt selbstredend nur für die hier durchgeführte Analyse und soll keine allgemeingültige *asprezza*-Theorie aufstellen. Genau aus diesem Grund wird sie in der zu erstellenden Applikation auch nicht fixiert im Code hinterlegt, vielmehr kann die Definition der *asprezza*-Indikatoren dynamisch zur Laufzeit erfolgen.[629]

Neben der Definition *asprezza*-indizierender Grapheme wird die differenzierte Bewertung derselben einen zentralen Aspekt der neuen Applikation darstel-

---

627 Um eine Überdeckung durch <cc> zu vermeiden, wird auch <ccr> separat berücksichtigt. Dies hat v. a. programmiertechnische Gründe.

628 Die Kombination <nscr> kommt zwar im Wort *circunscrivere* in der *Commedia* vor, jedoch nur in Canti, die hier nicht weiter phonetisch untersucht werden (vgl. *Pg*., XI, 2; *Pg*., XXV, 88; *Pd*., XIV, 30; *Pd*., XXX, 66). Andere Kombinationen wie <nspr> sind in den hier untersuchten Texten nicht vorhanden, sodass eine Berücksichtigung sich erübrigt. Bei der Untersuchung anderer Texte könnten solche Kombinationen jedoch problemlos und dynamisch zusätzlich in die Analyse aufgenommen werden – vgl. hierzu die folgenden Ausführungen zum Aufbau der neu entwickelten Software.

629 Wie bereits angedeutet, wäre es so z. B. denkbar, die Analyse auf den Definitionen Dantes in *De vulgari eloquentia* aufzubauen, in denen u. a. als Gegenteil der ‚gekämmten' Worte solche mit doppelten Liquiden und solche mit *muta cum liquida* Beachtung finden („sine duarum liquidarum geminatione vel positione inmediate post mutam", *DVE*, 196 [= II, VII, 5]). Dies soll hier aus den bereits genannten Gründen jedoch nicht erfolgen.

len, denn dies ist ein Arbeitsprozess, der sich einer manuellen Bearbeitung entziehen würde bzw. nur unter großem Aufwand und entsprechend mit dem Risiko einer hohen Fehlerquote zu leisten wäre. Die Bewertung der *asprezza*-Indikatoren soll dabei ebenso wie deren Definition dynamisch zur Laufzeit angepasst werden können, sodass sich am Ende eine größtmögliche Flexibilität in der Nutzung des Programms für verschiedene Forschungssettings ergibt.

Um die phonetische ‚Herbheit' in ihrer Intensität differenzieren zu können, wird jedem *asprezza*-Indikator ein entsprechender Zahlenwert zugeordnet. In der vorliegenden Studie werden hierzu phonologische Grundüberlegungen angestellt, die jedoch durch kulturrelative Aspekte zu ergänzen sind und deshalb von modernen linguistischen Standards abweichen können. Auf diese Weise soll beides gewährleistet sein: zum einen die Objektivierung der Analyse, soweit dies möglich ist, zum anderen aber auch eine Berücksichtigung des historisch-kulturellen Kontexts. Konkret werden die relevanten Laute zunächst nach ihrer Artikulationsart gruppiert. Ausgehend von der starken Phonem-Graphem-Korrespondenz des Italienischen lassen sich die hier benötigten Laute wie folgt gruppieren:[630]

– Plosiv (<b> = /b/, <p> = /p/, <t> = /t/, <c> = /k/)
– Affrikate (<ce> / <ci> = /ʧ/, <ge> / <gi> = /ʤ/, <z> = /ʣ/ oder /ʦ/)[631]
– Frikativ (<s> = /s/ oder /z/ sowie <sce> / <sci> = /ʃ/)
– Nasal (<n> = /n/, <m> = /m/)[632]
– Vibrant (<r> = /r/)
– Lateral (<l> = /l/)

Es wäre zwar eine weitere Kategorisierung der Laute anhand der Stimmhaftigkeit der Konsonanten möglich, sodass stimmlose Konsonanten ‚herber' bewertet

630 Zur Notation der Phoneme wird die Schreibweise gemäß des *International Phonetic Alphabet* (IPA) verwendet (vgl. International Phonetic Association 1999). Die Zuordnung von Phonemen und Graphemen erfolgt gemäß den kompakten Übersichten in der Grammatik Sensinis (vgl. Sensini 1997, 15–16 bzw. 23). Eine Abweichung betrifft jedoch die Affrikaten, die hier in ihrer gebundenen Form notiert werden (z. B. /ʧ/ statt /tʃ/). Hierdurch soll betont werden, dass die Affrikaten hier als ein einzelner Laut betrachtet werden.

631 Hier wird nur der konsonantische Anteil berücksichtigt. Der vokalische Anteil, der die Veränderung der konsonantischen Aussprache bei den Graphemen <c> und <g> auslöst, wird hier nicht genauer beschrieben.

632 Zwar unterscheidet sich das exakte Phonem bei <n> je nach Umgebung (Varianten sind /ŋ/, /ɱ/ oder /m/). Doch handelt es sich bei allen diesen Lauten immer noch um den Artikulationsmodus des Nasals, lediglich der Artikulationsort unterscheidet sich – velar bei /ŋ/, labiodental bei /ɱ/ und bilabial bei /m/ (vgl. Nespor/Bafile 2008, 39–41). Die Auswirkung des so veränderten Artikulationsortes auf den grundlegenden Charakter der phonetischen *asprezza* scheint an dieser Stelle jedoch vernachlässigbar.

würden als stimmhafte. Diese Option wird hier jedoch nicht weiterverfolgt, denn die konkrete Bestimmung, ob es sich um einen stimmhaften oder einen stimmlosen Konsonanten handelt, ist nicht immer pauschal durchzuführen. Neben komplexen Regeln, welche die Stimmhaftigkeit eines Konsonanten beeinflussen – hier ist v. a. vom Phonem des Graphems <s> die Rede[633] – gibt es auch Fälle wie denjenigen des Graphems <z>, in denen eine Vorhersage so gut wie unmöglich ist.[634] Solche Variationen können zudem von der jeweiligen Varietät abhängen,[635] wobei Abweichungen auf allen Ebenen, auf diatopischer, diastratischer und diaphasischer möglich sind.[636] Auch individuelle Abweichungen bei einem konkreten Sprecher sind denkbar. Deshalb wird eine separate Bewertung dieser Lauteigenschaft – zumindest in der ersten Version der Software – nicht vorgenommen.

Zur konkreten numerischen Bewertung der einzelnen Lautklassen, die durch die ‚herben' Graphem-Kombinationen repräsentiert werden, wird an dieser Stelle als phonologischer Ausgangspunkt die Sonoritätshierarchie herangezogen.[637] Diese ordnet die Laute entlang eines Kontinuums der Sonorität bzw. Obstruktion an, wobei die beiden Eigenschaften gegenläufig sind: Eine hohe Sonorität bedeutet eine geringe Obstruktion und *vice versa*. Nespor und Bafile bringen dies mit ihrer Version der „Scala di sonorità" und der gegenläufigen „Scala di forza" zum Ausdruck, welche den Überlegungen der hier geplanten Untersuchung zugrunde liegen wird, wobei die Unterteilung in „sonore" und „sorde" – wie bereits erörtert – nicht aufgegriffen wird:

Scala di sonorità
vocali > semivocali > liquide > nasali > fricative > affricate > occlusive
sonore sorde sonore sorde sonore sorde

Scala di forza
occlusive > affricate > fricative > nasali > liquide > semivocali > vocali
sorde sonore sorde sonore sorde sonore[638]

Die Grundannahme für die *asprezza*-Analyse ist nun, dass ein Laut umso ‚herber' erscheint, je geringer seine Sonorität bzw. je ausgeprägter seine Obstruktion aus-

633 Vgl. Krämer 2009, 9.
634 Vgl. das Urteil Krämers hierzu: „The letter *z* stands for either [ts] or [dz], and there is no general rule as to where we find which" (Krämer 2009, 9, Form. i. Orig.).
635 So geht Krämer näher auf regionale Varietäten für das intervokalische <s> ein (vgl. Krämer 2009, 207–219).
636 Vgl. u. a. Coseriu 1988, 280–285 bzw. für den Begriff des Diasystems vgl. v. a. Coseriu 1988, 283 sowie für überblicksartige Erläuterungen zum Diasystem vgl. Krefeld 2020b.
637 Für diese Anregung danke ich Thomas Krefeld.
638 Nespor/Bafile 2008, 67, die Formatierung entspricht soweit möglich dem Original.

fällt. Beispielsweise würde dies bedeuten, dass „liquide“ weniger ‚herb‘ erscheinen als „nasali“. Dies deckt sich mit einer der bekanntesten phonologischen Theorien des frühen Cinquecento, derjenigen Bembos. In den *Prose della volgar lingua* heißt es mit explizitem Bezug auf die *asprezza*:

> [...] molle e dilicata e piacevolissima è la *L,* e di tutte le sue compagne lettere dolcissima. Allo ’ncontro la *R* aspera ma di generoso spirito. Di mezzano poi tra queste due la *M* e la *N*, il suono delle quali si sente quasi lunato e cornuto nelle parole.[639]

Es zeigt sich somit eine Parallelität zum Grundaufbau der eben vorgestellten Sonoritätshierarchie. Der Lateral respektive Liquid „*L*“, also <l> bzw. /l/, ist kaum ‚herb‘, vielmehr „molle e dilicata e piacevolissima [...] dolcissima“,[640] während die Nasale, „la *M* e la *N*“, also <m> bzw. /m/ sowie <n> bzw. /n/ ‚herber‘ erscheinen. Dies kann als Indiz gewertet werden, dass die Sonoritätshierarchie als brauchbare Basis verwendet werden kann, um das Verständnis von *asprezza* auch mit Blick auf das frühe Cinquecento adäquat zu erfassen.

Ein gravierendes Problem ergibt sich jedoch beim Graphem <r> bzw. dem korrespondierenden Phonem /r/, das als Vibrant im Italienischen in die Gruppe der Liquide fällt, und somit phonologisch einen ähnlichen Stellenwert wie <l> bzw. /l/ besitzt. Dies konfligiert aber mit den Aussagen in den *Prose*, in denen gerade „la *R* aspera“ explizit erwähnt wird. Auch im weiteren Verlauf des Cinquecento spielt <r> bzw. /r/ eine wichtige Rolle in Bezug auf die lautliche *asprezza*, wie aus den *Discorsi del poema eroico* Tassos ersichtlich wird: „Ma *s*, *r* sono asprissime oltre l’altre“.[641]

---

639 *Bembo Prose*, 150 [= II, X], Form. i. Orig. Auf „*R*“ wird gleich noch genauer einzugehen sein. Zu den weiteren Konsonanten äußert sich Bembo nicht direkt bezüglich der *asprezza*, stattdessen steht u. a. die ‚Dichte‘ („spessezza“) im Vordergrund, die man möglicherweise als Schallfülle auffassen könnte. Dennoch bietet die Einstufung der Phoneme der Grapheme <b> und <d> als „snelli“ und derjenigen der Grapheme <p> und <t> als „[s]nellissimi“ (alle *Bembo Prose*, 150 [= II, X]) einen gewissen Anhaltspunkt für die lautliche *asprezza*. Diejenigen Grapheme, die Plosive repräsentieren, dürften kaum Schallfülle besitzen, sind somit sehr ‚schmal‘. Diese geringe Schallfülle überschneidet sich wiederum zu einem gewissen Teil mit den Annahmen der Sonoritätshierarchie.

640 In dieser Perspektive könnte man argumentieren, dass die Position Bembos mit der Graphemliste von Boyde und Foster konfligiert, da Bembo den Lateral als „molle“ und nicht als ‚herb‘ einstuft. Dieser Einwand relativiert sich jedoch, wenn man berücksichtigt, dass der Lateral in der Liste von Boyde und Foster nicht für sich genommen berücksichtig ist, sondern immer in Kombination mit einem weiteren Graphem bzw. dem korrespondierenden Phonem. Im Gegenteil schreiben auch Boyde und Foster dem alleinigen <l> ‚dolcezza‘ zu (vgl. Boyde/Foster 1967, 275).

641 Tasso 1964, 237, Form. i. Orig. Bezeichnenderweise konvergieren die Meinungen Tassos und Bembos auch in Bezug auf <l>, Tasso notiert hierzu: „[...] grandissima grazia e bellezza ancora suol nascer da quelle lettere che son dette liquide e, più che da l’altre, da *l*; anzi, quando molte parole

Aus dieser Übereinstimmung zwischen Bembo und Tasso,[642] die eine beträchtliche Zeitspanne umfasst, wird deutlich, dass „la *R* aspera“ einen besonderen Stellenwert in der *asprezza*-‚Ästhetik‘ des Cinquecento besitzt. Um diesem Umstand gerecht zu werden, ist es zwingend nötig, das phonologische Basiskonzept aufzubrechen, um <r> bzw. /r/ zumindest im Ansatz[643] entsprechend ihrer Bedeutung im Cinquecento zu berücksichtigen. Hierzu wird die Kategorie der Vibranten auf eine Stufe mit derjenigen der Frikative gestellt, sodass die Nasale gemäß der Beschreibung Bembos zwischen Liquiden bzw. Lateralen und Vibranten positioniert sind („Di mezzano“).

Aus den vorigen Überlegungen und mithilfe der hier gewählten Nomenklatur ergibt sich mit Blick auf die einzelnen Laute folgende Hierarchisierung der phonetischen *asprezza*, die bei der *asprezza*-Analyse zum Einsatz kommen soll:

Lateral < Nasal < Vibrant/Frikativ < Affrikate < Plosiv

Diese Hierarchisierung wird in der Software durch folgende Bepunktung abgebildet:
- Plosiv = 1,5
- Affrikate = 1,25
- Frikativ, Vibrant = 1
- Nasal = 0,75
- Lateral = 0,5

Die vorgeschlagene Bepunktung ist insofern als teilweise ‚arbiträr‘ zu sehen, als der Wert 1 als mittlerer Wert und eine Schrittweite von 0,25 angesetzt werden. Beides könnte auch anders definiert werden. Gleichwohl erscheint ein Intervall von 0,25 als praktikabel, da so eine Differenzierung vorgenommen wird, die jedoch nicht übermäßig prononciert ausfällt und so die grundlegende Ähnlichkeit der lautli-

cominciano da questa lettera, se ne fa un dolcissimo composito [...]“ (Tasso 1964, 236, Form. i. Orig.).

642 Ergänzend lässt sich auch Lenzoni anführen. In dessen *Difesa della lingua fiorentina* wird die Prosa Boccaccios auf ihre rhythmischen Eigenschaften hin untersucht. Dabei kommt der Dialogtraktat auch auf die *asprezza* zu sprechen, wenn mit Bezug auf den Beginn der ersten Novelle des vierten Tages vermerkt wird: „PER RALLEGRARCI, le R, & le L, conſonanti raddoppiate, moſtrano la aſprezza & la durezza della materia da trattarſi“ (Lenzoni 1556, 199–200, Form. i. Orig.). Zwar vertritt Lenzoni hinsichtlich des <l> eine entgegengesetzte Meinung, wenn es (in gedoppelter Form) der *asprezza* zugeschlagen wird. Umso mehr fällt jedoch die Beurteilung des <r> auf, die wiederum mit den Positionen Bembos und Tassos konform geht.

643 Um auch Meinungen wie diejenige Tassos („Ma *s*, *r* sono asprissime oltre l’altre“, Tasso 1964, 237, Form. i. Orig.) berücksichtigen zu können, müsste das phonologische Grundgerüst komplett eingerissen werden, sodass <r> bzw. /r/ den höchsten *asprezza*-Wert erhielten. Dies soll hier jedoch nicht geschehen.

chen ‚Herbheit' in ihren unterschiedlichen Realisierungen widerspiegeln kann. Der zentrale Wert von 1 sorgt wiederum dafür, dass die Ergebnisse bei der Berechnung der einzelnen *asprezza*-Werte nicht höher als nötig ausfallen. Dies dürfte sich positiv auf die weitere Arbeit mit den Resultaten sowie auf deren Interpretation auswirken.

Entsprechend der Eingangsannahme, dass eine ausgeprägte Obstruktion ‚herb' erscheint, soll auch eine Häufung von Konsonanten, sprich eine temporal ausgeprägte Obstruktion, berücksichtigt werden. Hierzu erfolgt die Vergabe eines ‚Bonus' von 0,25 bei allen Graphem-Kombinationen, die drei oder mehr (konsonantische) Laute repräsentieren.[644] Weiterhin gilt: Doppelgrapheme wie z. B. <bb> oder <zz> werden an dieser Stelle als ein Laut gewertet, da die *geminazione* bereits durch die Berücksichtigung dieser Doppelkonsonanten im Gegensatz zu den einfachen Graphemen, also <b> oder isoliertes <z>, abgedeckt ist.

In der folgenden Tabelle ist die Bepunktung aller zu analysierenden Grapheme aufgelistet. In der ersten Spalte findet sich die zu bewertende Graphem-Kombination; in der mittleren Spalte eine Erläuterung zur Zusammensetzung der Bewertung und in der letzten Spalte der Endwert, der im Programm angesetzt wird.

Tab. 5: Übersicht ‚herber' Graphem-Kombinationen und ihrer Bepunktung.

Graphem-Komb.	**Erläuterung**	***asprezza*-Wert**
<bb>	Plosiv	**1,5**
<cc>	Plosiv	**1,5**
<cce>	Affrikate	**1,25**
<cci>	Affrikate	**1,25**
<ccr>	Plosiv + Vibrant	1,5 + 1 = **2,5**
<cr>	Plosiv + Vibrant	1,5 + 1 = **2,5**
<lz>	Lateral + Affrikate	0,5 + 1,25 = **1,75**
<nc>	Nasal + Plosiv	0,75 + 1,5 = **2,25**

644 Affrikate werden hierbei als ein einzelner komplexer Konsonant bzw. als eine monophonematische Einheit gewertet (vgl. Celata 2004, 29–35, besonders auch 34, Fn 11). Dabei scheint es sprachabhängig zu sein, ob die Kombination aus Plosiv und Frikativ als eine monophonematische Affrikate oder als eine bisegmentale Kombination zu bewerten ist (vgl. Celata 2004, 30). Die weiterführende Position Celatas, dass Affrikate den Frikativen näher als den Plosiven stehen (vgl. Celata 2004, 32–33), wird an dieser Stelle dagegen nicht übernommen. Vielmehr werden Affrikate zwischen Plosiven und Frikativen positioniert, um den einzelnen Bestandteilen der Affrikaten trotz ihrer Interpretation als monophonematische Einheit gerecht zu werden. Gleichwohl würde es die neu entwickelte Software auch erlauben, eine ‚asymmetrische' Schrittweite zwischen Plosiven, Affrikaten und Frikativen vorzunehmen.

Tab. 5 (fortgesetzt)

Graphem-Komb.	Erläuterung	*asprezza*-Wert
<nce>	Nasal + Affrikate	0,75 + 1,25 = **2**
<nci>	Nasal + Affrikate	0,75 + 1,25 = **2**
<ncr>	Nasal + Plosiv + Vibrant + Bonus drei Laute	0,75 + 1,5 + 1 + 0,25 = **3,5**
<nge>	Nasal + Affrikate	0,75 + 1,25 = **2**
<ngi>	Nasal + Affrikate	0,75 + 1,25 = **2**
<ns>	Nasal + Frikativ	0,75 + 1 =**1,75**
<nstr>	Nasal + Frikativ + Plosiv + Vibrant + Bonus mind. drei Laute	0,75 + 1 + 1,5 + 1 + 0,25 = **4,5**
<pr>	Plosiv + Vibrant	1,5 + 1 = **2,5**
<rr>	Vibrant	**1**
<rm>	Vibrant + Nasal	1 + 0,75 = **1,75**
<rs>	Vibrant + Frikativ	1 + 1 = **2**
<rz>	Vibrant + Affrikate	1 + 1,25 = **2,25**
<sc>	Frikativ + Plosiv	1 + 1,5 = **2,5**
<sce>	Frikativ	**1**
<sci>	Frikativ	**1**
<scr>	Frikativ + Plosiv + Vibrant + Bonus drei Laute	1 + 1,5 + 1 + 0,25 = **3,75**
<spr>	Frikativ + Plosiv + Vibrant + Bonus drei Laute	1 + 1,5 + 1 + 0,25 = **3,75**
<str>	Frikativ + Plosiv + Vibrant + Bonus drei Laute	1 + 1,5 + 1 + 0,25 = **3,75**
<tr>	Plosiv + Vibrant	1,5 + 1 = **2,5**
<zz>	Affrikate	1,25 = **1,25**

Eine zusätzliche Bewertung soll die Versform der zu analysierenden Texte berücksichtigen. Sobald eine Wortform mit einem entsprechenden *asprezza*-Wert in Reimposition auftaucht, dürfte sie eine deutliche textuelle und intonatorische Hervorhebung gegenüber dem übrigen Text erfahren. Aus diesem Grund werden *asprezza*-Werte von Wörtern in Reimposition mit dem Wert 1,5 multipliziert.[645] Der Multiplikator 1,5 gewährleistet dabei, dass eine hinreichende Differenzierung erfolgt, die jedoch nicht übermäßig stark ausfällt, was z. B. beim Multiplikator 2 der Fall sein könnte.

Diese ‚Asprezza Rules' sollen sich mithilfe einer Applikation mit graphischer Benutzeroberfläche, dem *Asprezza Analyzer*, für einen ausgewählten Text automatisiert anwenden lassen. Der grobe Programmablauf der zu erstellenden Appli-

645 Dies wird auch der Listung von Boyde und Foster teilweise gerecht, die, wie erwähnt, auf der Analyse der Reimwörter basiert.

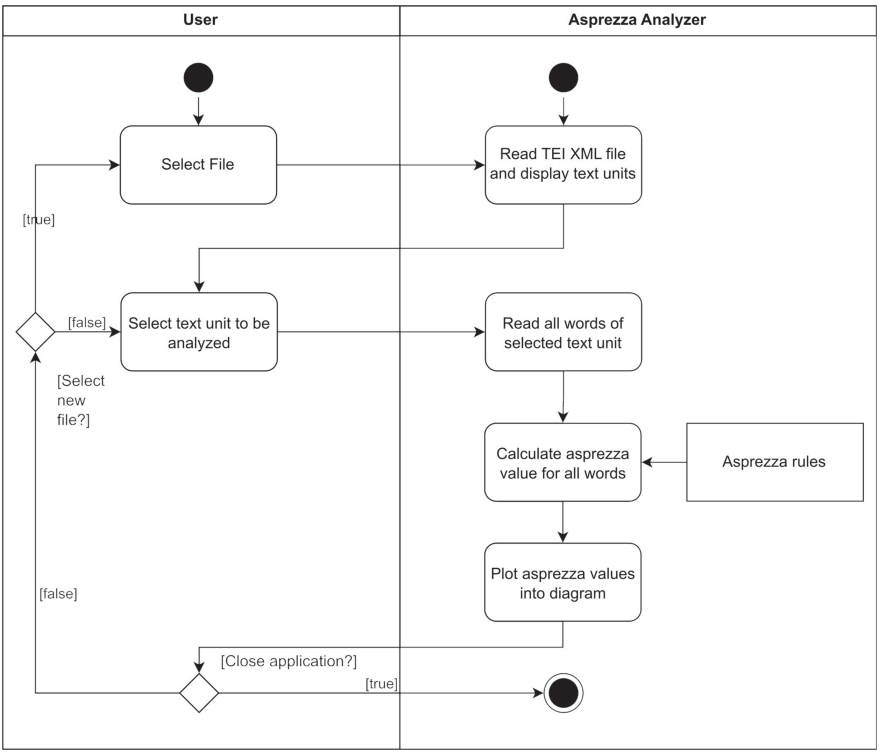


Abb. 3: UML-Aktivitätsdiagramm zum groben Ablauf der Verwendung des Asprezza Analyzer.

kation folgt den Schritten, die im einfach gehaltenen UML-Aktivitätsdiagramm in Abb. 3 abgebildet sind.[646]

Wie dargestellt, besteht ein erster Schritt aus dem Einlesen des zu analysierenden Textes. Dabei muss der Text im standardisierten TEI XML-Form vorliegen und es muss unter Einhaltung der Regeln von TEI XML eine gewisse Vorformatierung erfolgen: Jeder größere Textabschnitt, der als in sich geschlossen analysiert werden soll (z. B. ein Capitolo oder Canto), muss in einem <div2>-Container einge-

646 UML-Diagramme werden häufig verwendet, um Software-Projekte zu strukturieren, Anwendungsszenarien zu modellieren, die interne Architektur zu veranschaulichen und Ähnliches. Dabei ist UML (= *Unified Modeling Language*) nicht auf die Nutzung im Bereich des Software-Engineering beschränkt. Die Modellierungssprache kann z. B. auch helfen, Geschäftsprozesse greifbar zu machen – im Grunde kann fast jeder Aspekt des Lebens mithilfe der Diagramme abstrahiert und dargestellt werden. UML existiert seit 2017 in der Version 2.5.1, vgl. Object Management Group 2017. Das vorliegende UML-Aktivitätsdiagramm wurde mithilfe der Software *Draw.io* in der Version 20.3.0 erstellt (vgl. JGraph 2017 –).

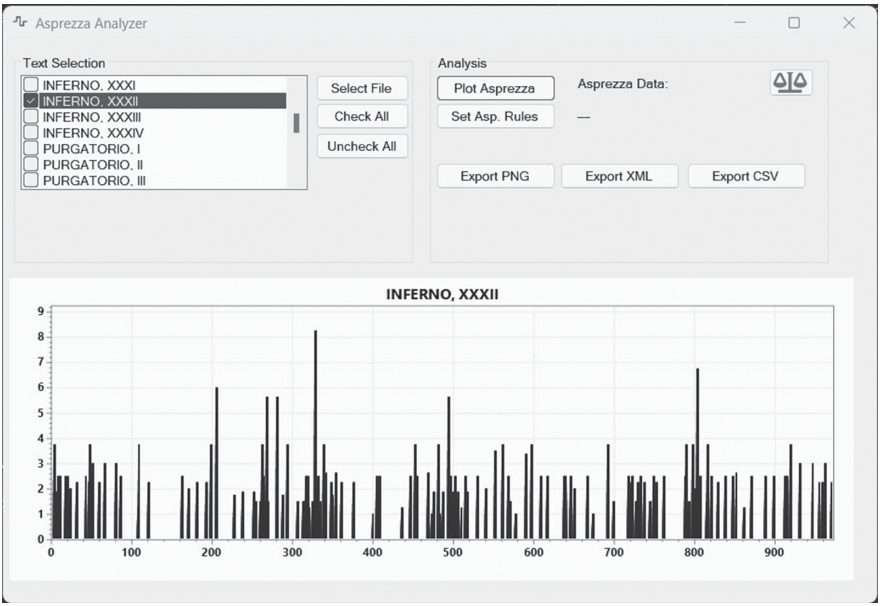


Abb. 4: Screenshot des Asprezza Analyzer in Aktion.

bettet sein. Innerhalb des <div2>-Containers muss zusätzlich ein <head>-Element vorhanden sein, welches den Namen des Textabschnitts identifiziert.[647] Auf diese Weise können später z. B. die einzelnen Canti der *Commedia* unabhängig voneinander ausgewählt und analysiert werden. Auf das <head>-Element folgen die einzelnen Verse des jeweiligen Textabschnitts, die mithilfe von <l>-Tags abgegrenzt sind. Eine Gruppierung mittels <lg>-Tag, z. B. in Terzinen, ist möglich, wird vom Programm jedoch nicht berücksichtigt. Zwar bilden die vorgestellten Voraussetzungen eine gewisse Hürde in der Anwendung, denn eine Aufbereitung der Textdaten ist unumgänglich, sofern diese noch nicht im TEI XML-Format und mit ausführlichen Untergliederungen in Form von <l>-Tags vorliegen. Der Nutzen dieses Vorgehens überwiegt jedoch den Aufwand: Das Programm kann dem Benutzer eine intuitive und bequeme Orientierung im Text ermöglichen, was v. a. bei längeren Texten wie der *Commedia* von Vorteil ist. Des Weiteren kann die Analyse so zielgenau auf den je interessierenden Textabschnitten ausgeführt werden.

Nach dem Einlesen der TEI XML-Datei stehen die einzelnen Textabschnitte in einer Select-Liste zur Verfügung, sodass der Benutzer diejenigen Abschnitte aus-

647 Die Software sucht nach diesen Tags, um den zu analysierenden Text zuverlässig einzulesen, sodass die Präsenz dieser Tags obligatorisch ist.

wählen kann, die zu analysieren sind. Bei einer Mehrfachauswahl werden die Texte direkt miteinander verkettet, sodass sowohl unterschiedliche Textabschnitte aneinandergereiht werden können, als auch der gesamte Text analysiert werden kann.

Nach der Auswahl der zu analysierenden Textabschnitte und einem Klick auf die entsprechende Schaltfläche („Plot Asprezza“) startet intern die zentrale Analyseroutine. Zunächst werden die einzelnen Zeilen bzw. Verse des Textes eingelesen (hierfür ist das zuvor erwähnte Markup mittels <l>-Tags nötig), welche wiederum in einzelne Wörter unterteilt werden. Die Wortgrenzen werden hierbei durch Spatien identifiziert. Zwar wäre auch eine weitere Worttrennung mittels des Apostrophzeichens denkbar. Doch wird an dieser Stelle eine phonetisch orientierte Lesart angesetzt, die der Analyse der phonetischen *asprezza* gerecht wird. Dementsprechend werden Wörter, die lediglich durch einen Apostroph, der eine Elision repräsentiert, getrennt sind, als eine phonetische Einheit betrachtet.[648]

Die Entscheidung, die einzelnen Wörter als Ganzes zu analysieren, bedarf an dieser Stelle einer kurzen Erläuterung. Immerhin wäre es aus phonologischer Sicht attraktiv, eine Silbentrennung vorzunehmen, da im phonologischen Kontext den Silben eine wichtige Rolle zufällt, die z. T. sogar über derjenigen der Wortgrenzen liegt.[649] Dennoch erscheint es angesichts der hier verwendeten Liste an *asprezza*-Indikatoren sinnvoller, Wortgrenzen anstelle von Silben zu berücksichtigen. Dies liegt daran, dass einige *asprezza*-Indikatoren bei einer Silbeneinteilung getrennt würden. Man nehme das zufällig gewählte Beispiel des Worts *mancare*. In diesem kommt der *asprezza*-Indikator <nc> vor. Bei einer Silbentrennung in *man.ca.re* wären jedoch die Bestandteile des *asprezza*-Indikators getrennt. Um diesen zu

648 „Graficamente l’elisione è indicata dalla presenza, in luogo della vocale caduta, del segno dell’**apostrofo** [...] che segnala come le due parole sono unite nella pronuncia [...]“ (Sensini 1997, 43, Form. i. Orig.). Sensini nennt an dieser Stelle noch weitere Fälle der Apostrophensetzung im Italienischen, wobei diese für den hier vorliegenden Fall nicht relevant sind. Es handelt sich um *troncamento* oder Apokope, Aphärese und den Wegfall der Tausender- oder Hunderterangabe bei Jahreszahlen (vgl. Sensini 1997, 43, Fn 4). Diese Fälle stellen jedoch kein Problem dar, denn sie sind durch ein zusätzliches Spatium ergänzt. Derjenige Fall, in dem ein Apostroph ohne Spatium auftaucht, sodass eine Tilgung des Apostrophen zu einer graphemischen Verschmelzung der beiden Einzelwörter führt, ist genau die Elision. Bei der Berechnung der *asprezza* einer solchen Elision wird das Apostrophzeichen temporär getilgt, sodass während der Kalkulation beispielsweise aus *d’un* die Graphemfolge <dun> wird. Gleiches gilt für das Vorkommen eines Bindestrichs.

649 Grundlegend zur Silbenphonologie vgl. Vennemann 1986. Vgl. außerdem übersichtlich und gut lesbar Krefeld 2019.

berücksichtigen, müsste die Silbentrennung wieder aufgehoben werden, sodass die Silbifizierung *ad absurdum* geführt würde.[650]

Nachdem der Text intern in Form einzelner Wörter vorliegt, beginnt die Bepunktung der phonetischen ‚Herbheit'. Dazu bewertet das System in jedem Wort die vorkommenden Zeichen und sucht nach den zuvor definierten *asprezza*-Indikatoren,[651] also denjenigen Graphem-Kombinationen, die entsprechend dem Forschungssetting eine ‚herbe' Qualität aufweisen.[652] Wenn solche Indikatoren auftauchen, werden sie mit dem jeweils festgelegten numerischen Wert bepunktet. Sollten mehrere *asprezza*-Indikatoren in einem Wort auftauchen, so werden die Werte der einzelnen *asprezza*-Indikatoren addiert, außerdem erfolgt, wie bereits erwähnt, eine Multiplikation mit einem vom Anwender frei wählbaren Wert, sollte das Wort am Ende eines Verses stehen. Am Ende steht ein ganzheitlicher *asprezza*-Wert für jedes einzelne Wort. Diese Art der Betrachtung hat den großen Vorteil, dass sie eine differenzierte und skalierte Beurteilung des Phänomens der phonetischen *asprezza* über den gesamten Text erlaubt. So wird es möglich, Abstufungen in der lautlichen ‚Herbheit' genauer zu erfassen.

Am Ende des Programmdurchlaufs werden die so generierten *asprezza*-Werte für den zu analysierenden Text gesammelt. Z.B. wird der erste Vers der *Commedia*, *If.*, I, 1, ausgehend von den zuvor vorgestellten ‚Asprezza Rules', von der Software in folgende Reihe von *asprezza*-Werten transformiert:

„Nel mezzo del cammin di nostra vita" → 0 – 1,25 – 0 – 0 – 0 – 3,75 – 0

Auf diese Weise werden vom System alle Verse des ausgewählten Textes in Zahlenreihen umgewandelt, welche die *asprezza*-Werte der jeweiligen Wörter repräsentieren.

650 Für eine vielversprechende automatisierte Silbifizierung des Italienischen, wenngleich in seiner modernen Form, vgl. Bigi/Petrone 2014. Ein solches System könnte mit möglichen Anpassungen an das Altitalienische integriert werden, wenn man z. B. den Definitionen in *De vulgari eloquentia* bezüglich der *yrsuta* folgen wollte. Dann wäre die Länge der Wörter bzw. die Anzahl der Silben ein wichtiges, den Definitionen teilweise zugrundeliegendes Kriterium, sodass in diesem Fall eine Erweiterung des Programms nötig wäre. Hierzu ist es jedoch aus ‚Effizienz'-Gründen sinnvoll, im Zuge des hier angesetzten ‚experimentellen' Verfahrens zunächst die grundlegende Funktionalität des Systems zu überprüfen und zu diskutieren. Dies ist ein weiterer Punkt, der gegen die Verwendung der Definitionen in *De vulgari eloquentia* an dieser Stelle spricht.

651 Wie bereits erwähnt, können die *asprezza*-Indikatoren sowie deren Bewertung jederzeit zur Laufzeit des Programms angepasst werden. In der folgenden Analyse wird die zuvor vorgestellte Tabelle genutzt.

652 Aufgrund der Tatsache, dass im Italienischen eine recht starke Phonem-Graphem-Korrespondenz vorliegt (vgl. hierzu Fn 621), ist eine vorige Transformation in eine phonetische Repräsentation nicht zwingend erforderlich. In anderen Sprachen wäre eine solche Zwischentransformation in eine phonetische Umschrift wie das IPA unabdingbar, um eine Bewertung der lautlichen Phänomene überhaupt vornehmen zu können.

sentieren. Da eine solche Vielzahl von aneinandergereihten Zahlen für einen Menschen nur schwer oder gar nicht zu erfassen ist, erfolgt in einem letzten Schritt die visuelle Darstellung dieser Zahlen in einem kartesischen Koordinatensystem. Dabei entspricht jedem Wort des Textes ein Punkt auf der x-Achse und auf der y-Achse werden die jeweiligen *asprezza*-Werte aufgetragen. Am Ende entsteht eine Visualisierung, die einem topographischen Höhenprofil oder einer sehr simplen ‚Audio'-Kurve vergleichbar ist.

Aus technischer Sicht ist hierbei wichtig, dass bei den entsprechenden Datenpunkten die Information erhalten bleiben soll, um welches Wort es sich handelt. Dies ist explizit zu erwähnen, da ohne zusätzliche Vorkehrungen nur die Position des Wortes und der entsprechende *asprezza*-Wert im Plot auftauchen würden. Schließlich bildet im mathematischen Sinne die x-Achse eines Koordinatensystems Zahlenwerte ab. So würde im zuvor genannten Beispielvers vom Beginn der *Commedia* folgende Wertezuordnung entstehen:

(0|0); (1|1,25); (2|0); (3|0); (4|0); (5|4); (6|0)

Das erste Wort, das durch den x-Wert 0 repräsentiert wird,[653] hat den *asprezza*-Wert 0, das zweite Wort mit dem x-Wert 1 den *asprezza*-Wert 1,25 usw. Folglich müsste man bei der Interpretation kontinuierlich die Wörter des Textes zählen, was bereits bei einer Textlänge von 100 Wörtern wenig praktikabel ist. Deswegen wird die entsprechende Wortform zusätzlich gespeichert und in den Plot integriert. Hierbei stellt sich jedoch das Problem, dass eine Auftragung der Wortformen direkt auf der x-Achse zum einen im mathematischen Sinne unsauber wäre, da die Achsen eines Koordinatensystems grundsätzlich Zahlenwerte repräsentieren und keine Wort-Label. Zum anderen wäre das Ergebnis auch kaum lesbar, wenn man sich mehrere hundert Wörter auf engem Raum nebeneinander vorstellt. Aus diesem Grund wird auf einen ‚Workaround' zurückgegriffen. Auf der x-Achse wird der Zahlen-Index[654] der Wortliste aufgetragen. Die Information, welches Wort hinter einem konkreten Index steht, wird jedoch nicht fallen gelassen, sondern mithilfe eines Text-Labels im oberen rechten Bereich der Applikation angezeigt, wobei zusätzlich der zugehörige *asprezza*-Wert darstellt wird. Die Auswahl, für welchen Index bzw. für welches Wort die Detail-Informationen darzustellen sind, erfolgt mithilfe eines Mausklicks auf die entsprechende Stelle des Plots bzw. mithilfe der linken und rechten Pfeiltaste der Tastatur. Insbesondere durch die Tastaturnavigation ist eine mühelose

653 Diese Zählung entspricht einerseits der Mathematik, die den Ursprung der x-Achse bei 0 ansetzt. Gleichzeitig spiegelt diese Zählung auch die konventionelle Art des Zählens in der Informatik wider, die bei 0 beginnt.

654 In der Informatik wird bei Wertreihen (oft gespeichert in sogenannten *Arrays*) in der Regel von einem *Index* gesprochen, der die Position eines Wertes in der Reihe widerspiegelt.

Detail-Auswahl möglich. Außerdem ist der Plot auf der x-Achse ‚zoombar', sodass man in Detailbereiche hineinzoomen und Mikrostrukturen besser untersuchen kann. Gleichzeitig kann der Zoomfaktor jederzeit durch ein Kontext-Menü, das durch Rechtsklick mit der Maus aufgerufen wird, zurückgesetzt werden.[655]

Zum Abschluss dieses Abschnitts sind noch einzelne programmiertechnische Aspekte zu beleuchten. So ist es bei der Programmierung nötig, für das Problem der teilweisen Überschneidung einzelner *asprezza*-Indikatoren eine geeignete Lösung zu finden. Z.B. unterscheiden sich die Indikatoren <pr> und <spr> nur durch das Graphem <s>, das einmal vorhanden ist und einmal nicht. Bei einer Analyse ohne Zusatzvorkehrungen würde dies bedeuten, dass im Wort *aspro* die Graphem-Kombination <spr> doppelt im Sinne der *asprezza* erkannt würde, einmal bei der Suche nach dem Indikator <spr> und einmal bei der Suche nach dem Indikator <pr>. Um dieses Problem zu umgehen, sind zwei programmiertechnische Detail-Vorkehrungen in der Abarbeitung der *asprezza*-Indikatoren nötig:

– Die Indikatoren werden primär nicht alphabetisch abgearbeitet, sondern die vorrangige Sortierung erfolgt anhand der Länge des Indikators, d. h. ein Indikator bestehend aus drei Einzel-Graphemen wird vor einem Indikator mit zwei Einzel-Graphemen bearbeitet. Auf einer zweiten Sortierebene greift schließlich eine alphabetische Sortierung.
– Um eine doppelte Bewertung auszuschließen, wird bei jedem Wort das entsprechende Graphem aus der Repräsentation des Wortes gelöscht, sobald es gefunden wurde. Z.B. wird beim Wort *aspro* zuerst der Indikator <spr> aktiviert und genutzt. Hierbei wird die Graphem-Kombination <spr> aus der Zeichenkette entfernt, das verbleibende ‚Wort' lautet *ao*. Auf diese Weise wird sichergestellt, dass der Indikator <pr>, der durch die zuvor beschriebene Indikator-Sortierung erst nach <spr> bearbeitet wird, nicht mehr aktiviert wird.

Mithilfe dieses Mechanismus wäre es auch denkbar, häufige Funktionswörter aus der *asprezza*-Bewertung auszuschließen und als sogenannte *Stoppwörter* zu definieren.[656] Diese Möglichkeit wird hier aber nicht genutzt, wofür mehrere Gründe anzuführen sind. Zum einen steht an dieser Stelle die automatisierte Analyse der lautlichen *asprezza* im Vordergrund. Der Ausschluss bestimmter Stopp- oder Funktionswörter würde jedoch den Schwerpunkt der digitalen Untersuchung teilweise

655 Die Darstellung wird mit der Bibliothek *ScottPlot* in der Version 4.1.29 realisiert (vgl. Harden 2019 –). Diese ist unter der MIT-Lizenz verfügbar. Das Kontext-Menü des Plots, das auch das Zurücksetzen des Zoomfaktors beinhaltet, ist bereits Bestandteil der *ScottPlot*-Bibliothek.

656 *Stoppwörter* sind Wörter, die bei der Analyse nicht berücksichtigt und ignoriert werden. Das System ‚stoppt' gewissermaßen, sobald es ein solches Wort antrifft und fährt mit der Bearbeitung beim nächsten Wort fort.

in den semantischen Bereich verschieben, sodass es zu einer Vermischung phonetischer und semantischer Aspekte in einem Analyseschritt käme. Zum anderen ist es denkbar, dass auch die Nutzung von vermeintlichen Funktionswörtern einem phonetisch motivierten poetischen ‚Programm' folgen kann. So kann eine Häufung von ‚herben' Präpositionen schlussendlich einen ähnlichen phonostilistischen Effekt erzeugen wie die Nutzung von Inhaltswörtern, die über eine lautliche ‚Herbheit' verfügen. Aus diesen Gründen erscheint es sinnvoller, die Applikation von semantischen Bewertungen und Auswahlprozessen freizuhalten und diese in die darauffolgende (‚manuelle') Interpretation der Ergebnisse zu verlagern.[657]

Mit Blick auf die verwendeten Programmier-Werkzeuge und Frameworks werden an dieser Stelle nur die wichtigsten Eckdaten genannt, da es sich bei der vorliegenden Studie um eine literaturwissenschaftliche und keine informationstechnische Arbeit handelt. Die Implementierung des *Asprezza Analyzer* erfolgt mit C#.NET,(→)[658] genauer mit dem .NET-Framework 4.7.2(→) sowie der Entwicklungsumgebung *Visual Studio 2019* in der *Community Edition*.[659] Es handelt sich dabei um ein kostenfrei verfügbares Produkt, das gleichwohl an den Konzern *Microsoft* gekoppelt bleibt. Trotz dieser privatwirtschaftlichen Verbindung rechtfertigen praktische Gründe die Wahl dieser Programmierumgebung im vorliegenden Kontext. Einerseits dürfte C# oft performanter als z. B. Python sein.(→)[660] Andererseits erscheint es

657 Auf diese Weise kann das volle Potential aller Ressourcen entsprechend ihren natürlichen Stärken ausgeschöpft werden: Das digitale Verfahren übernimmt den schematischen, mustergetriebenen Part, während der menschliche Interpretierende die semantische Beurteilung übernimmt.

658 Zur Erinnerung: Mit einem hochgestellten Pfeil in Klammern (→) wird auf das Glossar verwiesen.

659 Vgl. Microsoft Corporation 2021a, initial in der Version 16.10.0.

660 Fourment und Gillings drücken dies in ihrer bioinformatischen Arbeit wie folgt aus: „Java and C# appeared to be a compromise between the speed of C/C++ and the ease of coding of Perl/Python" (Fourment/Gillings 2008, 4 von 9). Dafür, dass dieser Befund weiterhin auch im Vergleich mit anderen Programmiersprachen und außerhalb der Domäne der Bioinformatik Gültigkeit besitzen dürfte, vgl. rezenter Nanz/Furia 2015, die verschiedene Aspekte der Leistungsfähigkeit einer Programmiersprache untersuchen. Interessanterweise scheint Python bei ‚alltäglichen' Berechnungen, sprich solchen, die nicht per se eine sehr hohe Rechenzeit in Anspruch nehmen, besonders schnell zu sein (vgl. Nanz/Furia 2015, 7–8 sowie im dortigen Anhang 46–53; 171–172; 196–197). Dieses Ergebnis ist jedoch schwer nachzuvollziehen, da Nanz und Furia nicht genau angeben, welche Operationen für sie ‚alltäglich' sind. Sie geben zwar Beispiele an wie „checksum algorithms (Luhn's credit card validation), string manipulation tasks (reversing the space-separated words in a string), and standard system library accesses (securing a temporary file)" (Nanz/Furia 2015, 7). Doch wird im Gegensatz zu den rechenintensiven Aufgaben, für die sie eine exakte Auflistung vorlegen (vgl. Nanz/Furia 2015, 7; 27), nicht klar, wie die einzelnen Test-Operationen konkret ausgeführt oder gewichtet wurden.

sinnvoll, die große Flexibilität der digitalen Verfahren aufzuzeigen, um der Zielsetzung der vorliegenden Arbeit im Bereich der Fallstudie gerecht zu werden, verschiedene Möglichkeiten einer *digital unterstützen Hermeneutik* zu eruieren. Python hat sich in den *Digital Humanities* bereits etabliert, doch auch andere Programmiersprachen bzw. -umgebungen lassen sich hier zielführend einsetzen. Hinzu kommt ein ‚logistischer' Aspekt: *Visual Studio* stellt eine umfangreiche ‚All-In-One'-Entwicklungsumgebung für Applikationen in C# dar, welche den Entwicklungsprozess der Software erleichtert und beschleunigt, v. a. im Bereich der Erstellung graphischer Benutzeroberflächen.[661] Gleichwohl ist das Softwaredesign so angelegt, dass es allgemein dem objektorientierten Programmierparadigma(→) folgt und prinzipiell in jede Programmiersprache übertragen werden kann, die objektorientierte Programmierung unterstützt, z. B. Python.[662] Ein UML-Klassendiagramm für technische Details und der quelloffene Programmcode sind wie die restlichen Programmieranteile dieser Arbeit auf GitHub öffentlich zugänglich hinterlegt.[663]

9.6.3 Analyse der phonetischen *asprezza* in Machiavellis Terzarima

9.6.3.1 ‚Kalibrierung' des *Asprezza Analyzer* mithilfe ausgewählter Texte Dantes

Bevor die Terzarima-Texte Machiavellis mithilfe des neu erstellten *Asprezza Analyzer* untersucht werden können, ist es nötig, zumindest in begrenztem Rahmen Referenzdaten zu erzeugen. Nur so ist es möglich, genauer zu beurteilen, ob das Programm auf technischer Seite valide Ergebnisse liefert. Außerdem geht es

661 Zwar stünden in Python z. T. auch Hilfen zur Verfügung, um graphische Oberflächen zu erstellen, z. B. wenn man sich dafür entscheidet, mit *PyQt* zu arbeiten (vgl. Riverbank Computing 1998 –). Doch erfahrungsgemäß bleibt eine Entwicklung in *Visual Studio* komfortabler, was v. a. für die Entwicklung einer ersten Software-Version von Vorteil ist.

662 In der ersten Version des *Asprezza Analyzer* wurde im Sinne eines *Proof of Concept* noch auf elaboriertere objektorientierte Verfahren wie (polymorphe) Vererbung oder Interfaces weitestgehend verzichtet. Sollte sich die Applikation in der fachlichen Diskussion als tauglich und stabil erweisen, könnten im Zuge eines *Refactoring* zusätzliche objektorientierte Aspekte, z. B. in Form von *Design Patterns* eingearbeitet werden (vgl. hierzu das immer wieder aufgelegte ‚Standardwerk' Gamma u. a. 1994), um so die Erweiterbarkeit der Applikation zu verbessern. Auch eine Übertragung in das graphisch anspruchsvollere *WPF*-Framework wäre denkbar, da die Software in der hier präsentierten Version auf dem älteren *WinForms*-Framework basiert (zu *WPF* vgl. Microsoft Corporation o.J.b; zu *WinForms* vgl. Microsoft Corporation o.J.a). Das *WinForms*-Framework erweist sich hier im Sinne eines *Proof of Concept* insofern als ausreichend, da anspruchsvolle graphische Darstellungen im Bereich der Steuerelemente (Buttons etc.) nicht benötigt werden. Der aufwändige graphische Anteil der Applikation, der Plot, steht über die bereits erwähnte Bibliothek *ScottPlot* (vgl. Harden 2019 –) auch in *WinForms* zur Verfügung.

663 https://github.com/s-resch/asprezza-analyzer [letzter Aufruf 05.11.23].

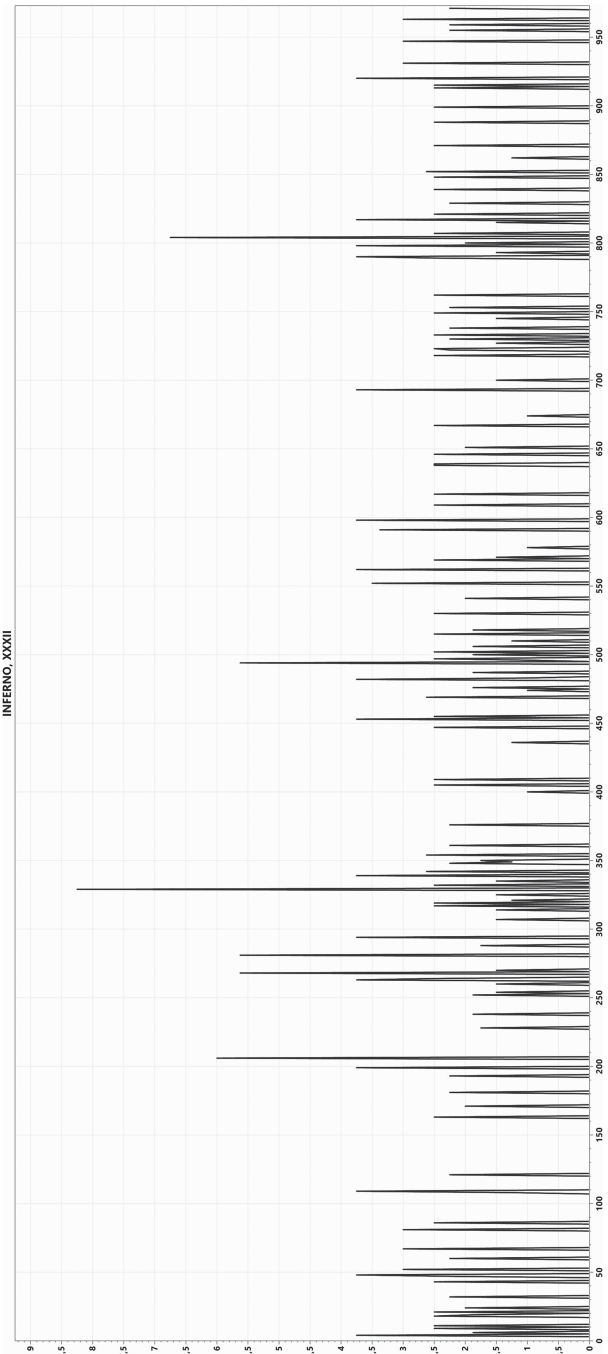


Abb. 5: Asprezza-Plot zu Inferno, XXXII. Die x-Achse zeigt die Wortzahl an, die y-Achse den berechneten asprezza-Wert.

darum, auch auf interpretatorischer Ebene einen ersten Bezugsrahmen zur Verfügung zu stellen.

Deshalb werden zunächst zwei Canti der *Commedia* mit dem *Asprezza Analyzer* untersucht. Einmal handelt es sich um den berühmten Canto XXXII des *Inferno*, der als ein Paradebeispiel der *asprezza* gelten kann.[664] Daneben wird als diametral gegenüberliegendes Beispiel *Paradiso* XXXIII analysiert, bei dem man rein inhaltlich und strukturell annehmen kann, dass eine ‚hässliche' *asprezza* auf ein Minimum reduziert sein dürfte. Darüber hinaus wird auch die Petrosen-Kanzone *Così nel mio parlar voglio esser aspro* untersucht, da diese ebenfalls einen ‚Standard'-Text zur *asprezza* Dantes darstellt.[665] Ziel ist es hierbei weniger, erschöpfende semantische Interpretationen der *asprezza* vorzunehmen,[666] als vielmehr, die valide Funktionsweise des *Asprezza Analyzer* zu eruieren.[667]

Inferno XXXII (vgl. Abb. 5)

Im Plot von *Inferno* XXXII erkennt man gleich zu Beginn eine erste Verdichtung von *asprezza*-Signalen. Der erste Peak entspricht dabei direkt dem Wort „aspre" (*If.*^{BI}, XXXII, 1, *asp.* 3,75), welches neben der ausgeprägten phonetischen *asprezza* einen semantisch deutlich ‚herben' Einstieg präsentiert und somit die *asprezza* geradezu ‚programmatisch' vorstellt. Über zahlreiche Wörter mit niedrigerem *asprezza*-Wert wie „chiocce", „tristo" oder „rocce" (alle drei Wörter *If.*^{BI}, XXXII, 1–3, *asp.* 1,875; 2,5; 1,875) erstreckt sich eine erste deutliche Verdichtung, welche die ‚Rauheit' des Canto über das initiale „aspre" hinaus verlängert und ostentativ vorführt. Nach einem minimalen Abflauen der *asprezza* fällt der Ausschlag des Wortes „discriver" auf (*If.*^{BI}, XXXII, 8, *asp.* 3,75). Dieser nimmt die ‚Herbheit' des initialen „aspre" auf und leitet eine Dreierfolge von *asprezza*-Markern ein, welche durch die Reimwör-

664 Vgl. Boyde/Foster 1967, 275.

665 Boyde/Foster 1967, 275. Vgl. außerdem zu *If.*, XXXII und *Così nel mio parlar* sowie zusätzlich zu *If.*, XXX Mehltretter 2022, 75–81 sowie 85–90.

666 Vgl. hierfür ausführlich Mehltretter 2022.

667 Als textuelle Basis dienen hierbei die Texte, die in der *Biblioteca Italiana* (vgl. La Sapienza Università di Roma (Hg.) 2003 –) zur Verfügung stehen – die gesamte *Commedia* sowie die *Rime* Dantes. Zwar wäre die Nutzung der annotierten Texte des DanteSearch-Projektes ebenfalls denkbar (vgl. *Commedia digital* sowie vgl. *Dante Rime digital*). Jedoch nutzen die dort verfügbaren Texte eine detailliertere Annotation (nicht nur <l>-Tags, sondern auch <LM>-Tags zur Verzeichnung der Lemmata). Um jedoch eine möglichst breite Textbasis bedienen zu können, parst der *Asprezza Analyzer* in seiner ersten Version lediglich <l>-Tags, wie sie in den zahlreichen Texten der *Biblioteca Italiana* vorkommen, und kann keine <LM>-Tags verarbeiten. Eine Integration der Möglichkeit, auch <LM>-Tags zu verarbeiten, ist für weitere Entwicklungsschritte vorzusehen. Zur Verfügbarkeit zuverlässiger digitaler Texte vgl. auch Kap. 10.1.

ter „l'universo", „verso" und „diverso" auf mittlerem Niveau realisiert wird (*If.*^{BI}, XXXII, 8; 10; 12, *asp.* jeweils 3).

Die folgende Abschwächung der *asprezza* wird v. a. durch den kombinierten Ausschlag bei „pozzo scuro" (*If.*^{BI}, XXXII, 16, *asp.* 1,25 und 3,75) kurzzeitig durchbrochen. Inhaltlich wird hier mit der Ankunft am Grund des Cocytus ein entscheidender und ‚dramatischer' Moment beschrieben („Come noi fummo giù nel pozzo scuro", *If.*^{BI}, XXXII, 16), welcher in der *asprezza* eine phonetische Unterstützung findet, denn die ‚Hässlichkeit' des Ortes kann so lautlich unterstrichen werden. Durch den Kontrast der *asprezza* von „pozzo scuro" zur *asprezza*-freien Umgebung wird der ‚herbe' Eindruck dieser Stelle noch verstärkt. Auch der Umstand, dass die Kombination in Reimposition auftritt und es über die beiden Wörter zu einer Steigerung der *asprezza*-Werte kommt, erlaubt eine zusätzliche Prononcierung der ‚Herbheit'.

Während die *asprezza* bereits ab „vetro" (*If.*^{BI}, XXXII, 24, *asp.* 2,5) wieder aufgenommen wird und sich bis zum onomatopoetischen „cricchi" (*If.*^{BI}, XXXII, 30, *asp.* 6) steigert, erfolgt eine bemerkenswerte Wiederbelebung der ‚herben' Phonetik im Zuge der bildlichen Beschreibung, wie die Sünderseelen im Eis eingeschlossen sind. Dies zeigt sich am Anstieg der *asprezza*-Werte ab dem unscheinbaren Wort „insin" (*If.*^{BI}, XXXII, 34, *asp.* 1,75) über „ghiaccia" und „faccia" (*If.*^{BI}, XXXII, 35; 37, *asp.* jeweils 1,875) und „tristo" (*If.*^{BI}, XXXII, 38, *asp.* 3,75) bis zum starken Peak bei „procaccia" (*If.*^{BI}, XXXII, 39, *asp.* 5,625), das durch die doppelte *asprezza*-Markierung (<pr> und <cci>) sowie die Stellung in Reimposition einen sehr auffälligen Ausschlag verursacht. Ähnliches findet sich wenig später bei „stretti" (*If.*^{BI}, XXXII, 41), das auch in Reimstellung positioniert ist und einen ebenso hohen *asprezza*-Wert zur Folge hat (*asp.* 5,625). Dieser Höhepunkt der *asprezza*-Werte korreliert bezeichnenderweise mit der Verschiebung des inhaltlichen Fokus weg von den Sünderseelen im Allgemeinen hin zu zwei konkreten *peccatori*, einer von ihnen Camicione de' Pazzi, der später auch direkt zu Wort kommt.[668] Zwar bewegt sich die *asprezza* danach wieder in gemäßigtere Bereiche, doch bleibt die phonetische ‚Herbheit' erkennbar. Mit „strinse" (*If.*^{BI}, XXXII, 47, *asp.* 8,25) folgt sogar der stärkste Ausschlag des gesamten Canto, der inhaltlich mit der eindrücklichen und ‚schmerzhaften' Beschreibung des Schicksals der Sünder einhergeht: Ihre Tränen gefrieren ob des kalten Windes des Cocytus und ihre Augen werden durch das Eis verschlossen, sodass man von einer ‚dramatischen' Setzung einer ‚hässlichen' *asprezza* ausgehen kann. Zunächst bleibt die phonetische ‚Herbheit' in diesem Textbereich erhalten, ehe sie sich merklich zurücklegt, als Camicione de' Pazzi zu antworten beginnt (vgl. *If.*^{BI}, XXXII, ab 52).

668 Die Verlagerung des Fokus ergibt sich v. a. durch *If.*^{BI}, XXXII, 40–41: „Quand'io m'ebbi dintorno alquanto visto, / volsimi a' piedi, e vidi due sì stretti".

Ein weiterer deutlicher Ausschlag und eine zusätzliche Verdichtung der *asprezza*-Signale um diesen herum zeigt sich im Bereich des 500. Wortes. Es handelt sich um diejenige Stelle, an der das erste Gespräch mit Camicione de' Pazzi zum Ende kommt und erneut der Anblick der im Eis eingeschlossenen Sünder genauer beschrieben wird. Vorbereitet durch „scagioni" (*If.*^{BI}, XXXII, 69, *asp.* 3,75), dem letzten Wort der Ausführungen Camicione de' Pazzis, geht das stärkste Signal in diesem Bereich vom Wort „riprezzo" aus (*If.*^{BI}, XXXII, 71, *asp.* 5,625), unterstützt durch zahlreiche weniger intensive Ausschläge. Zwar finden sich hierbei auch einige semantisch schwächere Wörter wie „sempre" (*If.*^{BI}, XXXII, 72, *asp.* 2,5) und „mentre" (*If.*^{BI}, XXXII, 73, *asp.* 2,5), doch tragen auch diese aufgrund ihrer Drängung zum phonetischen Erscheinungsbild der Textstelle merklich bei.

Im Folgenden erkennt man, dass die *asprezza* immer wieder nachlässt, auch wenn sie nie komplett verschwindet. Dabei sind nicht nur vertikal prominente Ausschläge interessant, auch eine horizontale Drängung im niedrigwertigen Bereich kann aufschlussreich sein. Eine solche Verdichtung findet sich um die Reimwörter „ciocca", „Bocca" und „tocca" (*If.*^{BI}, XXXII, 104; 106; 108, *asp.* jeweils 2,25) – einer ebenfalls eindrücklichen Szene des Canto XXXII, handelt es sich doch um die berühmte Stelle, an der ‚Dante' den Kopf Bocca degli Abatis an den Haaren emporzieht. Komplettiert wird die phonetische ‚Herbheit' dieser Stelle durch die Wörter „tratto", „latrando", „altro", „latri" und „traditor" (*If.*^{BI}, XXXII, 104–106; 108; 110, *asp.* jeweils 2,5).

Auch das Ende des Canto XXXII wartet mit *asprezza*-Signalen auf, wenn die Reimwörter „mangi", „piangi" und „cangi" (*If.*^{BI}, XXXII, 134; 136; 138) mit einem *asprezza*-Wert von jeweils 3 hervortreten und – so eine mögliche semantisch-strukturelle Hypothese – den Übergang zur Ugolino-Episode mithilfe von ‚Herbheit' markieren. Flankiert wird dies durch die beiden letzten Reimwörter „pecca" und „secca" (*If.*^{BI}, XXXII, 137; 139, *asp.* jeweils 2,25). Absolut und vertikal betrachtet mag die ‚Herbheit' des Canto-Endes zwar gering erscheinen. Doch die Überkreuzung zweier ‚herber' Reimstrukturen sorgt dafür, dass der Canto XXXII mit einer Reihe von vier Versen ausläuft, die allesamt mit einem *asprezza*-markierten Wort enden (*If.*^{BI}, XXXII, 136–139). Somit trägt der Canto-Abschluss trotz der Ausschläge im eher niedrigen Bereich merklich zum Profil der phonetischen *asprezza* bei.

Wenn man ausgehend von diesen Detail-Betrachtungen den Blick auf eine makrostrukturelle Ebene lenkt, erkennt man am Plot, dass es mehrere Verdichtungen von *asprezza*-Signalen innerhalb des Canto gibt. Diese bündeln auf engstem Raum mehrere Ausschläge, wobei die einzelnen Signale mitunter deutlich ausgeprägt sind (*asp.* höher als 3). Bemerkenswert sind überdies starke *asprezza*-Peaks, z. B. bei „procaccia" (*If.*^{BI}, XXXII, 39, *asp.* 5,625), „stretti" (*If.*^{BI}, XXXII, 41, *asp.* 5,625),

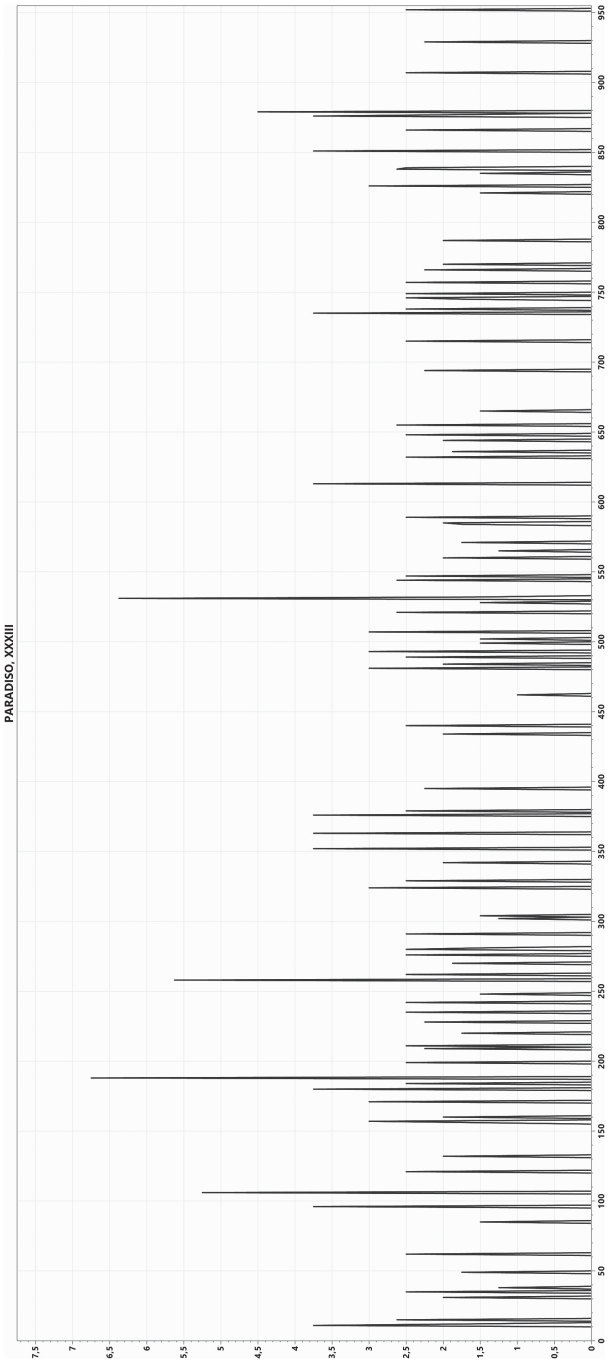


Abb. 6: Asprezza-Plot zu Paradiso, XXXIII. Die x-Achse zeigt die Wortzahl an, die y-Achse den berechneten asprezza-Wert.

„strinse“ (*If.*^{BI}, XXXII, 47, *asp.* 8,25) oder „riprezzo“ (*If.*^{BI}, XXXII, 71, *asp.* 5,625).[669] Diese fügen zusätzlich zu den horizontalen Verdichtungen auch eine vertikal starke Ausprägung der *asprezza* hinzu. Aus der wiederkehrenden horizontalen Drängung und der vertikalen Spannweite der *asprezza* resultiert ein deutlich ‚unruhiges‘ Bild, das sich im Plot der Analyse widerspiegelt.

Paradiso XXXIII (vgl. Abb. 6)

Im Canto XXXIII des *Paradiso* zeigt sich ein anderes Bild als in *Inferno* XXXII. Zwar ist auch hier die *asprezza* mitnichten abwesend – wie man vielleicht einer ersten Intuition folgend annehmen könnte. Auch im letzten Canto der *Commedia* tauchen zu Beginn *asprezza*-Ausschläge auf, die sich in einer ersten Gruppierung aus „creatura“, „termine“ und „consiglio“ (*Pd.*^{BI}, XXXIII, 2–3, *asp.* 3,75; 1,75; 2,625) sowie in einer zweiten Gruppierung aus „farsi“, „ventre“ und „raccese“ (*Pd.*^{BI}, XXXIII, 6–7, *asp.* 2; 2,5; 1,25) finden. Doch legt sich die *asprezza* im Anschluss etwas zurück und es folgen zunächst eher vereinzelte Ausschläge, die immer wieder von einer mehr oder weniger kurzen *asprezza*-Pause abgelöst werden.

Eine bemerkenswerte Stelle erkennt man kurz nach den ersten beiden besprochenen Gruppierungen, als drei Ausschläge geradezu eine klimaktische Steigerung der *asprezza* realisieren. Es handelt sich um die jeweils in Reimposition stehenden Wörter „ricorre“, „soccorre“ und „precorre“ (*Pd.*^{BI}, XXXIII, 14; 16; 18, *asp.* 1,5; 3,75; 5,25). Interessanterweise kann dieser Anstieg der *asprezza* auch mit einer sich ‚steigernden‘ Inhaltsstruktur zur Deckung gebracht werden. Es wird an dieser Stelle die Jungfrau Maria kontempliert und in einer klimaktisch anmutenden Beschreibung immer weiter sublimiert, sodass hier die parallel ansteigenden *asprezza*-Werte zur Verstärkung des Sublimen beitragen können.[670]

Kurz darauf folgt mit „scarsi“ (*Pd.*^{BI}, XXXIII, 30, *asp.* 6,75) der stärkste vertikale Peak des gesamten Canto. Dieser wird vorbereitend flankiert durch mehrere mittelstarke *asprezza*-Signale, darunter „arsi“ (*Pd.*^{BI}, XXXIII, 28, *asp.* 3) und „prieghi“ (*Pd.*^{BI}, XXXIII, 29, *asp.* 3,75), jeweils in Reimposition. Dieser merkliche, aber dennoch nicht abrupte, sondern schrittweise Anstieg der *asprezza*-Signale korreliert mit der inhaltlichen Thematisierung der Gebete ‚Dantes‘ an die Jungfrau

669 Der Ausschlag bei „Franceschi“ (*If.*^{BI}, XXXII, 115, *asp.* 6,75) wird hier nicht weiter besprochen, da dieser einen Eigennamen darstellt und einer detaillierteren Interpretation bedürfte, die hier nicht zu leisten ist.

670 Nicht nur, dass der Wunsch desjenigen, der sich nicht an die Jungfrau Maria wendet, „vuol volar sanz’ali“ (*Pd.*^{BI}, XXXIII, 15), und nicht nur, dass die Güte der Jungfrau demjenigen hilft, „chi domanda“ (*Pd.*^{BI}, XXXIII, 17), die Güte Marias kommt häufig dem Wunsch der Menschen bereits zuvor („al dimandar percorre“, *Pd.*^{BI}, XXXIII, 18). Diesen Inhalt kann man als klimaktisch orientiert lesen.

Maria („tutti miei prieghi / ti porgo“, *Pd.*^{BI}, XXXIII, 29–30), sodass eine Nähe zwischen phonetischer ‚Herbheit‘ und sublimem Inhalt, der zudem eine ausgeprägte emotionale Ebene aufweist, gegeben ist. Ebenso auffällig ist der Ausschlag der *asprezza* bei „dimostraro“ (*Pd.*^{BI}, XXXIII, 41, *asp.* 5,625), der über „prieghi“ (*Pd.*^{BI}, XXXIII, 42, *asp.* 2,5) und „s’addrizzaro“ (*Pd.*^{BI}, XXXIII, 43, *asp.* 1,875) sowie weiter über „creder“ (*Pd.*^{BI}, XXXIII, 44, *asp.* 2,5) tendenziell abflaut und bei „creatura“ (*Pd.*^{BI}, XXXIII, 45, *asp.* 2,5) und „occhio“ (*Pd.*^{BI}, XXXIII, 45, *asp.* 1,5) gehalten bzw. noch weiter abgesenkt wird. Diese Wörter sind eingebettet in die Beschreibung, wie ‚Dante‘ seine Augen zunächst auf die Figur des Heiligen Bernhard richtet, welche zuvor die Lobeshymne auf die Jungfrau Maria angestimmt hat. Daraufhin wendet ‚Dante‘ den Blick dem „etterno lume“ zu (*Pd.*^{BI}, XXXIII, 43) und gelangt zu der Feststellung, dass kein menschliches Auge Gott in demselben Maße schauen und kontemplieren könne, wie dasjenige der Jungfrau Maria. Auch hier ist auffällig, dass eine markiert auftretende *asprezza* (in Form eines vergleichsweise starken vertikalen Ausschlags mit schrittweiser Reduktion) mit einer inhaltlich bedeutenden und sublimen Stelle zusammenfällt.

Ein weiterer merklicher Ausschlag der *asprezza* in vertikaler Richtung findet sich etwas später bei „presunsi“ (*Pd.*^{BI}, XXXIII, 82, *asp.* 6,375). Hier ist es sinnvoll, den gesamten Kontext in Erinnerung zu rufen: „Oh abbondante grazia ond’io presunsi / ficcar lo viso per la luce etterna“ (*Pd.*^{BI}, XXXIII, 82–83). Die göttliche, „abbondante grazia“ wird als Voraussetzung dafür herausgestellt, dass ‚Dante‘ es sich überhaupt anmaßen („presunsi“) kann, die „luce etterna“ zu erblicken und ihr standzuhalten. Dieses Spannungsverhältnis zwischen sublimer „grazia“ bzw. der „luce etterna“ und dem „presunsi“, welches an das Irdisch-Körperliche ‚Dantes‘ gebunden ist, korreliert bezeichnenderweise mit einem starken Peak der *asprezza* und kann auf diese Weise phonetisch hervorgehoben werden.

Wenn man diese – mitnichten erschöpfenden, aber für den hier entscheidenden Zusammenhang wohl zielführenden – Beobachtungen zu den beiden *Commedia*-Canti einander gegenüberstellt, ergeben sich daraus weitere aufschlussreiche Erkenntnisse. Gemein ist beiden Canti offenkundig, dass die phonetische *asprezza* ein wichtiges Stilmerkmal darstellt. Im *Inferno* ist es bereits intuitiv plausibel, dass ein ‚herber‘ Ausdruck vorliegt, doch im *Paradiso* wäre es auf den ersten Blick naheliegender, weniger *asprezza* vorzufinden. Dies ist jedoch nicht der Fall. Gleichwohl unterscheidet sich die *asprezza* der beiden Canti deutlich in ihrer Bedeutung, was auch am Plot, den die Software zeichnet, erstaunlich klar zu erkennen ist.

Während in *Inferno* XXXII horizontale Verdichtungen der *asprezza* auftreten und darüber hinaus starke vertikale Ausschläge vorkommen, zeigt sich in *Paradiso* XXXIII ein deutlich ‚geordneteres‘ und ‚ruhigeres‘ Bild. Es kommt zwar eindeutig phonetische *asprezza* vor, doch fehlen übermäßige Verdichtungen und auch abrupte Ausschläge sind seltener und werden z. T. durch weniger starke *asprez-*

za-Signale flankiert, die für eine schrittweise Annäherung an den Peak sorgen. Zudem ist erkennbar, dass immer wieder auch vereinzelt *asprezza*-Signale erscheinen, worauf jedoch wieder ein ‚Zurückschwingen' zur Nulllinie folgt. Es ergibt sich somit ein Wechselspiel zwischen *asprezza* und der Abwesenheit von *asprezza*, das man mit dem Adjektiv ‚rhythmisch' umschreiben könnte.

Gleichzeitig lässt sich bereits anhand weniger Überlegungen zeigen, dass die phonetische *asprezza* an den Inhalt gekoppelt ist, wodurch sich wiederum Unterschiede zwischen *Inferno* und *Paradiso* ergeben. Der abstoßende und beängstigende Inhalt von *Inferno* XXXII korreliert mit Verdichtungen und starken Ausschlägen der *asprezza*. In *Paradiso* XXXIII kann man dagegen eine ‚rhythmische' Form der *asprezza* mit dem sublimen Inhalt der Kontemplation Gottes und der Jungfrau Maria engführen. Letzteres entspricht erstaunlich genau dem, was Dante selbst in *De vulgari eloquentia* über das sublime *volgare illustre* in Bezug auf die Phonetik aussagt: Es ist charakterisiert durch einen harmonischen Wechsel von *pexa* und *yrsuta*, also letztlich einem Wechsel von *asprezza* und Abwesenheit von *asprezza*.[671] Genau dieses ‚rhythmische' Wechselspiel ist im Plot des *Asprezza Analyzer* erkennbar.

Somit entspricht die Visualisierung der *asprezza* durch die Software auf erstaunliche Weise zwei aus dem einleitenden Abschnitt bekannten Grundtypen von *asprezza*. In *Inferno* XXXII erkennt man eine ‚hässlich' anmutende ‚Herbheit', die sich im Plot in Form eines sehr ‚unruhigen' und fast dissonant wirkenden Verlaufs manifestiert – wobei ‚Hässlichkeit' hier gerade nicht zwangsläufig mit einem niedrigen Stil einhergehen muss.[672] Verdichtungen und extreme Ausschläge lassen kaum zu, dass sich die *asprezza* in harmonische Bahnen begibt und ‚einschwingt'. Dies wiederum ist im Plot zu *Paradiso* XXXIII erkennbar. Dort zeigt sich ein deutlich strukturierteres Bild mit wohl dosierten Auf- und Abbewegungen. Die *asprezza* wird immer wieder unterbrochen und es kommt zu einem ‚Einschwingen' der vergleichsweise regelmäßig auftretenden und meist nicht übermäßig starken *asprezza*-Signale. Entsprechend könnte man dieses Bild der ‚Herbheit' mit der Kategorie der *gravitas* und Sublimität des ausbalancierten *volgare illustre* in Verbindung bringen. Der Vorteil des *Asprezza Analyzer*: Diese beiden Grundtypen lassen sich schnell und recht intuitiv vom Plot ablesen.

671 Vgl. hierzu weiter oben Fn 606. Vgl. weiterhin *DVE*, 198 [= II, VII, 7].

672 Vgl. hierzu das Urteil Mehltretters zu *Inferno* XXXII: „Im 32. Gesang der Hölle ist also auch für das Hässliche der schlimmsten Sünden eine schwere, komplexe und musengeleitete Sprache erforderlich. Hier ist der raue Stil [...] gerade nicht niedrig [...] und dennoch in gewisser Weise ‚hässlich' [...] Dies bedeutet aber, dass Dante der Herbheit eine ästhetische Qualität unabhängig von der Lehre vom Stilaptum zuschreibt" (Mehltretter 2022, 88).

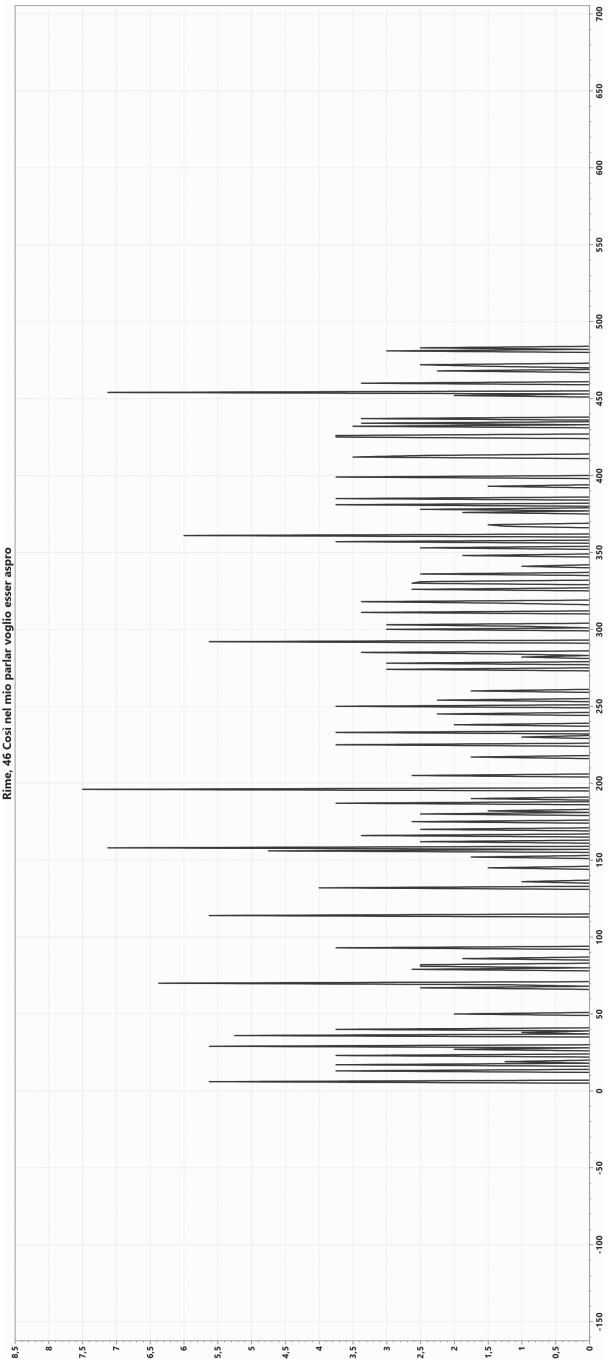


Abb. 7: Asprezza-Plot zu Così nel mio parlar [...] mit angepasster x-Achse orientiert an den beiden vorigen Analysen.

Così nel mio parlar voglio esser aspro (vgl. Abb. 7)

Um die bisherigen Ergebnisse zu überprüfen, wird als Kontrollinstanz ein weiterer Text Dantes hinzugezogen, der stellvertretend für den Stil der *asprezza* steht: die Kanzone *Così nel mio parlar voglio esser aspro*. Diese Kanzone, die von der unerwiderten Liebe zu einer Dame handelt, dreht sich – sehr global gesprochen – um die ‚Härte' der verehrten Dame. In diesem Zusammenhang spielt auch die *asprezza* eine wichtige Rolle und gemäß den Erwartungen durch frühere Studien[673] sind im Plot des *Asprezza Analyzer* deutliche Signale für phonetische ‚Herbheit' zu erkennen.

Gleich zu Beginn sticht der Peak des Wortes „aspro" (*Così [...]*^{BI}, 1, *asp.* 5,625) ins Auge, der sich nicht nur durch phonetische ‚Herbheit' auszeichnet – noch dazu in Reimposition –, sondern wie bereits bei *Inferno* XXXII auf semantischer Ebene *asprezza* vermittelt. In diesem Zusammenhang ist auch der nächste stärkere Peak zu sehen, der das vorige „aspro" wiederaufnimmt und innerhalb des Wortes „diaspro" nochmals in Reimposition präsentiert (*Così [...]*^{BI}, 5, *asp.* 5,625). Flankiert wird dies durch weitere *asprezza*-Signale, u. a. bei „petra" und „impetra" (*Così [...]*^{BI}, 2; 3, *asp.* jeweils 3,75), die ebenfalls das Muster der Wiederaufnahme des vorigen Wortes wie bei „aspro" und „diaspro" umsetzen. Auch „cruda", „s'arretra" und „faretra" (*Così [...]*^{BI}, 4; 6; 7) sind hier mit ihren Peaks von 3,75 zu nennen. Insgesamt ist der Beginn der Kanzone auffällig, da sich auf einer Länge von nur 50 Wörtern mehrere, z. T. starke *asprezza*-Signale verdichten und so die ‚programmatische' ‚Herbheit' des Textes ausstellen.

Bemerkenswert ist auch die Kombination der Reimwörter „spezzi" und „prezzi" (*Così [...]*^{BI}, 14; 18, *asp.* 1,875 bzw. 5,625). Diese implementieren deutlich und vermittelt durch das zwischengeschaltete „m'asconda" (*Così [...]*^{BI}, 15, *asp.* 3,75) trotz ihrer texträumlichen Distanz ein klimaktisches Muster, denn das noch ‚weiche' <p> von „spezzi" wird bei „prezzi" durch die Ergänzung des <r> ‚angeraut', sodass nicht nur eine Wiederaufnahme, sondern eine deutliche ‚Steigerung' des *asprezza*-Musters von „spezzi" erfolgt. Die bereits angesprochene Distanz zwischen den *asprezza*-markierten Wörtern schwächt die ‚Herbheit' jedoch nicht ab, sondern erhöht vielmehr deren Auffälligkeit im Kontrast zu den zwischenzeitlich *asprezza*-freien Textbereichen. Diese Prononcierung der ‚Herbheit' geht einher mit der inhaltlichen Thematisierung der Wehrlosigkeit des Singenden („Non trovo scudo ch'ella non mi spezzi", *Così [...]*^{BI}, 14)[674] und der Grausamkeit der Dame („Cotanto del mio mal par

673 Vgl. Boyde/Foster 1967, 275 sowie vgl. Mehltretter 2022, 75–81 sowie 89, ebenso vgl. Di Girolamo 1976, 15–19.

674 In der Robertis-Ausgabe heißt es: „Non truovo schermo ch'ella non mi spezzi" (*Così nel mio parlar*, 7 [= 14]), dort ist aber auch die Variante „scudo" vermerkt, die im verwendeten digitalen Text zu finden ist, welcher den Angaben im TEI-Header zufolge auf der *Rime*-Ausgabe Gianfranco Continis aus dem Jahr 1973 basiert.

che si prezzi", *Così [...]*^{BI}, 18). Man kann postulieren, dass die *asprezza* hier in den ‚hässlichen' Bereich tendiert und die prekäre Situation des Singenden vor Augen – oder auch vor Ohren – führt.

Zwar scheint sich die *asprezza* kurzzeitig etwas zurückzulegen, doch folgt ein erneuter, starker Anstieg mit horizontaler Verdichtung rund um die Doppelung des Wortes „scorza" und das Wort „forza" (*Così [...]*^{BI}, 25–26). Hierbei findet sich erneut eine klimaktisch orientierte Struktur, denn ausgehend von „rodermi" (*Così [...]*^{BI}, 25, *asp.* 1,75) steigt die Intensität über das erste „scorza" (*Così [...]*^{BI}, 25, *asp.* 4,75) bis zum zweiten „scorza" in Reimposition (*Così [...]*^{BI}, 25, *asp.* 7,125), wobei die Intensität durch die syntaktisch parallelistische Struktur „a scorza a scorza" (*Così [...]*^{BI}, 25) zusätzliches Profil gewinnt. Die außerordentliche ‚Herbheit' dieser Stelle wird schließlich durch „forza" (*Così [...]*^{BI}, 26, *asp.* 3,375) verlängert, wenngleich die Intensität zurückgeht, sodass der ‚herbe' Höhepunkt deutlich auf „scorza" liegt. Dies erscheint auch plausibel, wird doch beschrieben, wie die Dame das Herz des Singenden Stück für Stück verzehrt („rodermi il core a scorza a scorza", *Così [...]*^{BI}, 25) – die *asprezza* ist somit deutlich ‚hässlich' konnotiert.

Der letzte starke Peak findet sich schließlich in der hypothetischen ‚Rache'-Beschreibung des Singenden. Eingeleitet von „trecce" (*Così [...]*^{BI}, 66, *asp.* 3,75, verlängert durch das direkt folgende „prese", *Così [...]*^{BI}, 66, *asp.* 3,75) bleibt die *asprezza* zunächst im mittleren Bereich bei den Wörtern „scudiscio", „ferza" und „terza" (*Così [...]*^{BI}, 67; 67; 68, *asp.* 3,5; 3,375; 3,375), bevor sie mit „scherza" ihren abschließenden Höhepunkt findet (*Così [...]*^{BI}, 71, *asp.* 7,125), der über „sferza" erneut auf mittlerem Niveau verlängert wird (*Così [...]*^{BI}, 72, *asp.* 3,375), sodass sich ein letzter ‚Herbheits'-Nukleus mit großer vertikaler Spannweite ergibt. Mit Blick auf den Inhalt taucht diese ‚Herbheit' an einer Stelle auf, die von einem „corpo a corpo selvaggio tra uomo e donna"[675] geprägt ist. Boyde und Foster konstatieren mit Verweis auf die inhaltlich eng angebundenen Verse 62–65: „the impulse to cruelty is erotic".[676] Diese angedeutete Form von Erotik, die sich in der *asprezza*-markierten Passage weiter fortsetzt, könnte somit durch die phonostilistische Markierung als delikat und heikel herausgestellt werden.

Auffällig ist gegen Ende der Kanzone das markante Abfallen der *asprezza*: Ab dem Wort „presso" (*Così [...]*^{BI}, 76, *asp.* 2,5) folgen keine weiteren *asprezza*-Signale. Dies passt wiederum inhaltlich zum sich anbahnenden *congedo* der Kanzone, in dem das Gedicht selbst angesprochen und angeschickt wird, die besungene Dame rächend zu verwunden. Auf den ersten Blick überraschend, erklärt sich die Abwesenheit von *asprezza*, wenn man die Aufmerksamkeit auf die Verzahnung von

675 Di Girolamo 1976, 20.
676 Boyde/Foster 1967, 279.

Inhalt und Form lenkt. Während z. B. in der klar stilnovistischen Kanzone *Donne ch'avete intelletto d'amore* im *congedo* eine indirekte und vorsichtige Annäherung des Gedichts an Beatrice gefordert wird, gestaltet sich *Così nel mio parlar voglio esser aspro* semantisch-pragmatisch direkt und ‚herb'.[677] Nun lässt sich hiervon ausgehend die Hypothese aufstellen, dass die Abwesenheit von *asprezza*-Signalen in der besprochenen Petrosen-Kanzone eine Anbindung an die indirekte und ‚weiche' Pragmatik des Stilnovismus andeutet, welche durch die direkte und scharfe Semantik jedoch wieder kassiert und in ein Spannungsverhältnis gesetzt wird. Somit erscheint es möglich, dass gerade durch das Fehlen von phonetischer ‚Herbheit' im Textzusammenhang eine ‚raue' Dissonanz erzeugt wird.

Wenn man nach diesen zwangsläufig selektiven Detail-Anmerkungen das gesamte *asprezza*-Profil der Kanzone mit den Plots der beiden zuvor besprochenen *Commedia*-Canti vergleicht, ergeben sich aufschlussreiche Erkenntnisse. So zeigt sich im Fall der Kanzone einerseits ein über den ganzen Text hinweg ‚unruhiges' *asprezza*-Profil, das mit mehreren Verdichtungen auf der horizontalen Achse einhergeht, zusätzlich sind starke *asprezza*-Marker in vertikaler Richtung erkennbar. In diesem Sinne könnte man die Petrosen-Kanzone *asprezza*-technisch dem ‚hässlichen' Stil von *Inferno* XXXII annähern. Dies würde auch dem Inhalt der unerbittlichen Dame nicht gänzlich ungerecht, wenngleich die Semantik des *Inferno* noch stärker einer ‚hässlich' konnotierten *asprezza* entsprechen dürfte. Gleichzeitig erweist sich das Profil der Kanzone bei Weitem nicht so ‚unruhig' wie dasjenige von *Inferno* XXXII. V. a. der Mittelteil operiert mit einem durchaus gleichmäßigen ‚Auf und Ab' der *asprezza*, wenngleich mit Blick auf *Paradiso* XXXIII der ‚Rhythmus' nicht die ‚paradiesische' Gleichmäßigkeit erreicht. Gleichwohl zeigen sich Ansätze, die eine sublime und gravitätische Form der *asprezza* im Dienste eines *volgare illustre* andeuten.

In diesem Sinne könnte man *Così voglio nel mio parlar esser aspro* hinsichtlich der phonetischen *asprezza* zwischen den beiden besprochenen Canti der *Commedia* positionieren. In ihr finden sich deutlich und mehrheitlich Anzeichen einer ‚hässlichen' Herbheit, aber ebenso Tendenzen, die in Richtung des gravitätischen *volgare illustre* zeigen. Da diese Erkenntnisse an einigen Punkten mit vorangehenden Studien korrelieren,[678] lässt sich aus den Vorüberlegungen zu Dantes Dichtung schließen, dass der *Asprezza Analyzer* in der Tat brauchbare Ergebnisse liefert. Auch wenn die Stichprobenmenge der überprüften Texte sehr klein und selektiv ist, kann man die bisherigen Ergebnisse dennoch als einen ersten Hinweis auf die Validität des Analyseverfahrens deuten. Außerdem stehen nun erste Interpretati-

677 Vgl. Mehltretter 2022, 75–76; 79–80.
678 Vgl. v. a. Mehltretter 2022.

onsansätze zur Verfügung, die im Folgenden eine genauere Besprechung der Terzarima Machiavellis mit Blick auf die phonetische *asprezza* ermöglichen.

9.6.3.2 Analyse der phonetischen *asprezza* in Machiavellis Terzarima mit dem *Asprezza Analyzer*

Nach der ‚Kalibrierung' des *Asprezza Analyzer* mithilfe ausgewählter Texte Dantes ist es möglich, die Terzarima Machiavellis auf dieselbe Weise zu untersuchen.[679] Zwar sind aufgrund des ‚experimentellen' Ansatzes grundsätzlich beide Arten von Resultaten aufschlussreich, sowohl positive Ergebnisse bzw. das Vorhandensein phonetischer *asprezza* wie auch negative bzw. das Fehlen dezidierter *asprezza*-Merkmale. Gleichwohl stellt auch die phonetische ‚Herbheit' in den meisten Terzarima-Texten Machiavellis ein überraschend vielseitiges Gestaltungsmerkmal dar. Dabei tritt die phonetische ‚Herbheit' zum einen in ihrer ‚hässlichen' Form auf – dies ist v. a. an solchen Textstellen der Fall, die Kritik beinhalten oder die mit einer komischen Tendenz einhergehen. Zum anderen finden sich auch Tendenzen in Richtung der gravitätischen Ausprägung der phonetischen *asprezza* in der Terzarima Machiavellis. Auf diese Weise zeigt sich, dass die ‚herbe' Phonostilistik für die hier untersuchten Texte eine aufschlussreiche Analysekategorie darstellt. Dabei kann die neu entwickelte Software einen maßgeblichen Beitrag zur effizienten und zielgerichteten Untersuchung dieses Stilems beisteuern.

Decennale Primo (vgl. Abb. 8)

Bei der Analyse des *Decennale Primo* mithilfe des *Asprezza Analyzer* ist aufgrund des veränderten ‚Maßstabes' vorab klarzustellen, dass die Dichte der *asprezza*-Signale nicht dem ersten Eindruck entspricht. Dieser könnte vermitteln, dass eine deutlich dichtere ‚Herbheit' als bei den analysierten Texten Dantes vorliegt. Doch relativiert sich dies, da im Falle der beiden *Commedia*-Canti jeweils ca. 950 Wörter über die Breite des Plots verteilt waren, beim *Decennale Primo* jedoch knapp 3600

679 Wie in Kap. 8.4 werden an dieser Stelle die digitalen Texte der *Biblioteca Italiana* verwendet (vgl. La Sapienza Università di Roma (Hg.) 2003 –): A^{BI}, CA^{BI}, CF^{BI}, CI^{BI}, CO^{BI}, DP^{BI}, DS^{BI}. Diese basieren auf der Martelli-Ausgabe aus dem Jahr 1971 (vgl. Martelli (Hg.) 1971). Der Text des *Capitolo Pastorale* wird ebenfalls wie in Kap. 8.4 der elektronischen Ausgabe aus dem Jahr 2018 folgend genutzt (vgl. Accendere (Hg.) 2018): *CP digital*, welcher jedoch ebenfalls auf der Martelli-Ausgabe aus dem Jahr 1971 basiert. Grund hierfür ist, dass der Text in der *Biblioteca Italiana* bei Abfassung der vorliegenden Studie nicht zur Verfügung stand (vgl. die Ausführungen in Kap. 8.4.1 für die Aufbereitung des Textes im TEI XML-Format). In Details, die aber auf die *asprezza* in der Regel keinen Einfluss haben, kann es somit zu Abweichungen von der sonst zitierten *EN* kommen. Diese Abweichungen werden im Folgenden ausgewiesen.

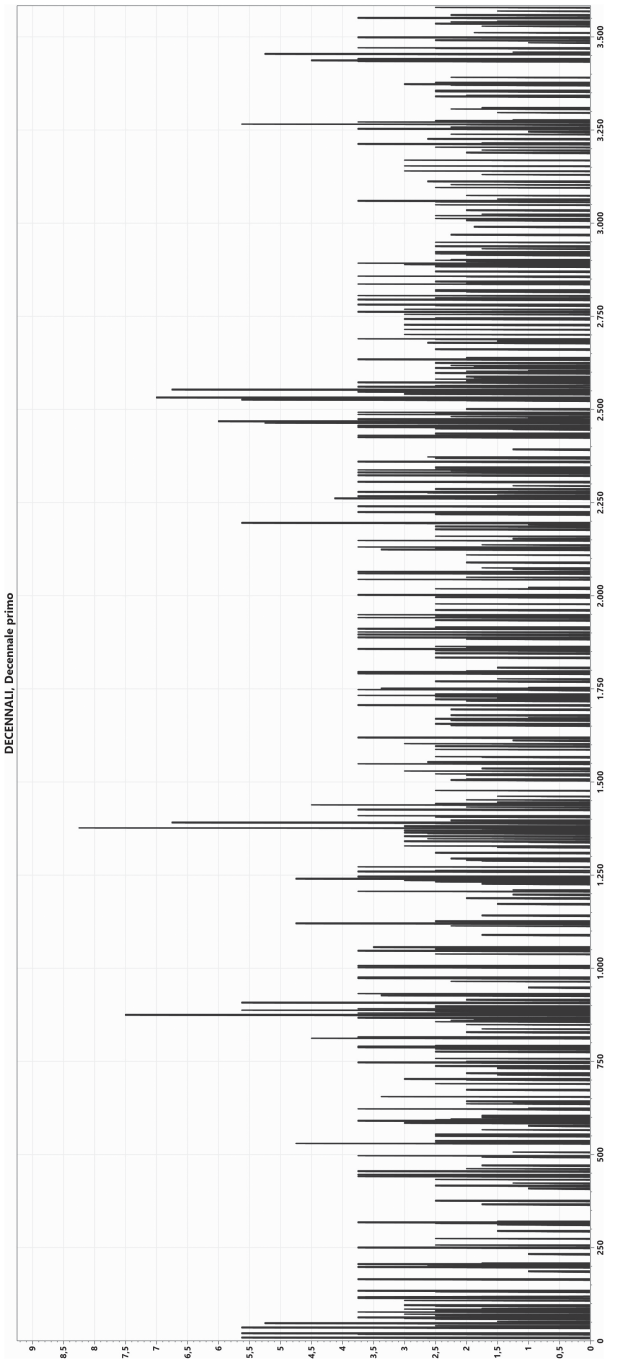


Abb. 8: Asprezza-Plot zu Decennale Primo (die x-Achse entspricht nicht den x-Achsen der übrigen Plots).

Wörter auf derselben Breite gedrängt sind.[680] Gleichwohl wäre es ebenso wenig gerechtfertigt, die *asprezza* im *Decennale Primo* als irrelevant einzustufen.

So fällt gleich zu Beginn eine erste Verdichtung auf, die sich um die starken Peaks der Wörter „lustri", „palustri", „illustri" und „soccorso" bildet (*DP*^{BI}, 2; 4; 6; 8, *asp.* 5,625; 5,625; 5,625; 5,25). Interessanterweise passt diese phonetische *asprezza*-Dichte auch zum Inhalt, denn im einleitenden Abschnitt des *Decennale Primo* werden die Widrigkeiten der Ereignisse und die damit assoziierten bildlichen „alpestri sentier" (*DP*^{BI}, 4, *asp.* 3,75) aufs Tableau gebracht. Es geht also v. a. darum, die Schwierigkeiten der historischen Begebenheiten zwischen 1494 und 1504 in ihrer Gesamtheit und aus Florentiner Perspektive in den Fokus zu rücken. Die politischen Herausforderungen können so in der ‚rauen' Phonetik eine formale Entsprechung finden.[681] Das Korrespondieren von Inhalt und formaler Ausgestaltung fügt sich unterdessen in die initiale Stilisierung des *Decennale Primo*, die schon an mehreren Stellen der Studie herausgearbeitet werden konnte. Vor diesem Hintergrund trägt die phonetische *asprezza* mit zur ambitionierten Inszenierung des textuellen Auftaktes des *Decennale* bei und lässt sich somit als zusätzliches Element der Vorführung dichterischen Vermögens lesen.

Eine weitere, auffällige Verdichtung von *asprezza*-Signalen folgt im Zuge der Beschreibung, wie sich nach der ersten Vertreibung Frankreichs aus Italien im Jahr 1498 die restlichen Staaten der Apennin-Halbinsel gegen Florenz positionierten – die Stadt am Arno war zu dieser Zeit der einzige enge Verbündete Frankreichs in Italien (vgl. *DP*^{BI}, 127–141). In diesem Kontext finden sich starke *asprezza*-Ausschläge bei „disprezzo", „prezzo" und „apprezza" (*DP*^{BI}, 136; 138; 141, *asp.* 7,5; 5,625; 5,625), die an dieser Stelle für eine bemerkenswerte vertikale Ausprägung der phonetischen ‚Herbheit' sorgen – „disprezzo" stellt sogar einen der höchsten Peaks des gesamten Textes dar. Unterstützt wird dieses hohe Niveau zusätzlich durch mittlere Ausschläge im näheren Umfeld.[682] Dabei fällt auf, dass die *asprezza* in diesem Bereich erneut eine inhaltliche Entsprechung findet. Die bedrohliche Situation

680 Der *Asprezza Analyzer* erlaubt es zwar, den Zoom-Faktor anzupassen, sodass der ‚Maßstab' angeglichen werden kann. Hier wird jedoch der gesamte Plot präsentiert, da andernfalls vier Plots abgebildet werden müssten. Entsprechend ist der ‚Maßstab' hier mitzuberücksichtigen.

681 Möchte man die *asprezza* hier als ‚hässlich' einstufen, würde dies nicht zwangsläufig mit dem erhöhten Stil zu Beginn des *Decennale Primo* konfligieren (vgl. Kap. 9.5.2). Dafür, dass ‚Hässliches' nicht per se mit einem niederen Stil einhergehen muss, vgl. Mehltretter 2022, 88.

682 Zu nennen sind v. a. „forza" (*DP*^{BI}, 134, *asp.* 2,25, in der *EN* stattdessen „forze", *DP*, 134), aber auch die Häufung von *vostro*/*vostra* bei „vostro gonfalone" (*DP*^{BI}, 135, *asp.* 3,75), „vostra bassezza" (*DP*^{BI}, 137, *asp.* 3,75 sowie 1,875) und „vostra grandezza" (*DP*^{BI}, 139, *asp.* 3,75 sowie 1,875). Zwar sind *vostro*/*vostra* semantisch eher schwach belegt, doch die dicht gedrängte Wiederholung in Kombination mit den weiteren *asprezza*-Signalen in der textuellen Umgebung sorgt dafür, dass auch *vostro*/*vostra* zur phonetischen ‚Herbheit' beitragen.

‚Einer-gegen-Alle' lässt sich mit einem ‚hässlich' rauen Stil in Einklang bringen, ebenso wie der starke Ausschlag von „disprezzo" inhaltlich eine entsprechende Erklärung finden kann. Der „disprezzo", welchen die anderen Staaten Florenz gegenüber hegten („per disprezzo / era grata a' vicin vostra bassezza", *DP*^{BI}, 136–137), wird als ein Grund für die missliche Situation der Stadt angeführt. Folglich kann man an dieser Stelle auch eine Kritik an der florentinischen Politik vernehmen, da diese für den „disprezzo" mitverantwortlich war. Durch die phonetische ‚Herbheit' des Vortrags kann diese Kritik an den Florentiner Entscheidungsträgern zusätzliches Profil gewinnen.

Kurz vor dem 1400. Wort beschäftigt sich der Text schließlich mit Venedig und beschreibt die Niederlage der Lagunenstadt gegen Frankreich, welche in Verbindung mit einem folgenden Frieden mit Florenz stand, sowie mit dem Rückzug der *Serenissima* aus Pisa im Jahr 1499. An dieser Textstelle findet sich eine neuerliche, markante Verdichtung von *asprezza*-Signalen, kombiniert mit einem starken vertikalen Ausschlag, wobei „costrinse" (*DP*^{BI}, 210, *asp.* 8,25) u. a. durch die Reimposition den stärksten Peak des gesamten Textes darstellt. Zwar fällt die inhaltliche Motivation an dieser Stelle geringer aus als bei den zuvor besprochenen Passagen. Doch lässt sich mutmaßen, dass v. a. eine kritische Perspektivierung des „timor" Venedigs vor weiteren Niederlagen eine Rolle spielt (*DP*^{BI}, 206).[683] Und auch der Druck durch Lodovico il Moro auf Florenz, dem Frieden mit Venedig zuzustimmen, kann als Kritikpunkt gedeutet werden („e 'l Moro a consentirla [la pace] voi costrinse", *DP*^{BI}, 210). Auf inhaltlicher Ebene wird deutlich, dass der Frieden mit Venedig wenig nachhaltig und zuverlässig erschien, er war vielmehr den vorübergehenden Umständen geschuldet. Im Bereich der Phonetik kann der starke *asprezza*-Ausschlag bei „costrinse" als Indiz für die kritische Perspektivierung gewertet werden, ebenso wie die ‚Verlängerung' der *asprezza* durch „scarsi" (*DP*^{BI}, 213, *asp.* 6,75), das inhaltlich auf die möglichen Hintergedanken Moros anspielt, Venedig ihm gegenüber durch den erzwungenen Frieden wohl gesonnen zu stimmen („riguadagnarsi / con questo benifizio el Viniziano, / li altri remedi iudicando scarsi", *DP*^{BI}, 211–213). Angesichts dieser Hinweise scheint es plausibel, an dieser Stelle von einer ‚hässlichen' phonetischen *asprezza* auszugehen, die mit einer kritischen Perspektive korreliert.

Auch der klar erkennbare Ausschlag etwas später bei „distrutta" (*DP*^{BI}, 337, *asp.* 5,625) und die Peaks im weiteren textuellen Umfeld weisen eine mögliche inhaltliche Motivation auf. Diese ergibt sich dadurch, dass es in diesem Abschnitt v. a.

683 Vgl. hierzu auch die Verbalparallele „di non far cigolar la lor bilancia" (*DP*^{BI}, 207) zu *If.*, XXIII, 102, die eine Assoziation Venedigs mit den *ipocriti* des *Inferno* erlaubt und die hier angestellte Interpretation stützt.

um den desolaten Zustand von Florenz und um die Folgen der Aggressionen Vitellozzo Vitellis[684] sowie die Gefahr eines möglichen Bündnisses zwischen Vitelli und Cesare Borgia geht. Noch deutlicher zeigt sich eine solche inhaltliche Entsprechung bei der nächsten Verdichtung von *asprezza*-Peaks, als beschrieben wird, wie kurze Zeit später eine größere Auseinandersetzung zwischen Paolo Orsini, Vitellozzo Vitelli und Cesare Borgia drohte. Erste Aggressionen zwischen den dreien hatte es bereits im Vorfeld gegeben (vgl. *DP*^{BI}, 388–393). Diese werden durch das Bild giftiger, angriffslustiger Schlangen anschaulich dargestellt („questi serpenti / di velen pien cominciar a ghermirsi / e con gli unghioni a stracciarsi e co' denti", *DP*^{BI}, 388–390), wobei phonetisch deutliche *asprezza*-Signale auftreten. Besonders die Wörter „ghermirsi" und „stracciarsi", aber auch „fuggirsi", „rischio" und „ricoprirsi" (*DP*^{BI}, 389–393, *asp.* 5,625; 7; 3; 3,75; 6,75) fügen dem textuellen Umfeld des drastischen Bildes auf phonostilistischer Ebene eine ausgeprägte ‚Herbheit' hinzu. Bei „ghermirsi" und „stracciarsi" ist dabei die Überlappung einer ‚hässlichen' *asprezza* auf phonetischer und einer solchen auf semantischer Ebene deutlich zu erkennen. Aber auch mit Blick auf die restliche Textstelle verbinden sich auf eindrückliche Weise semantische ‚Rauheit' und markante Ausschläge der phonetischen *asprezza* zu einer effektvollen Intensivierung der Drastik der Beschreibung.

Zuletzt ist noch der Abschluss des *Decennale Primo* von Interesse. Dieser fällt zwar weniger durch eine vertikale Ausprägung der *asprezza* auf und auch die horizontale Dichte ist dort nicht übermäßig konzentriert. Doch ist bemerkenswert, dass zwischen „ancor" (*DP*^{BI}, 523, *asp.* 2,25: „Non è ben la fortuna ancor contenta") und „prole" (*DP*^{BI}, 529, *asp.* 3,75), das beschreibt, wie Kaiser Maximilian I. mit seinem Sohn bei Papst Julius II. vorsprechen wollte, mehrere Verse ohne jegliche phonetische *asprezza* auftauchen. Umso eindrücklicher erscheint hierdurch die lautliche ‚Herbheit' der abschließenden Verse, auch wenn diese absolut gesehen nicht übermäßig stark ausfällt. Weiterhin bemerkenswert ist, dass die so kontrastiv hervor-

684 Diese werden im *Decennale Primo* als ‚Rache' gegenüber Florenz dargestellt, da die Florentiner den Bruder Vitellozzos, Paolo Vitelli hatten hinrichten lassen (vgl. *DP*^{BI}, 229–231). Grund hierfür war, dass Paolo Vitelli von Florenz im Konflikt mit Pisa große Verantwortungen übertragen bekommen hatte, jedoch keine Erfolge liefern konnte. Vielmehr erschien das zögerliche Agieren Paolo Vitellis („del Vitello el tedio", *DP*^{BI}, 228) in Florenz manchem wohl als Verrat, auch wenn das langsame militärische Handeln mit einem Malaria-Ausbruch unter den Streitkräften zusammenfällt, sodass ein kausaler Zusammenhang denkbar ist (vgl. hierzu u. a. Lodone 2014, 694). Dafür, dass die Malaria in der Toskana um 1500 tatsächlich eine endemische Krankheit darstellte, vgl. die Laborergebnisse von Fornaciari u. a. 2010, die nach einer klinischen Untersuchung sterblicher Überreste nahelegen, dass in der zweiten Hälfte des Cinquecento vier Mitglieder der Medici-Familie an Malaria verstorben sein dürften. Somit ist es vorstellbar, dass die Malaria auch 1499 ein Problem in der Region dargestellte. Für die unterschiedliche Beurteilung Paolo Vitellis durch Machiavelli und Guicciardini vgl. außerdem Chiappelli 1984.

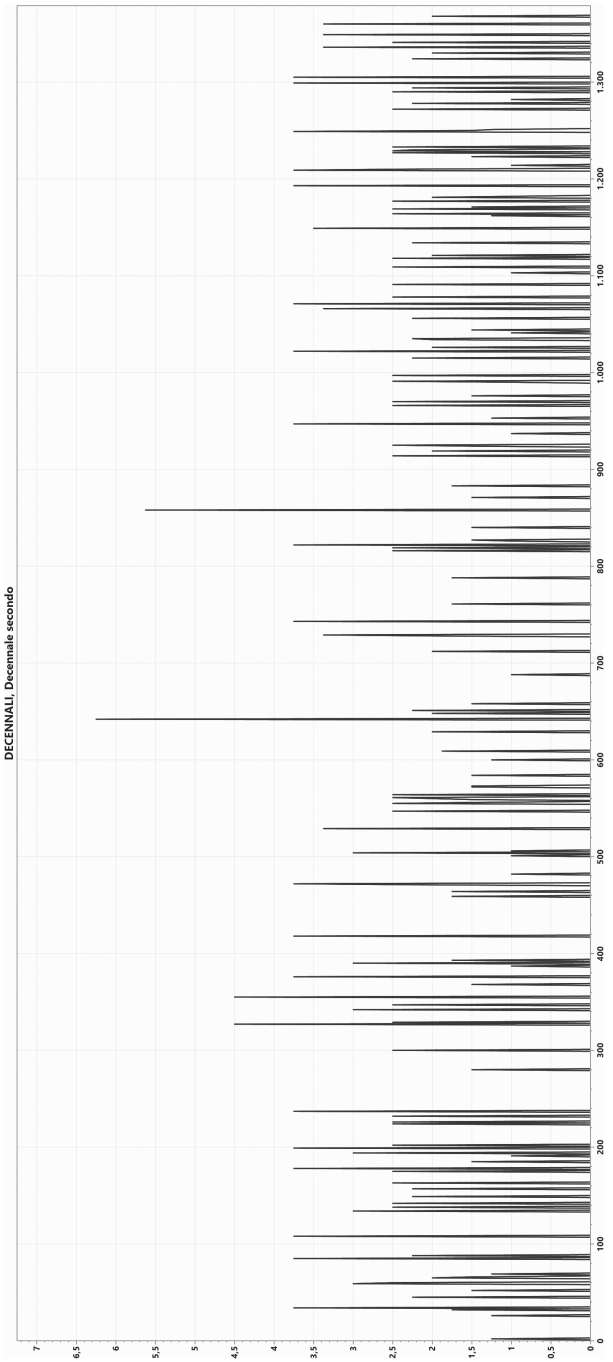


Abb. 9: Asprezza-Plot zu Decennale Secondo (die x-Achse entspricht nicht den x-Achsen der übrigen Plots).

gehobene phonetische *asprezza* bis zum drittletzten Wort des Textes auf niedrigem bis mittlerem Niveau fortgeführt wird („riaprissi", *DP*^{BI}, 550, *asp.* 2,5: „se voi el tempio riaprissi a Marte"). Man könnte hieraus eine leichte Parallele zum Auftakt des *Decennale Primo* postulieren, der ebenfalls durch *asprezza*-Signale gekennzeichnet war. Dafür, dass es sich um einen ‚Ringschluss' handelt, spricht, dass auch auf anderen Analyseebenen eine Annäherung zwischen Anfangs- und Schlussteil des *Decennale Primo* zu erkennen ist, sodass sich die phonetische *asprezza* trotz ihres gedämpften Niveaus am Ende des Textes auf das Konto einer ostentativen Stilisierung des Textes und hiermit eng verbunden einer Vorführung dichterischen Könnens buchen lässt.

Wenn man den Blick von diesen ausgewählten Detail-Betrachtungen auf die Makrostruktur der phonetischen *asprezza* im *Decennale Primo* lenkt, fallen mehrere Aspekte auf. So sind einige horizontale Verdichtungen identifizierbar, die z. T. mit starken vertikalen Ausschlägen kombiniert sind (Maximum bei „costrinse", *DP*^{BI}, 210, *asp.* 8,25). Unter Einbeziehung des jeweiligen Inhalts rückt die lautliche ‚Herbheit' dieser Stellen teilweise in den Bereich einer ‚hässlichen' und oftmals kritisierenden *asprezza*. Diese Lesart findet Bestätigung im Gesamteindruck des Plots, der durch einen abschnittsweise ‚unruhigen' Verlauf der *asprezza*-Kurve auffällt. Überlagert wird dieser ‚unruhige' Eindruck jedoch durch ein immer wieder erkennbares ‚Auf-und-Ab-Schwingen', das eine zusätzliche Tendenz zur ‚Rhythmisierung' der *asprezza* zum Vorschein bringt. Hierdurch wird die phonetische ‚Herbheit' des *Decennale Primo* in den Bereich des Gravitätischen im Sinne des *volgare illustre* verschoben. Dieser gravitätische Anklang kann einen noblen und episch-sublimen Anspruch des Textes unterstreichen, sodass die lautliche *asprezza* des *Decennale Primo* auf beiden Ebenen wirken kann: auf derjenigen des inhaltlich gestützten ‚Hässlichen' und auf einer eher formalen, die mit einer episch orientierten Vorführung dichterischen Vermögens assoziierbar ist.

Decennale Secondo (vgl. Abb. 9)

Im *Decennale Secondo* finden sich ebenfalls deutliche Signale phonetischer *asprezza*, wenngleich sich die vertikalen Ausschläge im Vergleich zum *Decennale Primo* weniger markant ausnehmen. Auffällig ist in diesem Zusammenhang erneut der Beginn des Textes. Bereits das dritte Wort „accidenti" etabliert eine schwache, aber dennoch erkennbare *asprezza* (*DS*^{BI}, 1, *asp.* 1,25: „Gli alti accidenti e fatti furiosi"). Im Folgenden verstärkt sich die phonetische ‚Herbheit' in Form mehrerer gedrängter Signale, die auf vertikaler Ebene v. a. durch „predestinati" im Zusammenhang mit dem „consiglio divin" (*DS*^{BI}, 6, *asp.* 3,75) Profil gewinnt. Auch die Wörter „persuasi" und „prestami" (*DS*^{BI}, 10; 11, *asp.* 3; 2,5), die in Verbindung mit dem Musenanruf auftauchen, sind hier zu erwähnen. Zwar ist die phonetische *asprezza* hier

weniger prononciert aufgestellt, als dies beim Auftakt des *Decennale Primo* der Fall war. Doch ähnlich wie beim Vorläufertext findet auch hier die Phonostilistik eine inhaltliche Entsprechung, denn es geht um „le mutazion di regni, imperi e Stati“ (*DS*^{BI}, 4), um Instabilität und Unsicherheit. Zu beachten ist darüber hinaus auch im Fall des *Decennale Secondo* eine episch-sublim anmutende Grundausrichtung des Textes, die im Laufe der initialen Verse herausgestrichen wird. Hierfür steht insbesondere der Musenanruf, der ausdrücklich auf die „grandezza“ (*DS*^{BI}, 12)[685] der Ereignisse hinweist und eine ähnliche Höhe des Stils erbittet (vgl. *DS*^{BI}, 10–12). Diese Indizien legen nahe, dass es sich bei der phonetischen *asprezza* des textuellen Auftakts des *Decennale Secondo* v. a. im Bereich des Musenanrufs tendenziell um eine überwiegend gravitätische ‚Herbheit‘ handelt, worauf auch die vertikale Ausprägung der Signale hinweist.

Im weiteren Verlauf des Textes lassen sich immer wieder markante Ausschläge verzeichnen, doch relativieren sich einige von diesen. So fallen im ersten Drittel des Textes zwei höhere Ausschläge auf, die sich als „principio“ (*DS*^{BI}, 51, *asp.* 4,5: „principio d’assai tristo seme“ mit Bezug auf die Ambitionen von Florenz gegenüber Pisa im Jahr 1505) und „principi“ entpuppen (*DS*^{BI}, 56, *asp.* 4,5: „s’eran levati gran principi a gara“). Hierbei bezeichnet Letzteres, also „principi“, Staatenlenker, sodass diesem Wort inhaltlich im Kontext historischer Darstellungen eine eher geringe Markiertheit zufällt. Nun könnte man zumindest das erstgenannte „principio“ als auffälliges *asprezza*-Signal werten, denn im selben Vers folgt phonetisch betrachtet „tristo seme“ (*DS*^{BI}, 51, *asp.* 2,5), wenig später in Reimposition noch „universale“ (*DS*^{BI}, 53, *asp.* 3). Und auch inhaltlich könnte man dem „principio d’assai tristo seme“ (*DS*^{BI}, 51) ‚Herbheit‘ zuschreiben, geht es doch um Pisa, das für Florenz konstant ein politisches wie militärisches Ärgernis darstellte. Doch bleibt es an dieser Stelle bei einer schwach ausgeprägten Konfiguration von *asprezza*-Signalen, denn die folgenden Ausschläge – beim bereits erwähnten „principi“ sowie dem Eigennamen „Ascanio“ (*DS*^{BI}, 55, *asp.* 2,5) – tragen kaum dazu bei, eine konzentrierte phonetische ‚Herbheit‘ wirkungsvoll zu etablieren und inhaltlich zu unterfüttern.

Erwähnenswert ist auf der Ebene der Mikrostruktur dagegen der auffallend starke Ausschlag von „prostrata“ (*DS*^{BI}, 102, *asp.* 6,25), der gleichzeitig das Maximum des gesamten Textes repräsentiert. Außerdem wird dieser Peak im Folgevers durch zwei weitere leichte Ausschläge lautlich unterstützt, es handelt sich um „ingegno“

685 Bezeichnenderweise steht die *grandezza* in mehreren Stiltheorien in enger Verbindung zur *asprezza*. So bei Hermogenes (vgl. *Hermog. Id.*, 254 [= 7]), aber auch bei Trissino („La grandeza, poi, ɛ dignità ɛt ɛlevaziωne del parlare si fa (cωme ho dettω) da la veneraziωne, da la aspreza, da la vehemɛnzia, dal splendωre, vigωre ɛ circuiziωne“, Trissino 1970a, 31).

und „forza“ (beide *DS*^{BI}, 103, *asp.* 2; 2,25).[686] Diese phonetische *asprezza* korreliert bezeichnenderweise mit dem Inhalt der Textstelle, die als Mahnung in Richtung Florenz verstanden werden kann, dass eine Allianz mit Frankreich am Ende zu Gewalt führen könnte.[687] In Genua hatte die Auseinandersetzung zwischen Gegnern und Befürwortern des Bündnisses mit den Franzosen im Jahr 1507 dafür gesorgt, dass der frankreichtreue Teil zunächst „prostrata e vinta giacque“ (*DS*^{BI}, 102). Dies provozierte wiederum ein gewaltsames Eingreifen Frankreichs, um die Unruhen niederzuschlagen. Die Phonostilistik dieser Textstelle kann in diesem Zusammenhang den Aspekt der kritisierenden Mahnung unterstreichen und exponiert zur Geltung bringen.

Ein weiterer bemerkenswerter Peak folgt beim Wort „scribo“ (*DS*^{BI}, 136, *asp.* 5,625), das durch die prominente Stellung in Reimposition den metareflexiv anmutenden Passus des „sì come io vi scribo“ (*DS*^{BI}, 136) markiert. Das Ergebnis ist eine ostentative Erwähnung des Schreibprozesses, welche sowohl auf inhaltlicher als auch auf phonostilistischer Ebene eine Rückkopplung an den episch-sublimen Auftakt des Textes ermöglicht (vgl. *DS*^{BI}, 3: „[...] la penna riposi“). In diesem Sinne könnte man eine Unterstreichung des epischen Anspruchs durch die Markiertheit der *asprezza* postulieren. Diese Auffälligkeiten sind jedoch stets mit dem Hintergrundwissen zu beurteilen, dass es sich beim *Decennale Secondo* um einen unvollendet überlieferten Text handelt, sodass derartige Interpretationen mit Vorsicht zu tätigen sind. Dies gilt auch für das Ende des überlieferten Textes, sodass z. B. auch die ‚herb‘ anklingende Reimgruppe „manco“, „franco“, „stanco“ (*DS*^{BI}, 209; 211; 213, *asp.* jeweils 3,375) rund um die Auseinandersetzung zwischen Maximilian I. und der Republik Venedig zurückhaltend zu deuten ist. Eine mögliche Hypothese könnte eine Kritik an der zögerlichen Politik Maximilians I. sein, die auch an anderer Stelle im Werk Machiavellis kritisiert wird und die auch im Zusammenhang mit anderen Stilemen plausibel erscheint.[688]

Der Status als unvollendeter Text fällt unterdessen auch im Bereich der Makrostruktur der phonetischen *asprezza* im *Decennale Secondo* ins Gewicht. Zwar sind Ansätze einer ‚Rhythmisierung‘ zu erkennen, die analog zur Interpretation beim *Decennale Primo* in eine gravitätische Richtung führen könnte. Doch zeigt sich,

686 Auch inhaltlich kann man eine Kopplung postulieren, denn „prostrata“ bezieht sich auf die Unterstützer des Frankreich-Bündnisses in Genua, „ingegno“ und „forza“ wiederum auf das Eingreifen Ludwigs XII. In beiden Fällen geht es somit um die französische bzw. frankreichfreundliche Seite. Dass gerade diese mit einer phonetischen *asprezza* belegt ist, könnte man als weiteres Indiz für eine verdeckte Kritik an einer übermäßigen Frankreichtreue sehen.

687 Vgl. auch Kap. 9.4.2 zu „prostrata“.

688 Vgl. hierzu vor allem *Discorso Magna*, 517–518 [= 3; 5]. Vgl. auch die Deutungen zu Maximilian I. in den übrigen Kapiteln.

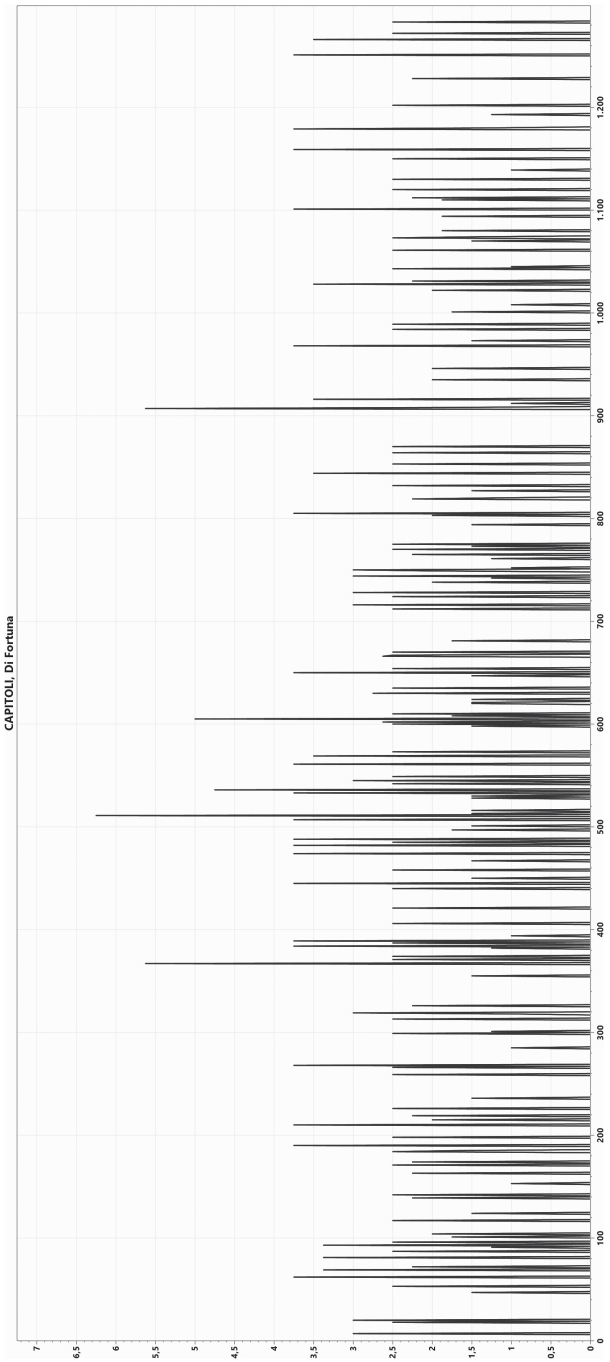


Abb. 10: Asprezza-Plot zu Capitolo di Fortuna (die x-Achse entspricht nicht den x-Achsen der übrigen Plots).

dass einige der markantesten Stellen mit wenig ergiebigen Inhalten korrelieren, wodurch der Gehalt der ‚Herbheit' abgedämpft wird – als Beispiel lässt sich der Bereich rund um „principi" (*DS*^{BI}, 56) nennen. Man kann anhand dieser Indizien und der Ergebnisse der übrigen Kapitel mutmaßen, dass eine grundsätzliche Ausrichtung am *Decennale Primo* plausibel ist. Gleichwohl dürfte eine Präzisions-Ausarbeitung auf phonetischer Ebene nicht mehr vorgenommen worden sein, sodass die *asprezza* im *Decennale Secondo*, so wie er uns überliefert ist, makrostrukturell eine eher untergeordnete Rolle spielt.

Capitolo di Fortuna (vgl. Abb. 10)

Im Falle des *Capitolo di Fortuna* ist zunächst bemerkenswert, dass recht früh, als die Schicksalsgöttin genauer beschrieben wird, eine erste Verdichtung von *asprezza*-Signalen auf höherem Niveau auftaucht. Diese manifestiert sich am deutlichsten in den Reimwörtern „forza", „sforza" und „l'ammorza" (*CF*^{BI}, 11; 13; 15, *asp.* jeweils 3,375). Flankiert wird diese ‚Herbheit' durch weitere Signale, darunter die Qualifizierung der *Fortuna* als „volubil creatura" (*CF*^{BI}, 10, *asp.* 3,75). Hinzu kommen ein zweites „forza" (*CF*^{BI}, 12, *asp.* 2,25) sowie das Wort „sempre", das an dieser Stelle nicht als Funktionswort zu werten ist, sondern in der Formulierung „'l regno suo è sempre violento" die unvergängliche Gnadenlosigkeit der *Fortuna* unterstreicht (*CF*^{BI}, 14, *asp.* 2,5). Inhaltlich korreliert diese Verdichtung mit der Schilderung der unüberwindbaren Macht der *Fortuna* und ihrer übermäßigen Gewalt (vgl. *CF*^{BI}, 10–15). Entsprechend ermöglicht die phonetische *asprezza* eine ‚dramatisierende' Veranschaulichung der Macht des Schicksals und lässt die Darstellung in den Bereich des ‚Hässlichen' driften.[689]

In ähnlicher Weise, in vertikaler Richtung sogar etwas stärker ausgeprägt, findet sich eine Verdichtung rund um die Wörter „promette" und „priva" (*CF*^{BI}, 29; 32, *asp.* 3,75; 3,75), welche die Unzuverlässigkeit und die Ungerechtigkeit des Schicksals herausstellen. Auch „improbi", „sottosopra" und „incostante" (*CF*^{BI}, 29; 31; 34, *asp.* 2,5; 2,5; 2,25) sind an dieser Stelle sowohl von phonetischer als auch inhaltlicher Bedeutung, denn sie betonen weiterhin die Wechselhaftigkeit („sottosopra" und „incostante") sowie die Ungerechtigkeit der *Fortuna* („gl'improbi innalza", *CF*^{BI}, 29). Durch die deutliche Darstellung der negativen Eigenschaften der Schicksalsgöttin gepaart mit phonetischer ‚Herbheit' wird die Konfiguration der zuvor beschriebenen *asprezza*-Verdichtung zu Beginn des Textes fortgeführt. Ähnlich ist auch ein starker Peak wenig später zu sehen, der sich im Zuge der

689 Dafür, dass ‚Hässliches' nicht mit einem niederen Stil assoziiert sein muss, vgl. Mehltretter 2022, 88. Somit steht die hier diagnostizierte ‚hässliche' *asprezza*-Phonetik auch nicht im Widerspruch zur formalen Stilerhöhung in diesem Bereich (vgl. Kap. 9.5.2).

Betitelung der *Fortuna* als „questa antica strega“ ergibt (*CF*^{BI}, 55, „strega“ mit *asp.* 5,625). In dieser Formulierung findet die semantische Darstellung des ‚Hässlichen‘ und Gewaltvollen der *Fortuna* einen vorübergehenden Höhepunkt, der durch die ‚Herbheit‘ eine phonostilistische Stütze erhält.[690] Mit Blick auf die beiden vorigen *asprezza*-Verdichtungen kann man zudem erkennen, dass „strega“ sogar den vorläufigen Höhepunkt einer klimaktischen Bewegung der phonetischen ‚Herbheit‘ darstellt. Immerhin nimmt die vertikale Ausprägung der Ausschläge vom Textbeginn an tendenziell zu.[691]

Diese klimaktische Anordnung der *asprezza*-Signale setzt sich im weiteren Verlauf fort und der – mit Blick auf das gesamte *Capitolo* – absolute Höhepunkt der phonetischen ‚Herbheit‘ findet sich wenig später in der Beschreibung des „Timor“, der „prostrato“ zu Boden liegt (*CF*^{BI}, 76). Das Wort „prostrato“ realisiert eine *asprezza* von 6,25 – bezeichnenderweise nicht in Reimposition. Dieser Umstand und die Tatsache, dass es sich um ein lateinisch anklingendes Wort handelt,[692] sorgen dafür, dass die Textstelle deutlich Aufmerksamkeit bindet, woraus man schließen kann, dass hier ein kritischer und relevanter Sachverhalt behandelt wird. Tatsächlich erweist sich die Textstelle als zentral, denn das *Capitolo* bespricht an diesem Punkt die Untätigkeit und Unentschlossenheit der Ängstlichen und lässt diese in einem zweifelhaften Licht erscheinen. Dies korrespondiert mit den Aussagen in anderen Schriften des *Segretario*,[693] sodass eine besondere Insistenz auf der Geringschätzung und tadelnden Abkanzelung des „non fa nulla“ (*CF*^{BI}, 77) plausibel erscheint. Somit korreliert die phonetische *asprezza* mit einem zentralen inhaltlichen Aspekt und unterstreicht dessen kritische Perspektivierung, welche durch die klimaktische Hinführung phonostilistisch noch prominenter erscheint.

Auch nach „prostrato“ bleibt die *asprezza* weiter aufrechterhalten. Es folgen neuerliche, wenngleich etwas weniger starke Ausschläge bei „trastulla“ (*CF*^{BI}, 79, *asp.* 3,75), „scherzando“ (*CF*^{BI}, 80, *asp.* 4,75), „fanciulla“ (*CF*^{BI}, 81, *asp.* 3) und etwas später bei „contrasta“ (*CF*^{BI}, 83, *asp.* 3,75) sowie „racconcia“ (*CF*^{BI}, 85, *asp.* 3,5). Die *asprezza* der drei ersten Wörter („trastulla“, „scherzando“, „fanciulla“), welche die allegorische Figur der *Occasione* charakterisieren, fällt dabei mit der Implementie-

690 Zusätzlich sei auf die Verbalparallele gegenüber der *Commedia* und die Periphrase an dieser Textstelle hingewiesen. Vgl. hierzu jeweils genauer Kap. 8.3.3 und 9.3.2.

691 In diesem Sinne verläuft die Phonostilistik parallel zur Periphrasen-Stilistik, für die ebenfalls eine klimaktische Organisation in diesem Textabschnitt diagnostiziert werden kann (vgl. hierzu Kap. 9.3.2). Diese Ähnlichkeit plausibilisiert die hier vorgenommene Deutung der phonetischen *asprezza*.

692 Vgl. Kap. 9.4.2.

693 Vgl. zum *ozio* u. a. *Discorsi*, 41–49 [= I, VI], v. a. 48–49 [= I, VI, 35] und zur tatkräftigen *virtù* vgl. u. a. *Principe*, 300–310 [= XXV], aber auch Vers 15 des *Capitolo di Fortuna*: „se virtù eccessiva non l’ammorza“.

rung einer spöttisch-ironischen Komik zusammen und scheint diese zu befördern. Hierdurch manifestiert sich eine ‚komische' Variante der phonetischen ‚Herbheit', die z. B. in den *Decennali* in dieser prononcierten Form nicht zu Tage tritt.[694]

Wenig später taucht ein weiterer auffälliger Ausschlag in vertikaler Richtung auf, der erneut das Phänomen der Markiertheit eines zentralen und mit Kritik behafteten Inhalts durch phonetische ‚Herbheit' vorführt. Der Peak ereignet sich während der gesellschaftskritischen Feststellung, die allegorische „Liberalità" sei „stracciata e rotta" (*CF*^{BI}, 90, „stracciata" mit *asp.* 5). Dass es sich um eine wichtige Aussage des Textes handelt, wird deutlich, wenn man zwei Verse zurückblickt. Dort stehen gleichfalls allegorisch „Usura e Fraude" und werden mit Kritik belegt (vgl. *CF*^{BI}, 88–89). Die Formulierung rund um „stracciata" nimmt die Verurteilung der überbordenden „Usura e Fraude" erneut aus Perspektive der „Liberalità" auf und verdeutlicht so das Gewicht der Kritik an Wucher und Betrug. Hinzu kommen schließlich die semantische Pointierung durch das Wort „stracciata" sowie eben dessen ‚herbe' Phonetik, welche somit auch merklichen Anteil an der Zuspitzung und ‚dramatischen' Präsentation der Aussage haben kann.

Nachdem sich eine letzte, gleichwohl recht schwache Verdichtung bei einer ersten zusammenfassenden Beschreibung der *Fortuna* ergibt,[695] zeigt sich im Anschluss eine interessante Entwicklung, denn im restlichen *Capitolo* kommen kaum weitere *asprezza*-Konsolidierungen vor. Es scheint vielmehr so, als würde sich die *asprezza* in einen regelmäßigen ‚Rhythmus' einschwingen. Interessanterweise fällt der Umbruch im *asprezza*-Profil mit einem inhaltlichen Umschwenken zusammen, denn nach der allgemeinen Darstellung der *Fortuna* und der moralischen Kritik folgen historische Beispiele zur Illustration des Gesagten, beginnend mit dem Reich der Ägypter (vgl. *CF*^{BI}, ab 127). Auch stilistisch zeigt sich ein Wechsel, da im Bereich der historischen Exempel ein Stilniveau zu Tage tritt, das trotz niederer Elemente vor allem gegen Ende der Beschreibung geschichtlicher Beispiele über längere Zeit überwiegend im erhöhten Bereich liegt.[696]

Diese Beobachtungen leiten direkt zur phonetischen Makroebene des *Capitolo di Fortuna* über, auf der sich zwei zentrale Tendenzen abzeichnen. Zunächst scheint eine Form phonetischer *asprezza* zu dominieren, die im Bereich von *Inferno* XXXII zu verorten ist, mit Verdichtungen und einem insgesamt ‚unruhig' anmutenden Verlauf. Ab den historischen Exempeln im letzten Textdrittel gleicht der Verlauf dagegen deutlich stärker demjenigen aus *Paradiso* XXXIII mit einem gleichmäßigeren ‚Schwingen' der *asprezza*. Somit könnte man anhand des Profils

694 Bereits bei „prostrato" (*CF*^{BI}, 76) könnte man eine komische Note vermuten, vgl. auch Kap. 9.4.2.
695 Relevant sind hier u. a. die drei Reimwörter „morso", „dorso", „corso" und ebenfalls in Reimposition „persona" (*CF*^{BI}, 107; 109; 111; 112, *asp.* jeweils 3).
696 Vgl. hierzu vgl. Kap. 9.5.2.

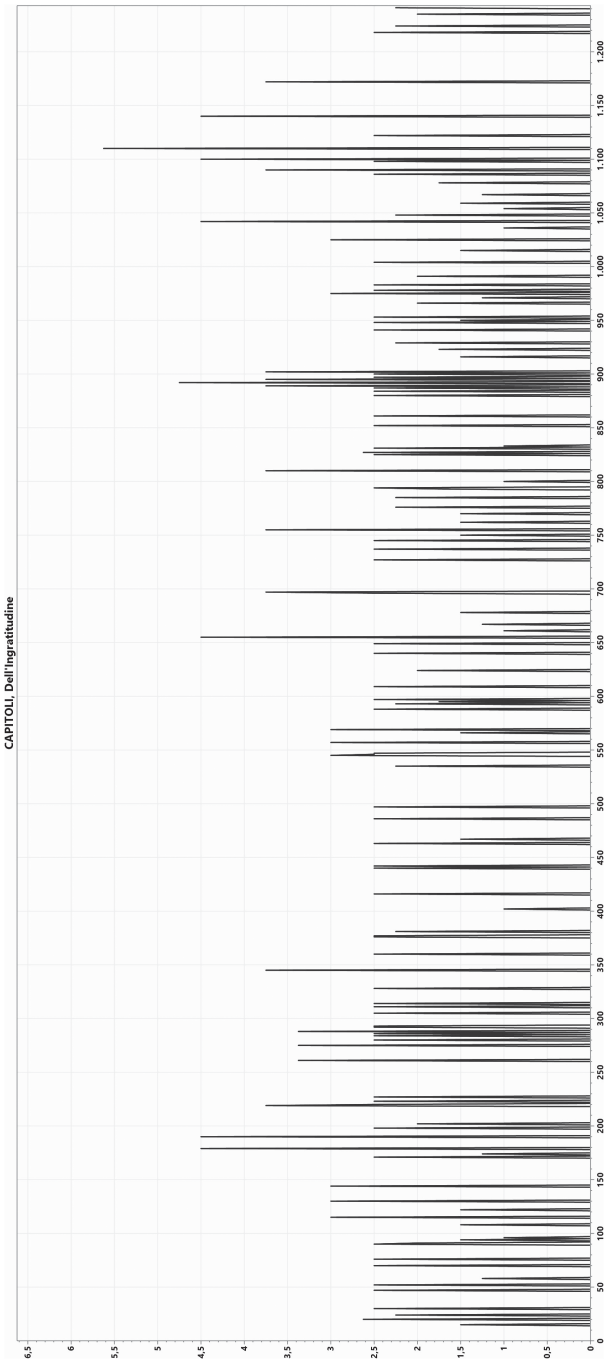


Abb. 11: Asprezza-Plot zu Capitolo dell'Ingratitudine (die x-Achse entspricht nicht den x-Achsen der übrigen Plots).

postulieren, dass zu Beginn die ‚hässlich'-rauen Töne überwiegen und ab den historischen Exempeln ein eher gravitätischer Duktus der phonetischen *asprezza* vorliegt. Dies korreliert mit dem Inhalt des *Capitolo*, denn im ersten Teil überwiegen die ‚hässlichen' Beschreibungen, welche sich auf die ungerechte *Fortuna* und auf die korrumpierte Gesellschaft beziehen. Die historischen Beispiele sind dagegen eher in einen episch-sublimen und somit gravitätischeren Bereich einzuordnen. Zwar finden sich mit der Fluss-*similitudo* (vgl. *CF*^{BI}, 151–159) und der Adler-*similitudo* (vgl. *CF*^{BI}, 174–183) im letzten Textdrittel zwei Passagen, die inhaltlich auf den ersten Blick gegen eine solche Gravität sprechen und stattdessen ‚Hässlichkeit' und Drastik suggerieren. Doch weisen der starke Ausbau dieser *similitudines* und eine Erhöhung des Stilniveaus im zweiten Teil der Adler-Analogie strukturell betrachtet in eine entgegengesetzte Richtung, sodass auf formaler Ebene auch hier eine ‚Andockstelle' für eine gravitätische Ausprägung der phonostilistischen ‚Herbheit' gegeben ist.[697] Insgesamt scheint somit die phonetische *asprezza* über weite Strecken mit dem inhaltlichen Aufbau des *Capitolo di Fortuna* zu korrespondieren und diesen zu unterstützen. Wollte man noch einen Schritt weitergehen, könnte man sogar postulieren, dass der Wechsel von ‚hässlicher' zu gravitätischer *asprezza* die Widersprüchlichkeit und Gegensätzlichkeit der *Fortuna* phonetisch spiegelt.

Capitolo dell'Ingratitudine (vgl. Abb. 11)

Im Fall des *Capitolo dell'Ingratitudine* zeigen sich kaum starke Drängungen der *asprezza* auf horizontaler Achse. Zwar könnte man den Bereich um das 280. Wort als Verdichtung interpretieren und tatsächlich handelt es sich um eine Textstelle, die auch inhaltlich von Bedeutung ist. Die leichte Drängung der ‚Herbheit' findet sich zu Beginn der Pfeil-Allegorie, welche die Gefährlichkeit der *Ingratitudine* anhand ihrer drei Effekte[698] illustriert (vgl. *CI*^{BI}, 40–45 für die *asprezza*-Verdichtung).[699] Doch bleibt diese Häufung von *asprezza*-Signalen deutlich hinter ähnlichen in der restlichen Terzarima Machiavellis zurück. Auch die Peaks, welche auf

697 Wenn man noch einen Schritt weiter geht, könnte man die überwiegende Passung der Stilbereiche auch im Bereich einer Inszenierung dichterischen Vermögens verorten.

698 Die Auswirkungen der *Ingratitudine* sind gemäß dem *Capitolo* folgende: „l'uom solo il benefizio allega, / ma senza premiarlo lo confessa" (*CI*^{BI}, 47–48); „del ben ricevuto l'uom si scorda, / ma sanza iniuriarlo solo il niega" (*CI*^{BI}, 50–51); „l'uom mai non ricorda / né premia il ben [...] / il suo benefattor laceri e morda" (*CI*^{BI}, 52–54).

699 Es handelt sich im Detail um die Wörter „manco", „l'altra", „faretra", „sopr'al", „fianco", „tre", „quell'altro", „prima", „tre" (*CI*^{BI}, 40; 41; 42; 42; 42; 43; 45; 46; 46, *asp.* 3,375; 2,5; 2,5; 3,375; 2,5; 2,5; 2,5; 2,5). Es zeigt sich, dass die *asprezza* auf einem niedrigen bis mittleren Niveau zu verorten ist, ferner dass die *asprezza*-behafteten Wörter zumeist eine geringe Eigensemantik besitzen. Beide Punkte begrenzen den Effekt der phonetischen ‚Herbheit' an dieser Stelle.

den ersten Blick im Plot auffallen, sind zu relativieren. Einerseits handelt es sich ‚lediglich' um Ausschläge vom Wert 4,5. Andererseits finden sich diese Peaks bei den Wörtern „principi", „principale", „province", „principi", „principi" und „principe" (*CI*^{BI}, 27; 28; 97; 158; 167; 173, *asp.* jeweils 4,5). Man könnte hier zwar auch ein ‚Muster' herauslesen wollen, doch erscheint dies sehr gewagt, da in einem Text wie dem *Capitolo dell'Ingratitudine*, der auch politisch orientiert ist,[700] die Verwendung der eben zitierten Wörter sich mehr oder weniger zwangsläufig ergibt und von einer geringen stilistischen Markierung trotz der erhöhten *asprezza*-Werte auszugehen ist. Ähnlich verhält es sich mit dem stärksten vertikalen Ausschlag des Textes. Dieser taucht auf, als beschrieben wird, dass man nirgends dankbare Herrscher finden könne. Die Undankbarkeit der Mächtigen werde deutlich, sobald man lese, was über sie geschrieben sei („se leggerai quel di lor si scrive", *CI*^{BI}, 168). Der *asprezza*-Peak ergibt sich in diesem Fall durch das Wort „scrive" in Reimposition. (*asp.* 5,625) und man könnte postulieren, dass hierdurch die Undankbarkeit phonostilistisch verdeutlicht wird. Dem steht jedoch der semantisch schwache Kontakt des „scrive" sowohl zum ‚Herben' als auch zur *Ingratitudine* an dieser Stelle entgegen.[701] Auch die beiden ‚rahmenden' starken Peaks, die man hier im Sinne einer ‚herben' Stilisierung anführen könnte, relativieren sich. Die Ausschläge gehen auf „principi" und „principe" zurück, deren geringer *asprezza*-Effekt bereits angesprochen wurde.

Etwas auffälliger ist die Verdichtung um „l'incontro" (*CI*^{BI}, 134), welche illustriert, wie die Bemühungen des antiken Athens, gegen die *Ingratitudine* mithilfe von Gesetzen vorzugehen, zum Scheitern verurteilt waren. Die phonetische ‚Herbheit' wird neben „incontro" durch eine Reihe weiterer Wörter in textueller Nähe gestützt, so u. a. durch „contro", „scudo", „creolle", „reprimer", „atroce" und „crudo" (*CI*^{BI}, 133–135, *asp.* 2,5; 3,75; 3,75; 2,5; 2,5; 3,75). Entsprechend fällt der Passage eine lautliche Hervorhebung zu, auch wenn das absolute Niveau der ‚Herbheit' am unteren Rand des mittleren Bereichs liegt. Die für diese Stelle konstatierte phonetische ‚Herbheit' findet schließlich auch eine Entsprechung auf inhaltlicher Ebene. In pessimistischem Duktus wird die vollkommene Unüberwindbarkeit der *Ingratitudine* beispielhaft vorgestellt, woraus sich schließen lässt, dass die Gesellschaft diesem Übel machtlos ausgeliefert sei. Dieser negativen Bedeutungsebene tritt eine ins ‚Hässliche' tendierende phonetische *asprezza* zur Seite, die sich v. a. rund um „atroce" und „crudo" im letzten Vers manifestiert.

700 Für eine politische Lesart des *Capitolo dell'Ingratitudine* vgl. u. a. Inglese 1981c, 45 sowie allgemein zu den drei ‚großen' *Capitoli* und dem Bereich der Politik vgl. Marcelli 2012c, v. a. 69–71.
701 Ebenso ist ein Bezug zum eigenen Schreiben wie im *Decennale Secondo* wenig wahrscheinlich, immerhin steht „scrive" in der dritten Person und nicht in der ersten.

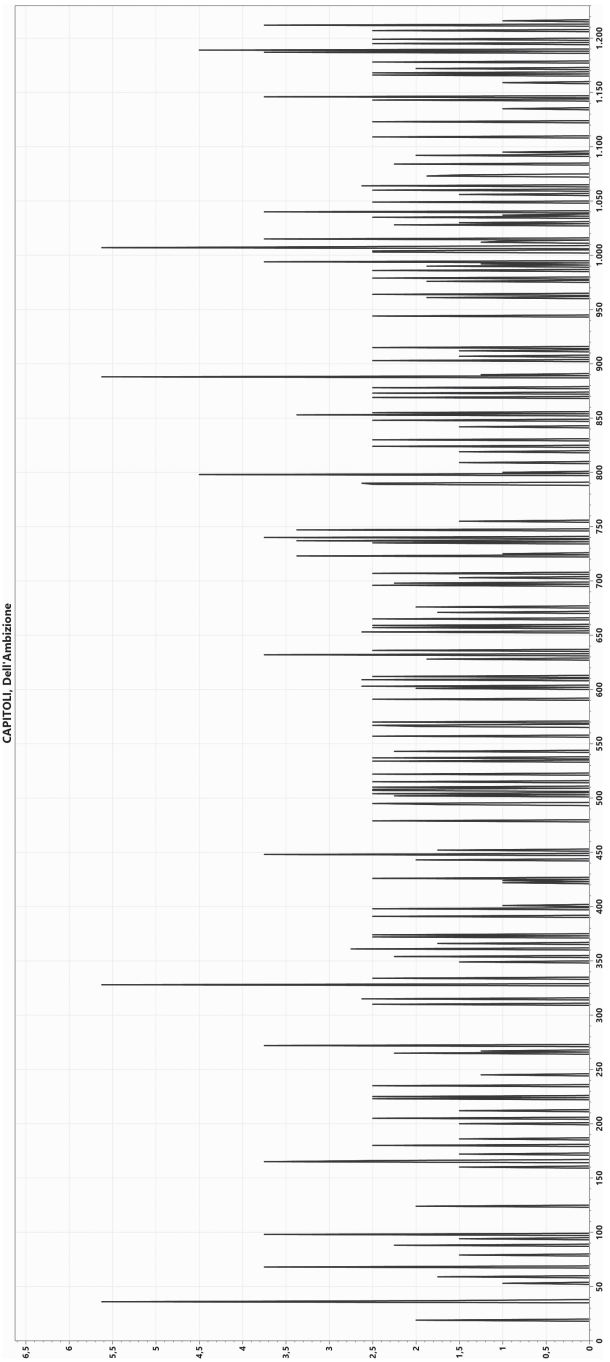


Abb. 12: Asprezza-Plot zu Capitolo dell'Ambizione (die x-Achse entspricht nicht den x-Achsen der übrigen Plots).

Trotz dieser eindrücklichen Textstelle fällt auf, dass die phonetische *asprezza* im *Capitolo dell'Ingratitudine* eine eher untergeordnete Rolle spielt. Zwar ist auf der Makroebene im Ansatz eine Tendenz in Richtung eines ‚rhythmischen Schwingens' erkennbar, die in den Bereich einer gravitätischen *asprezza* verweisen würde. Dieser Befund ist jedoch unter dem Vorbehalt einer in Summe niedrigwertigen ‚Herbheit' zu sehen, deren stärkste Ausschläge, wie dargelegt, zumeist semantisch abgeschwächt bzw. relativiert sind.

Capitolo dell'Ambizione (vgl. Abb. 12)

Etwas stärkere *asprezza*-Signale als im *Capitolo dell'Ingratitudine* sind im *Capitolo dell'Ambizione* zu erkennen. In diesem zeigt sich im ersten Textviertel, als die *Ambizione* thematisch vorgestellt und die Geschichte um Kain und Abel ausgebreitet wird, ein eher ‚rhythmischer' Verlauf, der durch einzelne stärkere ‚Störsignale' unterbrochen ist (v. a. „scritto" und „demostraro",[702] CA^{BI}, 5 und 49, *asp.* 5,625 und 5,625). Auch der Bereich zwischen ungefähr Wort 100 und 160 kann als solches ‚Störsignal' gesehen werden, da hier bis auf das Wort „angeli" (CA^{BI}, 19, *asp.* 2), das hier einem Eigennamen ähnelt und daher wohl kaum phonostilistische Relevanz besitzt, keine *asprezza*-Signale vorkommen.[703] Man könnte entsprechend von einer gravitätischen Grundkonfiguration der phonetischen *asprezza* ausgehen, die einem ambitionierten Textauftakt und der Thematisierung biblischer Inhalte zugutekommt. Die ‚Störsignale' können indes eine erste Annäherung an einen ‚hässlichen' Duktus darstellen, welcher mit dem Thema der *Ambizione* korrespondieren würde. Folglich kann so auf phonostilistischer Ebene proleptisch auf die zunehmende Drastik des *Capitolo* hingedeutet werden.[704] Interessanterweise ist der Verlauf der phonetischen *asprezza* in diesem Sinne konträr zur Stilhöhe gelagert.[705] Während beim Stilregister ein niedriger Stil mit einzelnen, schnell kassierten Durchbrechungen in höhere Bereiche dominiert, suggeriert die Phonostilistik überwiegend gravitätische ‚Herbheit' mit ‚hässlichen' Durchbrechungen. Somit ist

702 In der *EN* aus dem Jahr 2012 findet sich anstelle von „demostraro", die Form „demonstraro" (*CA*, 49), diese hätte aufgrund des zusätzlichen <n> sogar einen noch höheren *asprezza*-Wert zur Folge.

703 Die Stelle ohne *asprezza*-Signale entspricht genau CA^{BI}, 15 ab „nostro" bis CA^{BI}, 25, „occulta". Bezeichnenderweise handelt es sich hier um eine Beschreibung biblischen Inhalts rund um Adam, die Vertreibung aus dem Paradies sowie Kain und Abel. Die Implikationen dieser Verbindung von biblischer Semantik und Abwesenheit phonetischer *asprezza* seien hier jedoch nicht weiter vertieft und nur angetippt.

704 Bekanntermaßen findet die Drastik des *Capitolo dell'Ambizione* ihren Höhepunkt in der Beschreibung der Grausamkeiten des Krieges im letzten Drittel des Textes.

705 Vgl. hierzu Kap. 9.5.2.

das formale Grundmuster identisch, jedoch sind die ‚Vorzeichen' vertauscht. Dies könnte man als Inkongruenz deuten, gleichzeitig ist eine Komplementarität und damit verbunden möglicherweise auch eine Zurschaustellung dichterischer Fähigkeiten nicht völlig von der Hand zu weisen.

Eine leichte Verdichtung der *asprezza*-Signale im niederschwelligen Bereich zeigt sich schließlich während einer ersten resümierenden Beschreibung, als die Allgegenwärtigkeit der *Ambizione* zur Sprache kommt und der Umstand thematisiert wird, dass jeder Mensch den anderen überflügeln und unterdrücken wolle (beginnend bei „opprimendo", *CA*^{BI}, 74, *asp.* 2,5). Zwar kommen an dieser Stelle mehrere Wörter vor, die semantisch schwach markiert sind, so zweimal „sempre" (*CA*^{BI}, 76–77, *asp.* jeweils 2,5), „l'altrui" bzw. „d'altrui" (*CA*^{BI}, 76; 78, *asp.* jeweils 2,5) oder „proprio" bzw. „propria" (beide *CA*^{BI}, 80, *asp.* 2,5), was in der Tat die Intensität der ‚Herbheit' dämpft. Gleichzeitig kommen alle drei Wörter jeweils exakt zweimal vor und dem relativierenden Effekt der Semantik steht der verstärkende Effekt der Doppelung gegenüber. Zusätzlich korreliert die phonetische ‚Herbheit' dieser Verdichtung mit dem Inhalt der bedrohlichen Allgegenwärtigkeit der *Ambizione*. Hierdurch kann – so lässt sich trotz der begrenzten Ausprägung der lautlichen *asprezza* postulieren – die gesellschaftlich-moralische Kritik der Textstelle phonostilistisch aufgegriffen und unterstützt werden.

Im weiteren Verlauf des Textes bleibt es bei eher niederschwelligen *asprezza*-Signalen. Einen deutlichen Anstieg erkennt man erst, als dargelegt wird, dass diejenigen Gesellschaften, die durch Gesetze geordnet sind, ihre Aggressionen gegen äußere Feinde richten, wobei das Wort „instrutta" fällt (*CA*^{BI}, 96, *asp.* 4,5). Noch deutlicher tritt die phonetische *asprezza* wenig später hervor, als die Grausamkeiten des Krieges vorgestellt werden, so beim Bild des Vaters und des Sohnes, die durch einen Dolchstoß gemeinsam getötet werden:

> O quante volte, avendo il padre stretto
> in braccio il figlio, con un colpo solo
> è suto rotto a l'uno e l'altro il petto!
> (*CA*^{BI}, 136–138, „stretto" mit *asp.* 5,625)[706]

Das Wort „stretto" in Reimposition erzeugt eine deutliche phonetische ‚Herbheit', die in ihrem Effekt dadurch verstärkt wird, dass im direkten Nachgang die *asprezza* zunächst zurückgeht und kurz darauf sogar komplett pausiert. Zudem ist diese Passage nicht nur phonostilistisch auffällig, sondern auch inhaltlich interessant.

706 In der *EN* steht anstelle von „il petto" die Variante „el petto" (*CA*, 138). Das Wort „provincie" (*CA*^{BI}, 123, *asp.* 4,5) wird hier bewusst ausgelassen, da es sich aus dem politischen Kontext als geradezu alternativlos ergibt und deswegen trotz der *asprezza* hier nicht genauer besprochen wird.

Sie tritt im vorderen Bereich der Ausstellung der Grausamkeiten des Krieges auf, an einer Stelle, die semantisch prädestiniert für die Verbindung mit einer ‚hässlichen' phonetischen *asprezza* erscheint. In diesem Sinne kann die phonetische ‚Herbheit' zu einer akustischen ‚Visualisierung' der Grausamkeit beitragen. Ähnlich ist nach der folgenden *asprezza*-Pause eine weitere Verdichtung von phonetischen ‚Herbheits'-Signalen zu sehen. Beginnend bei den aufgeschlitzten Bäuchen der Schwangeren („ventre", *CA*^{BI}, 144, *asp.* 2,5) und den Reimstrukturen „infelici nozze", „acque sozze" und „membra laniate[707] e mozze" (*CA*^{BI}, 146; 148; 150, *asp.* jeweils 1,875) sowie den eingeschalteten Wörtern „crudel" und „teschi" (*CA*^{BI}, 147; 149, *asp.* jeweils 2,5) steigert sich insgesamt betrachtet die ‚Herbheit' noch über „silvestri" (*CA*^{BI}, 151, *asp.* 3,75)[708] hin zum Kulminationspunkt bei „strani" in Reimposition (*CA*^{BI}, 153, *asp.* 5,625). Diese phonetische Klimax korreliert bemerkenswerterweise mit einer inhaltlichen ‚Steigerung'. Zwar ist eine voll ausgebildete Klimax inhaltlich kaum möglich, da bereits das Aufschlitzen der Bäuche von Schwangeren an Grausamkeit nicht mehr zu überbieten ist, sich vielmehr sogar als eines der abstoßendsten Beispiele der Beschreibung erweist. Doch ist auf formaler Ebene eine ‚Aufwärtsbewegung' erkennbar, denn von sehr konkreten Einzeldarstellungen geht die Beschreibung zu allgemeineren, kondensierenden, wenngleich nicht minder erschreckenden Darstellungen über.[709] So korreliert die Aufwärtsbewegung der *asprezza* mit einer formalen Steigerung der Abstraktheit der textuellen Darstellung. Im Anschluss zeigen sich zwar noch einige z. T. stärkere *asprezza*-Signale, doch legt sich die phonetische ‚Herbheit' gegen Ende des Textes eher zurück.[710]

Betrachtet man die *asprezza* aus dem Blickwinkel der phonetischen Makrostruktur, zeigt sich, dass die lautliche ‚Herbheit' im *Capitolo dell'Ambizione* nicht übermäßig prominent auftritt. Gleichwohl ist sie stärker ausgeprägt und in die textuelle Struktur integriert, als dies z. B. im *Capitolo dell'Ingratitudine* der Fall ist. Immerhin lassen sich Verdichtungen ausmachen, die sich dem Duktus einer ‚hässlichen' *asprezza* im Sinne von *Inferno* XXXII annähern, wobei v. a. der Abschnitt zu den Grausamkeiten des Krieges phonostilistisch wie auch inhaltlich hervorsticht.

707 In der *EN* steht anstelle von „laniate" die Form „lanïate" mit Trema (*CA*, 150).

708 In der *EN* steht anstelle von „silvestri" die Variante „silvestre" (*CA*, 151).

709 So stellen die „acque sozze, / piene di teschi, di gambe e di mani, / e d'altre membra laniate e mozze" (*CA*^{BI}, 148–150) ein bedrückendes Bild dar, jedoch eines auf einer abstrakteren Ebene, da nicht genau geschildert wird, wie es zu den abgetrennten Körperteilen gekommen ist – im Gegensatz zu den vorigen Darstellungen. Der dynamisch-prozessualen Darstellung der Grausamkeit in ihrem konkreten Verlauf steht somit die eher statisch-resultative Schilderung des Zustands im Anschluss an die Grausamkeiten des Krieges gegenüber. Vgl. hierzu auch die entsprechenden Ausführungen in Kap. 9.5.2.

710 Der vertikale Ausschlag bei „principio" (*CA*^{BI}, 182, *asp.* 4,5) wird hier aufgrund seiner geringen semantischen Hervorhebung im textuellen Zusammenhang nicht genauer betrachtet.

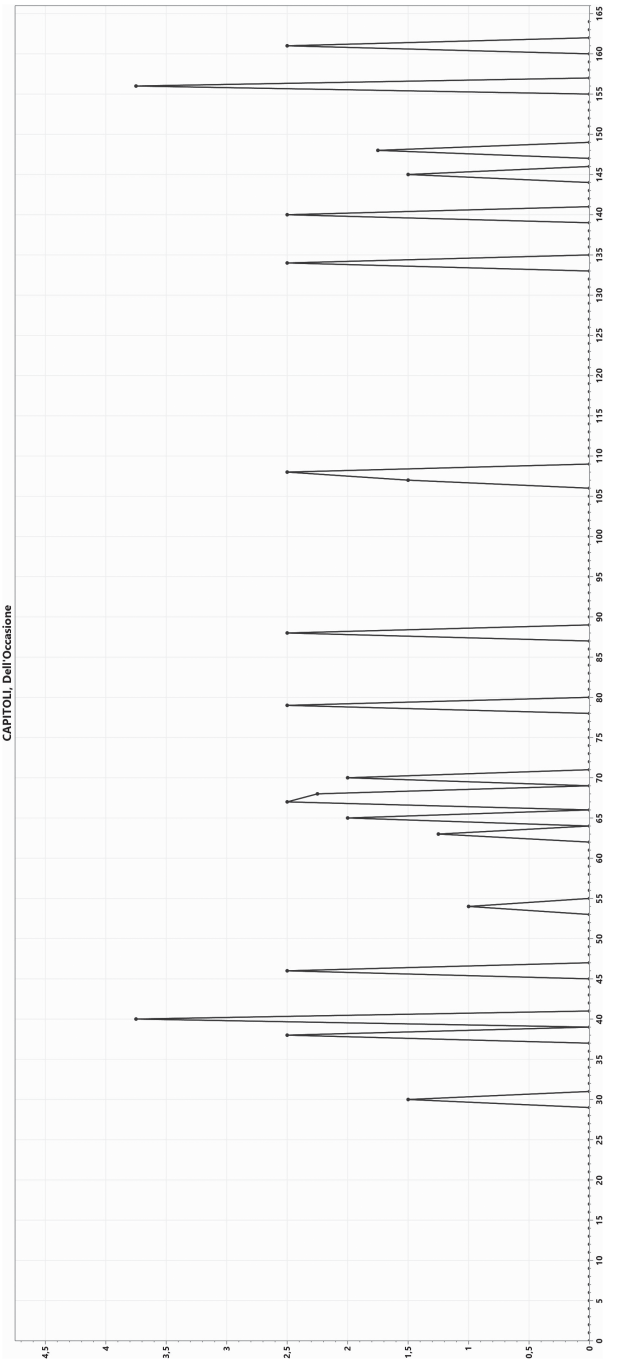


Abb. 13: Asprezza-Plot zu Capitolo dell'Occasione (die x-Achse entspricht nicht den x-Achsen der übrigen Plots).

Hinsichtlich des Stellenwerts, den die phonetische *asprezza* innerhalb des Textes einnimmt, könnte man das *Capitolo dell'Ambizione* somit in etwa zwischen *Capitolo dell'Ingratitudine* und *Capitolo di Fortuna* positionieren.

Capitolo dell'Occasione (vgl. Abb. 13)

Aufgrund der Kürze des *Capitolo dell'Occasione* und angesichts des Umstands, dass es sich um ein *volgarizzamento* handelt, ist die phonetische *asprezza* dieses Textes grundsätzlich schwer zu beurteilen. Insgesamt fällt die lautliche ‚Herbheit' eher gering aus, sowohl auf horizontaler als auch auf vertikaler Achse. Dennoch zeigt sich auf Mikroebene im Horizontalen eine kleine Verdichtung an *asprezza*-Signalen, als die *Occasione* als blendend beschrieben wird („acciò nel corso mio ciascuno abbagli", *CO*^{BI}, 9), wobei der höchste Ausschlag beim Wort „abbagli" zu finden ist (*asp.* 2,25).[711] Trotz ihrer geringen Intensität ist diese Verdichtung insofern interessant, als sie mit einer inhaltlich auffälligen Stelle korreliert. Es geht um das Blendende, sprich Trügerische der *Occasione*, wodurch im weiteren Sinne eine Kontaktfläche zum ‚Hässlichen' hergestellt wird. Verstärkt wird dies durch die Verallgemeinerung der Aussage („ciascuno"), sodass eine grundlegende und stets gültige Wehrlosigkeit des Menschen gegenüber der *Occasione* durchscheint.

Im vertikalen Bereich fallen der erste Peak mit „travagli" (*CO*^{BI}, 5, *asp.* 3,75) und der Ausschlag gegen Ende mit „comprendi" (*CO*^{BI}, 21, *asp.* 3,75) auf. Auch diese weisen eine ansatzweise semantische Motivation auf. Bei „travagli" besteht eine Verbindung zur Wechselhaftigkeit der *Occasione* („la cagion che sempre mi travagli, / è perch'io tengo un piè sopra una rota", *CO*^{BI}, 5–6) und bei „non comprendi" (*CO*^{BI}, 21) wird betont, wie das Wirken der *Occasione* jenseits des Verstands und der menschlichen Logik liegt, sodass die phonetische *asprezza* erneut eine Drift in Richtung des ‚Hässlichen' erhält.

Diese Ergebnisse sollte man zwar nicht überbewerten, da die Signale im äußerst niedrigen Bereich der *asprezza*-Skala verbleiben. Außerdem treten sie eher sporadisch auf, sodass der *asprezza* für das *Capitolo dell'Occasione* eine eher geringe Bedeutung zu attestieren ist. Ebenso wenig sollte man jedoch die phonetische ‚Herbheit' in diesem *volgarizzamento* vollkommen außer Acht lassen. Gerade in einem so kurzen Text, der noch dazu primär an einem Ausonius-Epigramm orientiert ist, erweist sich bereits eine solch schwach ausgeprägte phonetische *asprezza* als bemerkenswert.

711 Die restlichen Wörter dieser ‚Fünfergruppe' sind „acciò" (*CO*^{BI}, 9, *asp.* 1,25, in der *EN* steht stattdessen „a ciò", *CO*, 9), „corso" (*CO*^{BI}, 9, *asp.* 2), „ciascuno" (*CO*^{BI}, 9, *asp.* 2,5) und „sparsi" (*CO*^{BI}, 10, *asp.* 2).

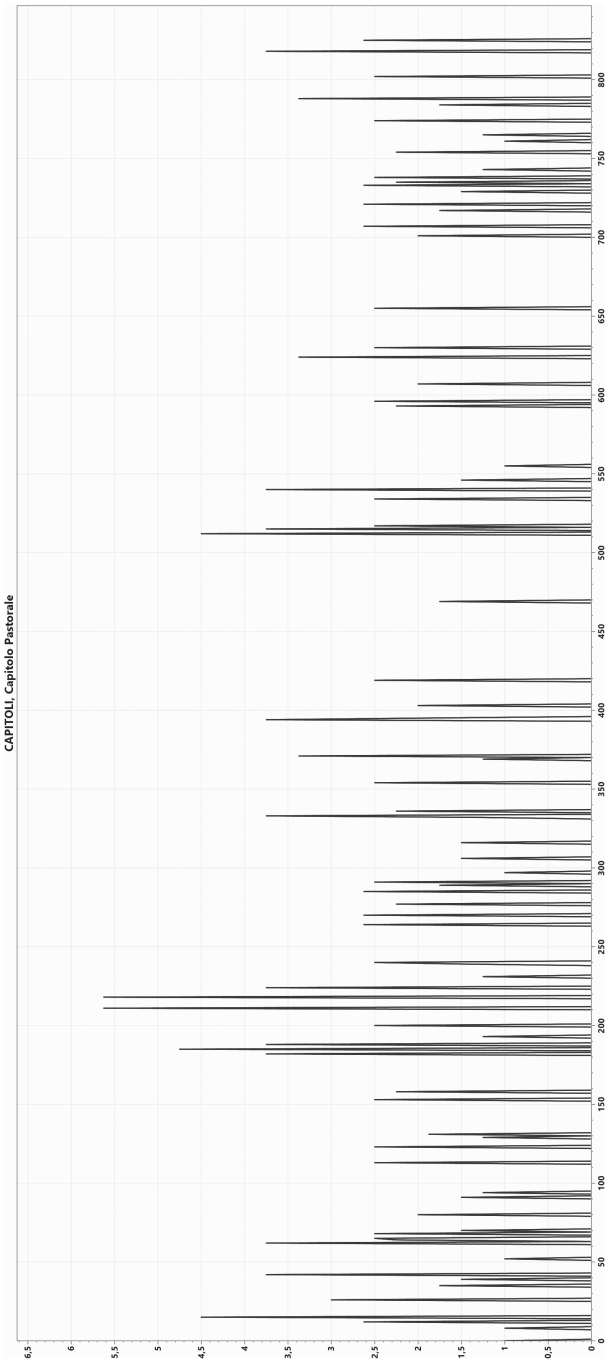


Abb. 14: Asprezza-Plot zu Capitolo Pastorale (die x-Achse entspricht nicht den x-Achsen der übrigen Plots).

Capitolo Pastorale (vgl. Abb. 14)

Angesichts seines enkomiastischen Inhalts ist es wenig überraschend, dass das Profil des *Capitolo Pastorale* kaum horizontale Verdichtungen von *asprezza*-Signalen aufweist. Gerade hierdurch nähert sich das *Capitolo* erstaunlich dem Duktus von *Paradiso* XXXIII an. Die phonetische *asprezza* ist nicht vollkommen abwesend, sondern taucht immer wieder auf, z. T. sogar mit stärkeren vertikalen Ausschlägen. Auch die Phasen der Abwesenheit von *asprezza* fallen nicht wesentlich anders aus, die maximale Länge dieser ‚Pausen' liegt bei ca. 40–50 Wörtern, ähnlich wie beim analysierten *Paradiso*-Canto. Somit zeigt sich auf der Makroebene der lautlichen ‚Herbheit' eine Drift in Richtung eines gravitätischen Duktus.

Auf der Mikroebene ist v. a. der Auftakt des *Capitolo Pastorale* mit seinem Musen- bzw. Apollanruf und der anschließenden Vorstellung des Besungenen in Form von „Iacinto" (*CP digital*, 24 und 25) interessant, denn der *asprezza*-Verlauf dieses Abschnitts erscheint geradezu parabelförmig. Nach einem starken Signal im dritten Vers bei „principo" (*CP digital*, 3, *asp.* 4,5) fällt die *asprezza* tendenziell über „concento" (*CP digital*, 4, *asp.* 3) und „mostra" (*CP digital*, 7, *asp.* 3,75)[712] bis auf das Niveau zwischen 1,25 und 2,5 ab (u. a. „altra"; „altro"; „ingegno"; „eccelsi"; „priego"; „oscura"; „raccende", *CP digital*, 10; 10; 12; 14; 17; 18; 19, *asp.* 2,5; 2,5; 2; 1,25; 2,5; 2,5; 1,875). Hierauf steigt die *asprezza* erneut tendenziell und sukzessive an. Sie erreicht schließlich über „sacro" (*CP digital*, 23, *asp.* 2,5) und „forze" (*CP digital*, 23, *asp.* 2,25), welche beide noch zum Musen- bzw. Apollanruf gehören, bei „tronco" (*CP digital*, 27, *asp.* 4,75) sowie „scrive" und „mostrare" (*CP digital*, 30; 31, *asp.* jeweils 5,625)[713] den absoluten Höhepunkt der phonetischen ‚Herbheit' des gesamten *Capitolo*. Diesen Befund sollte man nicht überbewerten, da z. T. auch semantisch weniger markante Wörter wie das erwähnte „altra" bzw. „altro" an diesem *asprezza*-Verlauf beteiligt sind. Gleichwohl ist die Phonetik des Textauftakts auffällig und bemerkenswert. Vor dem Hintergrund des Inhalts des Anfangsteils des *Capitolo Pastorale*, bestehend aus dem wiederholten Anruf Apolls sowie der übersteigerten Sublimierung des Besungenen, drängt sich die Vermutung auf, dass die phonetische Ausgestaltung in gewissen Grenzen auch einer Vorführung dichterischer Fähigkeiten und hiermit verbunden einer Sublimierung des Textes entsprechen könnte.

Auch wenn die phonetische *asprezza* im *Capitolo Pastorale* nicht übermäßig dominant auftritt, lässt sich zumindest die Tendenz einer gravitätischen, sublimierenden Integration dieses Stilphänomens beobachten. Hinsichtlich des Stellenwerts der phonetischen *asprezza* bleibt das *Capitolo Pastorale* deutlich hinter den

712 In der *EN* steht anstelle von „mostra" die Form „monstra" (*CP*, 7), welche den *asprezza*-Wert auf 4,5 erhöhen würde. Gleichwohl bliebe es beim großflächig überwiegenden Parabelverlauf.

713 In der *EN* steht anstelle von „mostrare" die Form „monstrare" (*CP*, 31), welche den *asprezza*-Wert auf 6,75 erhöhen und somit die Parabelstruktur sogar noch verstärken würde.

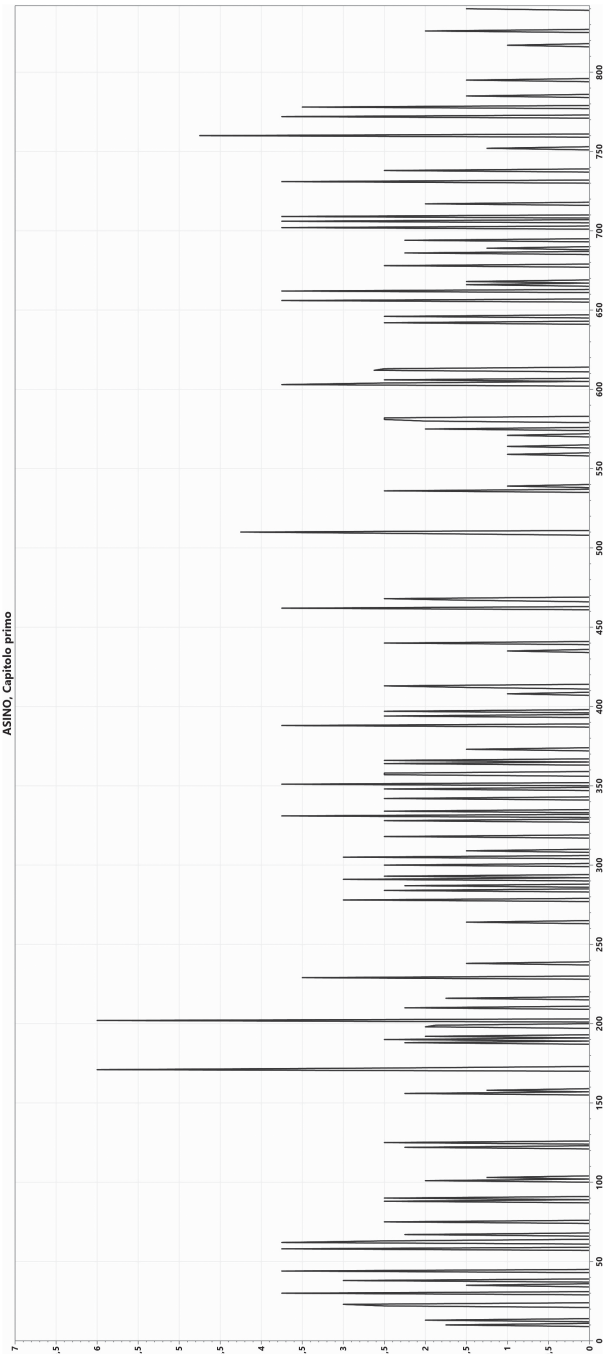


Abb. 15: Asprezza-Plot zu Asino, Capitolo I (die x-Achse entspricht nicht den x-Achsen der übrigen Plots).

drei ‚großen' *Capitoli* zurück. Doch erscheint seine ‚Herbheit' ausgeprägter und dezidierter als dies beim *Capitolo dell'Occasione* der Fall ist.

Asino

Capitolo I (vgl. Abb. 15)

Ein heterogenes Bild ergibt sich bei der phonetischen Analyse der einzelnen Capitoli des *Asino*. Im Fall des Capitolo I ist so eine auf den ersten Blick überraschend unauffällige Verteilung der *asprezza* mit nur wenigen Ausschlägen zu erkennen. Überraschend ist dies v. a. deshalb, weil der über weite Strecken komische, z. T. bissige Inhalt eine intensivere phonetische ‚Herbheit' erwarten ließe. Gleichwohl finden sich einzelne mittelstarke Ausschläge zu Beginn des Capitolo. Diese werden v. a. von den Reimwörtern „faretra", „s'impetra" und „cetra" sowie „prezzo" getragen (*A1*^{BI}, 5; 7; 9; 10, *asp.* jeweils 3,75), als die Sprecherinstanz konstatiert, sie wolle mit ihrer Dichtung weder Preise noch Anerkennung gewinnen. Somit ist trotz des eher unscheinbaren phonostilistischen Auftaktes in Ansätzen phonetische ‚Herbheit' angelegt, die jedoch aufgrund ihrer regelmäßigen Strukturierung überwiegend in den Bereich eines gravitätischen Duktus zu tendieren scheint und so den episch-sublimen Anteil der ersten Verse unterstreicht, ohne jedoch das ‚Hässliche' komplett auszuschließen.

Während sich die *asprezza*-Signale mit einigen Ausnahmen[714] zurücklegen, ist ein Ausschlag besonders bemerkenswert. Es handelt sich um das Wort „arricciarsigli" aus dem Vers „cominciaro arricciarsigli i capelli" (*A1*^{BI}, 75, *asp.* 4,25) gegen Ende der Jünglings-‚Novelle'. Dieser Vers beschreibt, wie der zunächst von seiner Manie genesene Jüngling seinem alten Wahn des Umherlaufens erneut erliegt. Neben der reinen *asprezza* ist hier phonetisch auch eine onomatopoetische Komponente der sich kräuselnden Haare vernehmbar, sodass sich beide Effekte überlagern und verstärken. Hinzu kommt, dass der Peak von „arricciarsigli" isoliert von anderen *asprezza*-Signalen auftritt, sodass die Prominenz dieses Wortes gesteigert und ein vergleichsweise hoher *asprezza*-Wert generiert wird,[715] der zusammen mit einer Verbalparallele zur *Commedia* hörbar Komik erzeugen kann. Die phonetische Hervorhebung des Wortes erscheint so kaum zufällig, da die Stelle innerhalb der ‚Novelle' rund um den Jüngling den zentralen Wendepunkt hin zu dessen Rückfall

714 Zu nennen sind v. a. die starken vertikalen Peaks bei „trabocca" (*A1*^{BI}, 25, *asp.* 6) oder „rincresca" (*A1*^{BI}, 30, *asp.* 6) kurz vor der Jünglings-‚Novelle'.

715 Es gilt, sich vor Augen zu führen, dass sich in „arricciarsigli" drei *asprezza*-Marker gegenseitig verstärken: <rr>, <cci> sowie <rs>. Folglich ist der hohe *asprezza*-Wert deutlich vernehmbar, obwohl keine Stellung in Reimposition vorliegt.

zum wahnvollen Umherlaufen darstellt. Dies lässt sich parallel zu den Aussagen der Sprecherinstanz lesen, die ebenfalls versichert, „un tempo stetti / assai quieto, umano e paziente“ (*A1*^{BI}, 92–93). Doch jetzt könne sie nicht anders und gebe sich der früheren Bissigkeit hin: „bench'io mi sia divezzo del dir male, / mi sforza il tempo di materia largo“ (*A1*^{BI}, 101–102).[716] Durch die inhaltliche Engführung kann sich die phonetisch prononcierte Ausgestaltung des Umbruchs in der Jünglings-‚Novelle' auch auf den Gemütswechsel der Sprecherinstanz ausweiten und übertragend dessen Darstellung zuspitzen.

Neben diesem Einzel-Peak ist im Capitolo I des *Asino* weiterhin bemerkenswert, dass gegen Ende häufiger mittelstarke *asprezza*-Signale auftreten. Diese erscheinen v. a. ab dem Wort „credetti“ bzw. „tristo“ (*A1*^{BI}, 96; 97, *asp.* jeweils 3,75), also inhaltlich betrachtet ab der Konstatierung des eben erwähnten Umbruchs im Gemüt der Sprecherinstanz. Die phonetische ‚Herbheit' manifestiert sich zudem im Peak bei „scale“ (*A1*^{BI}, 103, *asp.* 3,75), der durch zweimal „nostro“ (*A1*^{BI}, 103–104, *asp.* jeweils 3,75) flankiert wird; außerdem finden sich ebenso starke Ausschläge bei „strade“ (*A1*^{BI}, 107, *asp.* 3,75), „scherzi“ (*A1*^{BI}, 111, *asp.* 4), „destri“ (*A1*^{BI}, 113, *asp.* 3,75) sowie bei „trarre“ (*A1*^{BI}, 114, *asp.* 3,5). Diese Verstärkung der phonetischen *asprezza* geht inhaltlich mit der Explizierung des ironisch-satirischen Textprogramms einher und findet somit auf semantischer Seite eine Entsprechung. Folglich lässt sich eine Tendenz zur ‚hässlichen' *asprezza* postulieren, wobei diese merklich an eine spöttische Komik gebunden ist. Dies bestätigt auch ein Blick auf den Plot, denn gegen Ende erscheint der *asprezza*-Verlauf im Vergleich zum Beginn des Abschnitts ‚unrhythmischer'.

Diese Erkenntnisse leiten direkt zu Beobachtungen auf der Makroebene über. Dort ist im Capitolo I zunächst eine gleichmäßige ‚Rhythmisierung' der *asprezza*-Signale augenscheinlich. Diese verbindet sich jedoch mit einer prononcierten phonetischen ‚Herbheit' an Textstellen mit auffälliger Semantik, was gegen Ende des Capitolo zu einer gewissen Drängung der *asprezza*-Signale führt. Hierdurch überlagern sich auf der einen Seite gravitätische Tendenzen, die mit der episch-sublimen (Teil-)Ausrichtung des *Asino* korrelieren können, und auf der anderen Seite ‚hässliche' Anklänge, die v. a. gegen Ende im Zuge einer bitteren Komik hervortreten. Somit scheint die phonetische *asprezza* die grundlegende Konfiguration des Proömial-Capitolo und auch des gesamten *Asino*, bestehend aus sublimierenden und komischen Tendenzen, zu reflektieren.

716 Wie bereits an anderer Stelle erwähnt, gibt es in der Forschung die Stoßrichtung, die Jünglings-‚Novelle' des Capitolo I autobiographisch zu lesen. Vgl. hierzu u. a. Sasso 1997c, 44–45.

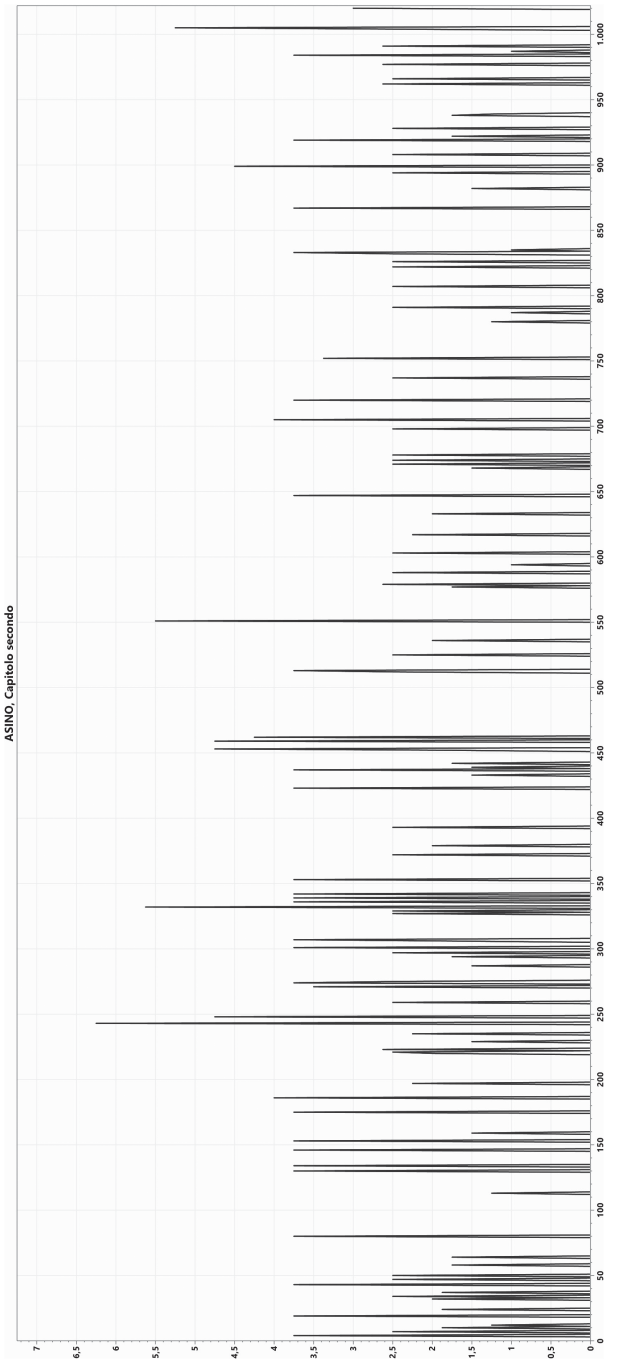


Abb. 16: Asprezza-Plot zu Asino, Capitolo II (die x-Achse entspricht nicht den x-Achsen der übrigen Plots).

Capitolo II (vgl. Abb. 16)

Anders als im Capitolo I formiert sich die phonetische ‚Herbheit' im Capitolo II, denn gleich zu Beginn zeigt sich eine deutliche Verdichtung von *asprezza*-Signalen. Diese fällt zusammen mit der ausgebauten *Chronographia*, die zu Beginn des Capitolo für einen episch-sublim anmutenden Auftakt sorgt (vgl. $A2^{BI}$, 1–9).[717] Besonders interessant ist an dieser Stelle, dass mit dem Ende der *Chronographia*, sobald die komische Sequenz der Eselsrufe einsetzt, die *asprezza* überraschenderweise und nur mit Ausnahme des Wortes „ascolta" in Reimposition ($A2^{BI}$, 13, *asp.* 3,75) abwesend ist. Erst bei „piaccia" zeigt sich ein neuerliches, leichtes *asprezza*-Signal ($A2^{BI}$, 18, *asp.* 1,25). Somit verläuft an dieser Stelle die phonetische ‚Herbheit' intuitiv betrachtet konträr zum Inhalt. Der episch-sublim anmutende Abschnitt der *Chronographia* zeigt dicht gedrängte, ‚unruhig' anmutende *asprezza*-Signale, während im profan-komischen Abschnitt der Eselsrufe gerade keine ‚raue' Phonetik auftritt. Hieraus lässt sich auf phonetischer Ebene eine stilistische Dissonanz ableiten, die sich jedoch auf zweierlei Weise erklären lässt. Zum einen ist eine ironisierende Komik denkbar. Diese könnte auch den formalen Bereich der Phonostilistik betreffen, sodass die Abwesenheit von *asprezza* einer ironischen Umkehrung und Zurschaustellung der Widersinnigkeit entspricht. Zum anderen könnte man postulieren, dass durch die phonetische ‚Herbheit' stets das Nebeneinander von Sublimierendem und Komischem (und auch ‚Hässlichem') komplettiert wird. Dort, wo der Inhalt episch-sublim anmutet, kommt ‚hässliche' Phonetik hinzu. Wo bereits der Inhalt komisch angelegt ist, vervollständigt eine Phonetik ohne ‚Hässlichkeit' das Bild.[718] Folglich entpuppt sich die zunächst ungewöhnliche Verteilung der phonetischen ‚Herbheit' als im textuellen Zusammenhang plausibel. Dabei scheint mit Blick auf den gesamten *Asino* und die restlichen textuellen Indizien die Betonung des Nebeneinanders von episch-sublimen und komischen Elementen gegenüber einer reinen Ironisierung wahrscheinlicher zu sein.

Eine Wiederaufnahme der phonetischen *asprezza* erfolgt schließlich mit Beginn der *Inferno*-Sequenz. Dies ist an Wörtern erkennbar, die neben ihrer lautlichen ‚Herbheit' eine inhaltliche sowie verbale Parallele zu *Inferno* I eröffnen, so „trovai" ($A2^{BI}$, 20, *asp.* 3,75) und „v'entrai" ($A2^{BI}$, 22, *asp.* 3,75). Anders als im zuvor beschriebenen Abschnitt scheint sich die Phonetik hier dem Inhalt affirmativ anzu-

717 Die *asprezza* manifestiert sich hier v. a. in den Wörtern „aprica" ($A2^{BI}$, 1, *asp.* 3,75), „dimostra" ($A2^{BI}$, 4, *asp.* 3,75), und erneut „dimostra" ($A2^{BI}$, 7, *asp.* 3,75). Auch die Reimwörter „caccia" ($A2^{BI}$, 2, *asp.* 1,875), „faccia" ($A2^{BI}$, 4, *asp.* 1,875) und erneut „caccia" ($A2^{BI}$, 6, *asp.* 1,875) tragen zur Verdichtung der phonetischen *asprezza* an dieser Stelle bei, wenngleich ihr absoluter *asprezza*-Wert im niedrigen Bereich liegt.

718 Eine ähnliche ‚Komplementarität' von phonetischer *asprezza* und Inhalt bzw. Stilhöhe findet sich auch im ersten Teil des *Capitolo dell'Ambizione*.

nähern. Die Beschreibung des „luogo aspro“ (*A2*^{BI}, 21, *asp.* 3,75) geht dezidiert auch semantisch auf das deutlich ‚hässliche‘ ‚Herbe‘ ein, sodass eine Unterstützung des Inhalts durch die phonetische *asprezza* erkennbar wird. Weiterhin erwähnenswert ist der erste Auftritt der *scorta*-Figur, der ebenfalls mit einer Drängung von *asprezza*-Signalen einhergeht. Als die Schönheit der *scorta* thematisiert wird, zeigt sich ein deutlicher Ausschlag bei „dimostrava“ (*A2*^{BI}, 50, *asp.* 5,625), der durch zwei kleinere Peaks beim lautlich ‚spielerischen‘ „fresca e frasca“ (*A2*^{BI}, 50, *asp.* bei „fresca“ und „frasca“ jeweils 2,5) im selben Vers vorbereitet wird. Auch die beiden folgenden Verse, welche auf die weitere äußerliche Beschreibung der *scorta* abzielen, implementieren phonetische ‚Herbheit‘, was an „trecce“ (*A2*^{BI}, 51, *asp.* 3,75),[719] „scapigliate“ (*A2*^{BI}, 51, *asp.* 3,75) sowie „sinistra“ (*A2*^{BI}, 52, *asp.* 3,75) erkennbar ist. Nun könnte man diese *asprezza* als ‚hässlich‘ deuten, wobei es zielführend sein dürfte, diese ‚Hässlichkeit‘ mit dem Blick auf eine komisch orientierte Teilkonfiguration der *scorta*-Figur zu verstehen. Gleichfalls ist es aber denkbar, dass die *asprezza* die grundlegende Gegensätzlichkeit der *scorta*-Figur aufnimmt und deren Spannung phonostilistisch verarbeitet, denn zahlreiche Indizien legen nahe, dass die *scorta* nicht nur Komisches inkorporiert, sondern dieses neben ernsthafte bzw. episch-sublime Elemente stellt.[720]

Im weiteren Verlauf ergibt sich ein zweiseitiges Bild. Einerseits lässt sich aus dem Plot des *Asprezza Analyzer* eine Tendenz zum ‚Einschwingen‘ der *asprezza* ablesen, da kaum mehr Verdichtungen erkennbar sind. Andererseits wird keine vollkommen gleichmäßige ‚Rhythmisierung‘ erzielt. Vielmehr stechen immer wieder einzelne vertikale Peaks hervor, so u. a. bei „strinsi“ (*A2*^{BI}, 84, *asp.* 5,5), „consorzio“ (*A2*^{BI}, 107, *asp.* 4), „rincresce“ (*A2*^{BI}, 135, *asp.* 4,5) oder „soccorso“ (*A2*^{BI}, 149, *asp.* 5,25). Auch das letzte Wort des Capitolo, „orso“ (*A2*^{BI}, 151, *asp.* 3),[721] implementiert eine ‚herbe‘ Phonetik, wenngleich auf eher niedrigem Niveau. Durch diese unregelmäßig auftretenden Ausschläge verstärkt sich ein leicht ‚unrhythmischer‘ Eindruck. Somit verbleibt die phonetische *asprezza* im zweiten Teil des Capitolo II in einem Zwischenbereich gravitätischer und stellenweise ‚hässlicher‘ Schwerpunktsetzung. Mit Blick auf die makrostrukturelle Ebene des Capitolo II steht diese Art der *asprezza*-Konfiguration derjenigen des ersten Teils gegenüber. Dort spielt eine dezidiert ‚hässliche‘ Phonetik, v. a. vor dem Hintergrund der initialen *Inferno*-ähnlichen Sequenz, eine deutlich prominentere Rolle.

719 In der *EN* steht anstelle von „trecce“ die Form „treccie“ (*A2*, 51).

720 Besonders deutlich wird dieses Nebeneinander von Komik und Ernsthaftigkeit mit Blick auf die Semantik des Lichts, vgl. hierzu die Ausführungen in Kap. 9.7.2. Vgl. weiterhin die Erläuterungen in Kap. 8.2.3.

721 In der *EN* steht anstelle von „orso“ die Majuskelform „Orso“ (*A2*, 151).

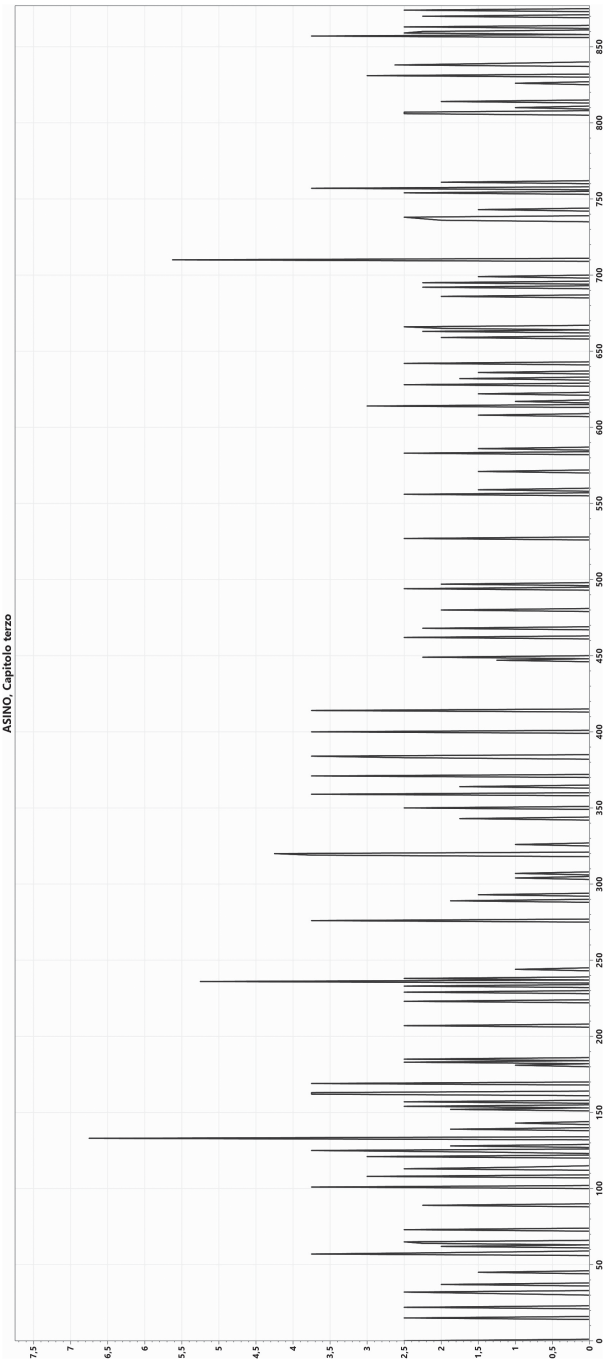


Abb. 17: Asprezza-Plot zu Asino, Capitolo III (die x-Achse entspricht nicht den x-Achsen der übrigen Plots).

Capitolo III (vgl. Abb. 17)

Auch im Capitolo III des *Asino* finden sich vorrangig im ersten Teil deutliche *asprezza*-Signale. Direkt am Anfang des Abschnitts erkennt man mehrere Ausschläge im niedrigen Bereich, beginnend bei „Dietro“ (*A3*^{BI}, 1, *asp.* 2,5) über „prendeva“, „braccia“ und „tremando“ (*A3*^{BI}, 4; 5; 5, *asp.* 2,5; 1,25; 2,5) bis hin zu „cangiato“ (*A3*^{BI}, 6, *asp.* 2). Diese phonetische *asprezza* fällt inhaltlich in eine überwiegend komische Sequenz, in der die ironische Darstellung des Protagonisten erfolgt, wie er auf allen Vieren in Menschengestalt inmitten der Tierherde der *scorta* folgt (vgl. *A3*^{BI}, 2: „con le spalle volto[722] al cielo“ oder *A3*^{BI}, 10: „ginocchioni“).

Kurze Zeit später verstärkt sich die phonetische *asprezza* weiter, als inhaltlich die Beschreibung des „gran palazzo“ (*A3*^{BI}, 20) der *scorta* erfolgt. Während „palazzo“ ein erstes schwächeres *asprezza*-Signal generiert (*asp.* 1,875), wird diese ‚Herbheit‘ durch die beiden korrespondierenden Reimwörter „spazzo“ und „guazzo“ verstärkt (*A3*^{BI}, 22; 24, *asp.* jeweils 1,875). Zusätzlich treten Peaks mit deutlich vertikaler Ausprägung auf, v. a. bei den Reimwörtern „aperse“, „sofferse“ und „scoperse“ (*A3*^{BI}, 17; 19; 21, *asp.* 3; 3; 6,75), die zusammen mit dem zwischengeschalteten „nostri“ (*A3*^{BI}, 20, *asp.* 3,75) eine klimaktische Anordnung erkennen lassen. Ebenso wie bei der Eingangssequenz befinden sich diese *asprezza*-Signale in textueller Nähe zu einer Stelle mit komischem Potential. Die Tiere und unter ihnen auch der (noch) menschliche Protagonist sind gezwungen, durch das Wasser („l’acqua a guazzo“, *A3*^{BI}, 24) zu laufen, während die *scorta* eine kleine Brücke nutzen kann. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang v. a. der Ausdruck „a guazzo“ (*A3*^{BI}, 24), der nicht nur phonetische ‚Herbheit‘ erzeugt, sondern der Komik eine ‚hässliche‘ Note hinzufügt. Aber auch ohne den Aspekt der Komik ist die ‚Hässlichkeit‘ präsent, denn „a guazzo“ ermöglicht Kontakt zum *Inferno* der *Commedia*.[723]

Im weiteren Verlauf des Capitolo III verliert die *asprezza* merklich an Bedeutung und es finden sich nur wenige ‚Ausreißer‘, die wiederum semantisch schwach markiert sind. Am stärksten ist der Ausschlag bei „mostreranno“ (*A3*^{BI}, 107, *asp.* 5,625), wobei man an dieser Stelle eine Steigerung der phonetischen ‚Herbheit‘ von „perseverando“ (*A3*^{BI}, 93, *asp.* 3) zu „mostreranno“ (*A3*^{BI}, 107, *asp.* 5,625) postulieren könnte. Doch sind beide Peaks zu weit voneinander entfernt und es finden sich keine weiteren Ausschläge, die einen sukzessive gesteigerten Übergang verdeutlichen würden. Dieser formale Aspekt und die bereits erwähnte schwach markierte Semantik sorgen dafür, dass dieser Stelle trotz des hohen vertikalen *asprezza*-Ausschlags hinsichtlich der phonetischen ‚Herbheit‘ nur geringe Bedeutung zufällt. Makrostrukturell betrachtet bleibt es somit bei einer merklichen Ausdünnung der

722 In der *EN* steht anstelle von „volto“ die Form „vòlto“ mit Akzent (*A3*, 2).
723 Vgl. Kap. 8.4.2.

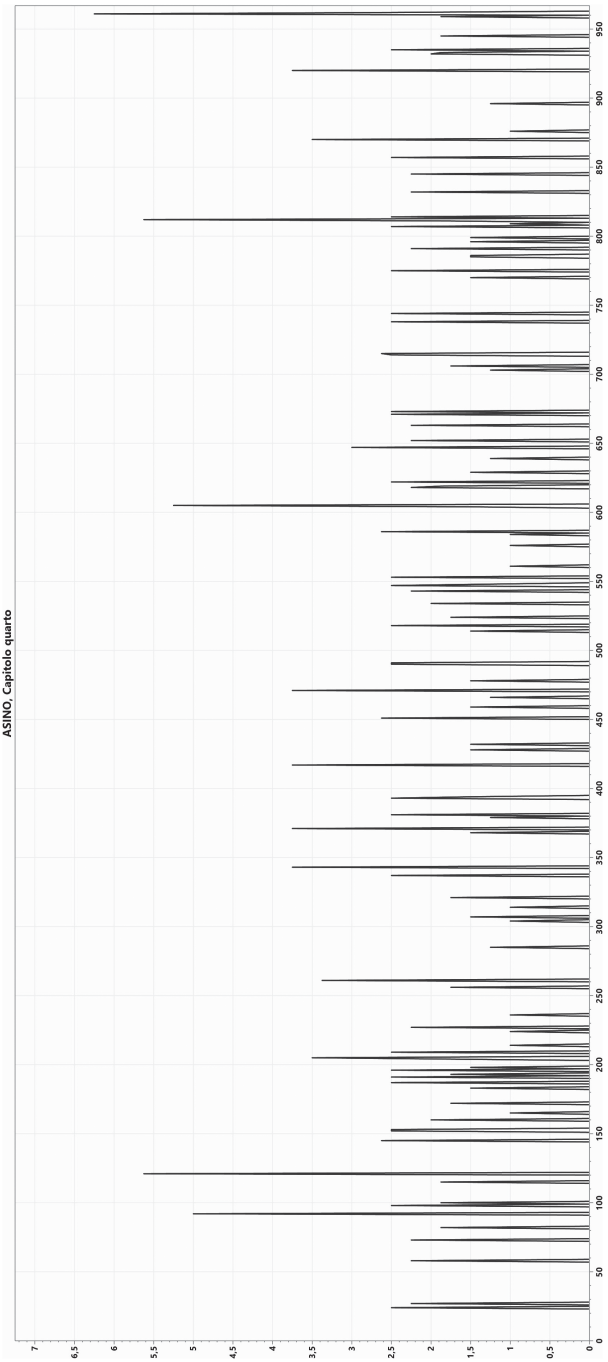


Abb. 18: Asprezza-Plot zu Asino, Capitolo IV (die x-Achse entspricht nicht den x-Achsen der übrigen Plots).

phonetischen *asprezza* nach einem eher ‚unruhigen' und ‚hässlichen', überwiegend komisch konnotierten Auftakt.

Capitolo IV (vgl. Abb. 18)

Im Capitolo IV zeigt sich zwar zu Beginn keine ausgeprägte *asprezza*, doch bereits wenige Verse nach dem Auftakt folgen zwei erwähnenswerte Reimgruppen: „piacerebbe", „debbe", „'ncrebbe" (*A4*^{BI}, 8; 10; 12, *asp.* 2,25; 2,25; 5) sowie „faccia", „braccia" und „faccia" (*A4*^{BI}, 11; 13; 15, *asp.* jeweils 1,875). Insbesondere ab „braccia" findet sich semantisch betrachtet ein Wechsel hin zu einer offen komischen Ausgestaltung der Szene, da die *scorta* in hyperbolischer Manier das Gesicht des Protagonisten „dieci volte e più" küsst (*A4*^{BI}, 15).[724] Während sich die Komik im weiteren Verlauf steigert, erfährt auch die phonetische *asprezza* einen baldigen Höhepunkt mit „discreta" (*A4*^{BI}, 16, *asp.* 5,625).[725] Dieser Peak ergibt sich, als die *scorta* den Protagonisten mit „Alma discreta" anspricht. Diese Szene ist erkennbar an die *Alma sdegnosa*-Episode aus *Inferno* VIII angelehnt,[726] sodass man für den Auftakt des Capitolo IV zumindest teilweise von einer komischen, aber auch ins ‚Hässliche' tendierenden *asprezza* ausgehen kann. Auch im direkten Anschluss bleibt die semantische Komik erhalten, als die *scorta* Essen, genauer „colezione", für sich und den Protagonisten bereitet (*A4*^{BI}, 22). In diesem Abschnitt zeigen sich, wenngleich auf mäßigem Niveau und semantisch schwach markiert, weitere *asprezza*-Signale, wobei „acconcia" (*A4*^{BI}, 30, *asp.* 3,5) das phonetische Maximum in diesem Bereich darstellt. Gleichzeitig wird in der textuellen Umgebung von „acconcia" aus inhaltlicher Perspektive ein zwischenzeitlicher Höhepunkt der Komik erreicht, wenn das Mahl in seinen Details, darunter „un pollo, una insalata acconcia e netta" (*A4*^{BI}, 30), beschrieben wird.[727]

Wie schon in den beiden vorigen Capitoli ist auch im Capitolo IV eine Ausdünnung der *asprezza* im weiteren Verlauf erkennbar. Gleichwohl fällt der Unterschied zwischen erstem Teil und weiterem Verlauf weniger markant aus, da bereits im ersten Teilabschnitt die *asprezza*-Peaks dünner gestreut sind. Eine

724 In der *EN* steht anstelle von „più" die Form „piú".

725 Das vorige „'ncrebbe" (*A4*^{BI}, 12, *asp.* 5) mit seinem deutlichen Ausschlag könnte man als ‚Vorbereitung' für diesen phonetischen Höhepunkt einstufen.

726 Vgl. hierzu Kap. 8.3.4.

727 Das Essen stellt eine mögliche Verbindung zu Lucius und Fotis im zweiten Buch der *Metamorphosen* des Apuleius dar, auch wenn Fazion dies ablehnt (vgl. Fazion 1984, 68–69), mit Hinweis darauf, dass bei Apuleius das Essen lediglich ein erotisches Vorspiel, im *Asino* jedoch eine körperliche Notwendigkeit darstelle. Dieser Unterschied mag zutreffen, jedoch tilgt er nicht gänzlich den textuellen Kontakt, der durch die motivische Implementierung des Essens vor der gemeinsam verbrachten Nacht entsteht.

besondere Erwähnung verdient unterdessen im letzten Vers des Capitolo das Wort „prostrato“ (*A4*^{BI}, 142, *asp.* 6,25), das den absoluten Höhepunkt der phonetischen *asprezza* im Capitolo IV darstellt.[728] Bezeichnenderweise korreliert dieses phonetische Maximum mit dem Gipfel an verkappter Obszönität, denn es ist eingebettet in die euphemistische Umschreibung des sexuellen Höhepunktes der Liaison zwischen der *scorta* und dem Protagonisten („gustando il fin di tutte le dolcezze, / tutto prostrato sopra il dolce seno“, *A4*^{BI}, 141–142). Entsprechend tendiert die phonetische ‚Herbheit‘ hier in den Bereich des ‚Hässlichen‘ und scheint dabei den Aspekt des Profanen und Obszönen der Szene herauszustreichen. Interessant ist an dieser Stelle die Diskrepanz zwischen ‚hässlicher‘ *asprezza* bzw. profan lesbarem Inhalt und ‚verhüllenden‘ und nobilitierenden Tendenzen.[729] Dieses kontrastreiche Nebeneinander erzeugt eine Dissonanz, die in eine prononcierte Komik münden kann, welche jedoch durch ihre Allusivität im Bereich des ‚Augenzwinkernden‘ zu verorten ist.

Im Bereich der Makrostruktur sind im Capitolo IV zwar ‚rhythmische‘ Ansätze des *asprezza*-Verlaufs zu erkennen – diese könnte man im Einklang mit den ‚verhüllenden‘ Tendenzen sehen. Doch fallen die ‚unruhigen‘ Aspekte, also die leichten Verdichtungen zu Beginn des Abschnitts sowie stärkere vertikale Ausschläge, ins Auge, die sich mit dem Aspekt des ‚Hässlichen‘ bzw. einer profanen Komik in Verbindung bringen lassen, welche im Capitolo IV, wie erwähnt, v. a. im Bereich des Allusiven zu verorten ist.

Capitolo V (vgl. Abb. 19)

Insbesondere der erste Teil des Capitolo V zeigt nur wenige Signale einer phonetischen *asprezza*. Erst mit dem Ende der einleitenden Sequenz und dem Übergang zu den politisch-philosophischen Reflexionen des Protagonisten finden sich vermehrt *asprezza*-Ausschläge. Das Maximum liegt schließlich bei „discorse“ (*A5*^{BI}, 31, *asp.* 6,75), nach welchem sich der Gedankengang vollends den „antiche genti“ und

728 Ein weiterer stärkerer Ausschlag findet sich bei „discorrendo“ (*A4*^{BI}, 88, *asp.* 5,25). Dieses Wort beschreibt, wie der Protagonist, den (wohl nackten) Körper der *scorta* betrachtet („Io venni ben con l’occhio discorrendo / tutte le parti sue infino al petto“, *A4*^{BI}, 88–89). Außerdem folgt ein Peak innerhalb der Gefangenen-*similitudo*, als der Umschwung im Gemüt des Inhaftierten beschrieben wird: „[...] che grazia dal signore / impetri, e’ lascia ogni pensiero strano / e prende assai d’ardire e di valore“ (*A4*^{BI}, 118–119, *asp.* 5,625 bei „strano“). Während erstere Stelle den Aspekt des Frivolen unterstreichen kann, findet sich bei der zweiten Stelle eine ähnliche Konfiguration wie im Capitolo I, als im Vers „cominciaro arricciarsigli i capelli“ (*A1*^{BI}, 75, *asp.* 4,25 bei „arricciarsigli“) der Gemütswechsel des ‚rasenden‘ Jünglings vorgestellt wird.

729 Vgl. hierzu v. a. die Ausführungen in Kap. 9.5.2 und 9.7.2. Formal nobilitierend kann auch „prostrato“ selbst wirken, da es als ‚Latinismus‘ einzustufen ist.

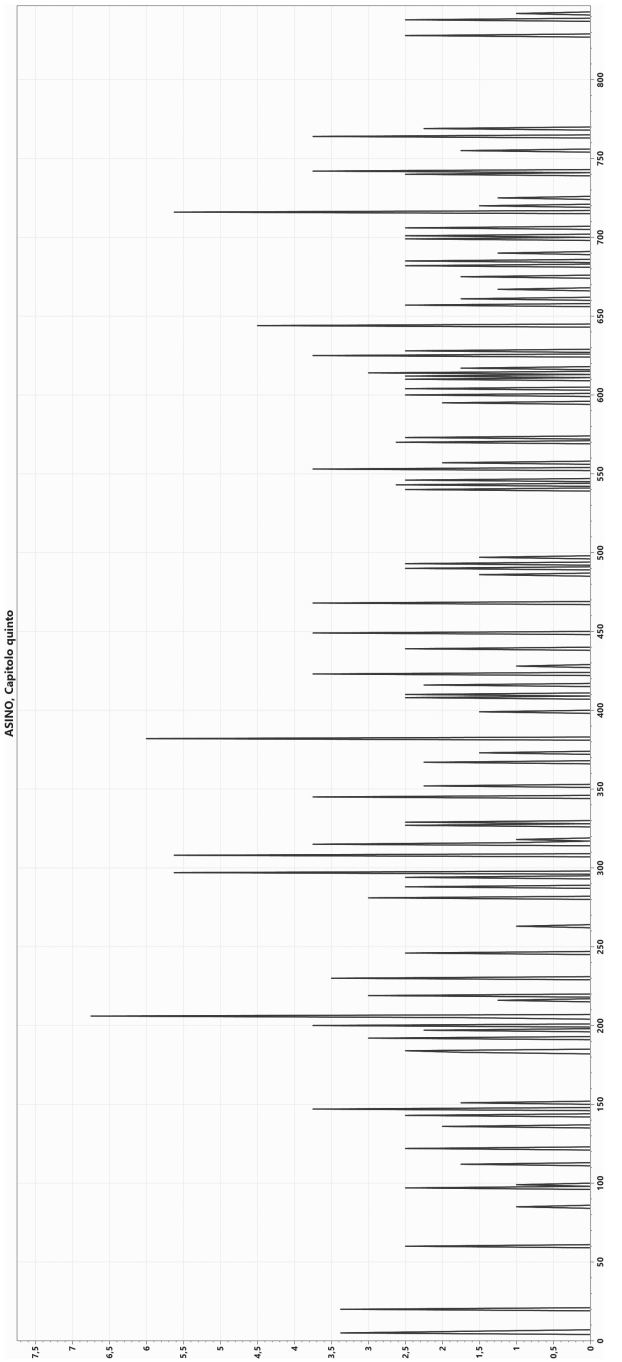


Abb. 19: Asprezza-Plot zu Asino, Capitolo V (die x-Achse entspricht nicht den x-Achsen der übrigen Plots).

den historischen Beispielen zur Stützung der politischen Überlegungen zuwendet (*A5*^{BI}, 32). Es folgen recht bald weitere deutliche ‚Ausreißer' in vertikaler Richtung. Zunächst erscheint „vincenti" geradezu ‚vorbereitend', direkt im Anschluss tauchen deutlich vertikal ausgeprägt die Wörter „strugge" und „distrugge" (*A5*^{BI}, 42; 44; 46, *asp.* 3; 5,625; 5,625) auf. Inhaltlich fällt diese phonostilistisch markante Stelle mit der zentralen Thematik des ‚Auf und Ab' des Schicksals und den politischen Auswirkungen des Gangs der *Fortuna* zusammen. Dabei ist auf semantischer Seite eine eindringliche Wortwahl erkennbar, welche durch die ‚herbe' Phonetik unterstützt wird. Hinzu kommt bei den beiden *asprezza*-profilierten Wörtern „strugge" und „distrugge" eine Wiederaufnahme des ersten Wortes im zweiten Wort,[730] welche eine zusätzliche Vereindringlichung des ‚Herben' gestattet.[731] Trotz dieser stärkeren Peaks – wie auch wenig später bei „crebbe" (*A5*^{BI}, 57, *asp.* 6) – bleibt es im ersten Teil des Capitolo bei einem überwiegend ‚rhythmischen' Verlauf der *asprezza* ohne deutliche Verdichtungen. Folglich wird die ‚Herbheit' tendenziell in einen gravitätischen Bereich verschoben, auch wenn die phonetische *asprezza* insgesamt eine eher untergeordnete Rolle zu spielen scheint. Bemerkenswerterweise korreliert jedoch der angedeutete gravitätische Duktus der lautlichen ‚Herbheit' mit dem gehobenen Sprechen der philosophisch orientierten Reflexionen, die der Protagonist anstellt, während die *scorta* abwesend ist. Somit kann die Phonostilistik in den Grenzen ihrer geringen Ausprägung den Inhalt unterstützen.

In der zweiten Hälfte wird der Verlauf der *asprezza* etwas ‚unruhiger', wobei sich eine erste erkennbare Konzentration von entsprechenden Signalen rund um den Vers „piena di sterpi silvestri e di dumi" (*A5*^{BI}, 83, hier „silvestri" mit *asp.* 3,75) findet.[732] An dieser Stelle erfolgt inhaltlich eine Pointierung des Negativen, wenn diejenigen Staaten beschrieben werden, die nicht der Tugend oder äußeren Zwängen folgen und deshalb zugrunde gehen, also bildlich voller „sterpi silvestri e [...] dumi"

730 Vgl. hierzu das in Kap. 9.6.3.1 erwähnte Paar aus „aspro" und „diaspro" am Anfang von *Così nel mio parlar voglio esser aspro*. Auch dort findet eine Wiederaufnahme des ersten Wortes im zweiten statt, wobei sich auch dort beide Wörter in Reimposition befinden und beide über einen hohen *asprezza*-Wert verfügen.

731 Denkbar wäre außerdem eine Deutung der Wiederaufnahme von „strugge" in „distrugge" als Veranschaulichung der Repetitivität des Schicksals, die u. a. in den *Discorsi* in Form einer Adaption der *Anakyklosis* des Polybios genauer besprochen wird, ohne dass Polybios bei Machiavelli jedoch namentlich genannt würde. Vgl. hierzu *Discorsi*, 17–29 [= I, II]. Vgl. weiterhin Sasso 1987 sowie vgl. Inglese 2006, 109–114. Vergleichsweise rezent zur Frage, auf welchem Wege Machiavelli Polybios rezipiert haben könnte, vgl. Monfasani 2016, der versucht, die sogenannte Hexter-These zu erhärten, nach welcher Machiavelli Polybios in der lateinischen Übersetzung durch Janos Laskaris rezipiert habe. Monfasani liefert dabei auch Literaturangaben zu anderen Thesen bezüglich der Rezeption des Polybios durch Machiavelli.

732 Vgl. zu diesem Vers auch Kap. 8.3.4 und Kap. 9.4.2.

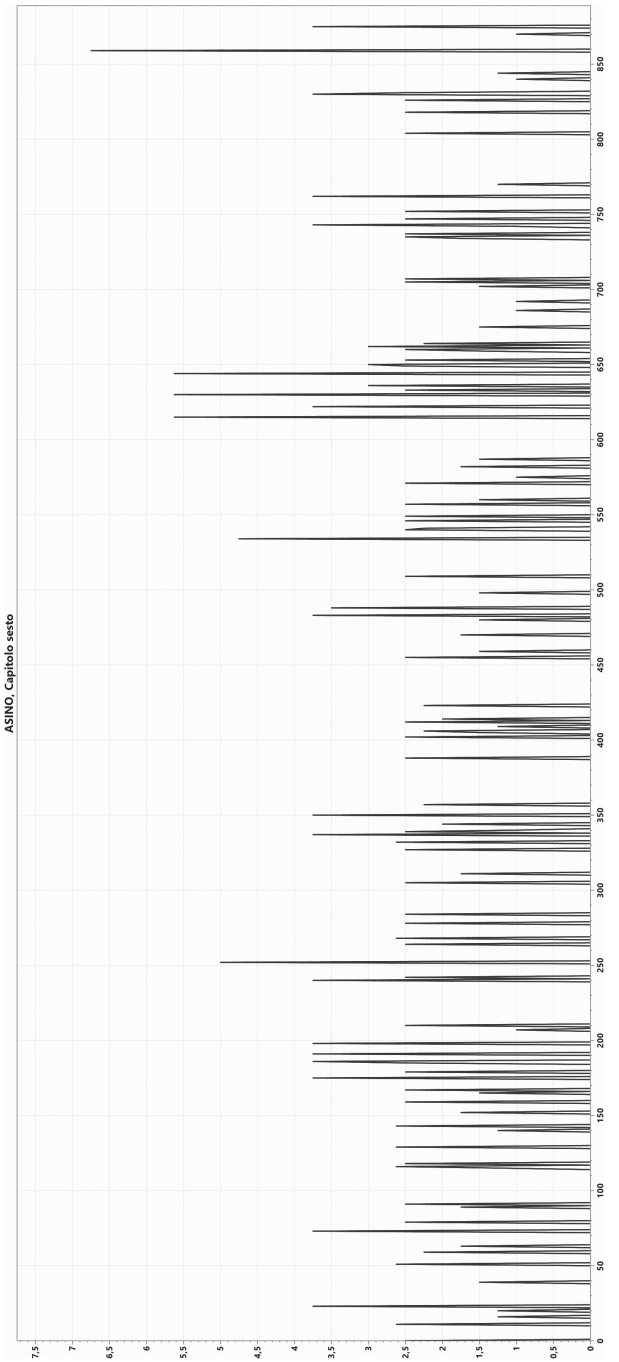


Abb. 20: Asprezza-Plot zu Asino, Capitolo VI (die x-Achse entspricht nicht den x-Achsen der übrigen Plots).

sind. Somit erscheint es an dieser Stelle legitim, von einer Verschiebung in Richtung einer ‚hässlichen' *asprezza* zu sprechen. Auch im Folgenden findet der Verlauf der phonetischen *asprezza* nicht mehr zu den gleichmäßigen Bahnen der ersten Capitolo-Hälfte zurück. Stattdessen verstärkt sich der ‚unruhige' Fortgang u. a. durch den starken vertikalen Ausschlag bei „distruzione" (*A5*^{BI}, 107, *asp.* 5,625).[733] In eine ähnliche Richtung verweist das plötzliche Abflauen der *asprezza* gegen Ende des Capitolo nach dem Wort „ginocchioni" (*A5*^{BI}, 116, *asp.* 2,25). Ein gleichmäßiger ‚Rhythmus' der lautlichen ‚Herbheit' wird so verhindert und die Kritik an falscher Staatsführung – am Ende v. a. mit Blick auf die Religion – wird mit einer *asprezza* enggeführt, deren Verlauf ‚unruhig' und ‚hässlich' erscheint. Mit Blick auf die Makroebene lässt sich so trotz der absolut betrachtet geringen Ausprägung der phonetischen *asprezza* im Capitolo V eine Verschiebung vom tendenziell gravitätischen in den verstärkt ‚hässlichen' Bereich identifizieren.

Capitolo VI (vgl. Abb. 20)

Insgesamt betrachtet ‚unruhiger' erscheint der Verlauf der *asprezza* im Capitolo VI. Gleichwohl zeigt sich makrostrukturell eine ähnliche Verteilung wie im vorangegangenen Capitolo V. Während sich im ersten Teil trotz vermehrter, z. T. höherer Peaks noch ein recht ‚rhythmischer' Verlauf ablesen lässt, kommt es ungefähr ab dem 250. Wort zu einer Verschiebung in einen verstärkt ‚unruhigen' Bereich. Dieser ist bestimmt von mehreren Verdichtungen von *asprezza*-Signalen, gefolgt von unterbrechenden Pausen, gleichzeitig tauchen die in vertikaler Richtung stärksten Peaks im letzten Textdrittel auf.

Auf mikrostruktureller Ebene interessant ist am Ende der initialen Ausführungen der *scorta* das Wort „pratica" (*A6*^{BI}, 33, *asp.* 2,5), das den Beginn des ‚unrhythmischen' *asprezza*-Bereichs markiert und auf das eine Textpassage mit auffälliger Abwesenheit von *asprezza*-Signalen folgt. Ein weiterer Ausschlag der phonetischen ‚Herbheit' kombiniert mit einer ersten Verdichtung auf horizontaler Achse findet sich erst wieder beim Wort „scura" vier Verse später (*A6*^{BI}, 37, *asp.* 3,75). Bezeichnenderweise korreliert dieser Übergang zu einer ‚unrhythmischen' phonetischen *asprezza* inhaltlich mit dem Aufbruch der *scorta* und des Protagonisten, um sich zu den grotesken Tieren zu begeben – im Vers nach dem erwähnten Wort „pratica" folgt die Beschreibung „Indi levossi, e io le tenni drieto" (*A6*^{BI}, 34). Somit zeigt sich – wie des Öfteren im *Asino* zu beobachten ist – eine Kopräsenz inhaltlicher Veränderung und eines auffälligen *asprezza*-Profils.

733 In der *EN* aus dem Jahr 2012 steht anstelle von „distruzione" die Form „distruzïone" mit Trema (*A5*, 107).

Im weiteren Verlauf bewegt sich die ‚unstet' verlaufende ‚herbe' Phonetik immer deutlicher parallel zu einer grotesken Komik, welche sich zunächst auf die Ankündigungen der *scorta* zu den in Tiere verwandelten Menschen des „gran dormitoro" (*A6*^{BI}, 41) bezieht, später schließlich die Beschreibung der Statue Baraballos betrifft.[734] Auch die in vertikaler Richtung stärksten Ausschläge der *asprezza*-Kurve lassen sich im Bereich der grotesken Erläuterungen zu den Tieren verorten. Es handelt sich um die Reimwörter „vostro" (*A6*^{BI}, 92, *asp.* 5,625), „mostro" (*A6*^{BI}, 94, *asp.* 5,625) sowie „chiostro" (*A6*^{BI}, 96, *asp.* 5,625), die in eine markante Textpassage fallen. Sie sind Teil einer komisch lesbaren *similitudo*, welche die Verhältnisse unter den Tieren eines besonderen Zimmers, das der Protagonist betreten wird, mit denen im Florentiner Gefängnis *Stinche* engführt. Hierbei fällt das Wort „Mallevato", das einen dortigen Durchgangs- und gemeinsamen Aufenthaltsraums, aber auch erkaufte Freizügigkeiten für die Gefangenen bezeichnet (vgl. *A6*^{BI}, 91–96).[735] Dieser inhaltliche Aspekt verstärkt den Eindruck einer Kopplung von Groteske bzw. bildlicher Komik und phonetischen *asprezza*-Signalen im zweiten Teil des Capitolo VI.

Gegen Ende des Abschnitts sticht noch ein letzter ausgeprägter Peak hervor, der sich beim Wort „sopragiungesse" (*A6*^{BI}, 129, *asp.* 6,75) ergibt und aus der Kombination der Grapheme <pr> und <nge> in Reimstellung resultiert, wobei auch die Länge des Wortes beträchtlich ist.[736] Zunächst erscheint der Ausschlag überraschend, da sich an diesem Punkt die Groteske kurzzeitig zurücklegt. Doch liegt eine mögliche Erklärung darin, dass die *scorta* den Protagonisten an dieser Stelle zum Weitergehen auffordert (vgl. *A6*^{BI}, 127–132). Dieser Wechsel oder Aufbruch in der Handlung korreliert mit der phonetisch klar markierten ‚Herbheit' bei „sopragiungesse", sodass die Phonostilistik eine neuerliche Entsprechung in der Konfiguration des ‚Umschwungs' findet, wie u. a. bereits in der Jünglings-‚Novelle' im Capitolo I (vgl. „arricciarsigli", *A1*^{BI}, 75).

734 Bei der dortigen Verdichtung sind u. a. die Wörter „copriva" (*A6*^{BI}, 111, *asp.* 3,75) und „prestante" (*A6*^{BI}, 114, *asp.* 3,75) zu nennen. Zwar handelt es sich um eine *asprezza* auf mittlerem Niveau und auch die Semantik auf Mikroebene bietet auf den ersten Blick überschaubare Anknüpfungspunkte für die phonetische *asprezza*. Doch ist es in diesem Fall weniger die Mikrostrukturebene, sondern der groteske Inhalt auf einer weiter gefassten Mesoebene, der sich als affin für eine ins ‚Hässliche' tendierende phonetische *asprezza* erweist.

735 Zum *Carcere delle Stinche* im Capitolo VI vgl. u. a. Corsaro 2012d, 176. Vgl. außerdem Kap. 9.2.2.

736 Die Betrachtung der Wortlänge bzw. Silbenzahl ist in dieser ersten Version des *Asprezza Analyzer* nicht automatisiert und entsprechend in den ‚manuellen' Teil der Interpretation verlagert.

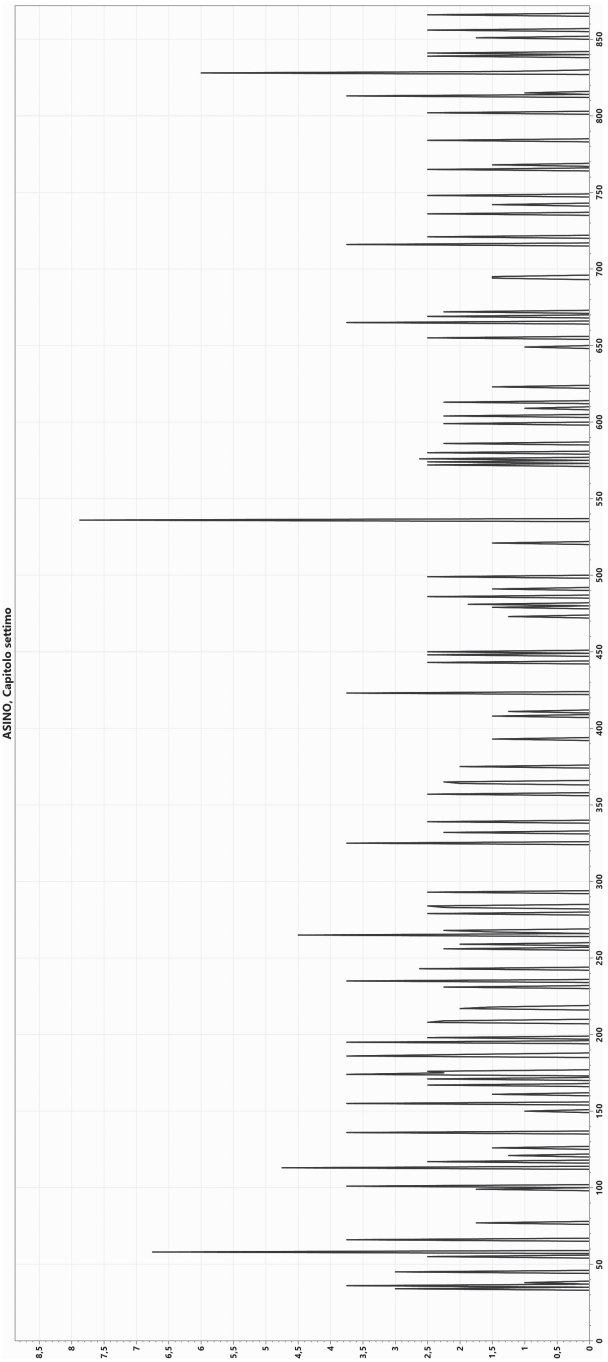


Abb. 21: Asprezza-Plot zu Asino, Capitolo VII (die x-Achse entspricht nicht den x-Achsen der übrigen Plots).

Capitolo VII (vgl. Abb. 21)

Ein besonderes Bild ergibt sich bei der Analyse der phonetischen ‚Herbheit' des Capitolo VII. Im initialen Abschnitt, der zur grotesken Tierschau hinführt, setzt sich nach einer kurzen Phase ohne *asprezza*-Signale eine tendenziell ‚unruhige' phonetische ‚Herbheit' fort. Diese manifestiert sich z. B. in den Ausschlägen von „dimostronne" (*A7*^{BI}, 6, *asp.* 3,75), dem starken Peak bei „scoperse" in Reimposition (*A7*^{BI}, 9, *asp.* 6,75) sowie bei „presta" (*A7*^{BI}, 10, *asp.* 3,75), „ritruova" (*A7*^{BI}, 15, *asp.* 3,75)[737] und „terrestri" (*A7*^{BI}, 17, *asp.* 4,75). Doch verliert die *asprezza* mit dem Wechsel zur grotesken Tierschau merklich an Bedeutung. Ein vorläufig letzter stärkerer Ausschlag zeigt sich kurz nach der Beschreibung eines Löwen, der sich selbst Verletzungen zugefügt hat (vgl. *A7*^{BI}, 34–36), genauer bei „scorsi" im Vers „Io ve ne scorsi e conobbi parecchi" (*A7*^{BI}, 40, *asp.* bei „scorsi" 4,5). Im Anschluss an diese Stelle legt sich die Intensität der *asprezza*-Peaks zurück und es kommt sogar zu einer längeren Passage ohne jegliche Ausschläge der phonetischen ‚Herbheit'.

Für den folgenden Verlauf kann man allgemein konstatieren, dass die phonetische *asprezza* kaum mehr eine bedeutende Rolle spielt, da sich sowohl eine deutliche Absenkung in vertikaler Richtung wie auch eine merkliche Ausdünnung auf der horizontalen Achse ergibt. Dabei ist dies nicht unplausibel, denn letztlich passt sich der Verlauf der *asprezza*-Kurve größtenteils dem repetitiv und monoton gehaltenen Duktus der grotesken Tierschau an. Diese Monotonie lässt sich einerseits als Komisierung des Prinzips der Seelenschau der *Commedia* werten, andererseits aber auch als Überzeichnung der *Trionfi* Petrarcas.[738] Zugespitzt formuliert, könnte man die Hypothese aufstellen, dass gerade in der reduzierten Bedeutung der *asprezza* und der so marginalen phonostilistischen Ausgestaltung eine Verstärkung des monoton gehaltenen Duktus vorliegt.

Inmitten der eher unauffälligen, monotonen Phonetik des Capitolo VII nimmt das Wort „raccapricciare" (*A7*^{BI}, 85, *asp.* 7,875) eine besondere Stellung ein. Mit seinem außerordentlichen *asprezza*-Wert von 7,875 stellt es einen überdeutlichen ‚Ausreißer' in vertikaler Richtung dar, die *asprezza*-arme Umgebung verstärkt zusätzlich die Prominenz des Peaks. Dieser resultiert aus der Kombination von <cc>, <pr> und <cci> sowie der Stellung in Reimposition, auch die Länge des Wortes ist bemerkenswert. Interessanterweise findet sich das Wort zu Beginn der inhaltlichen Wiederaufnahme der Tierschau. Zuvor wurde noch bekräftigt:

---

737 In der *EN* findet sich anstelle von „ritruova" die Form „ritrova".

738 Im repetitiven *Vidi* zeigt sich ein klarer Kontaktpunkt v. a. zum *Triumphus Famae II* und *III*, besonders deutlich u. a. in der Sequenz *Petr. Trionfi*, 456–458 [= TF III, 73–82], sodass die *Trionfi*-Struktur hier geradezu *ad absurdum* geführt erscheint.

> Il tempo è lungo, e la memoria falla;[739]
> tanto ch'io non vi posso ben narrare
> quel ch'io vidi in un dì per questa stalla.[740]
> (*A7*^{BI}, 82–84)

Es wurde also der Unsagbarkeitstopos aufgerufen und die Beschreibung der unterschiedlichen Tiere hätte abbrechen müssen. Doch diese Erwartung wird nicht erfüllt, stattdessen führt der Text die Aufzählung mit „Un buffol, che mi fe' raccapricciare" (*A7*^{BI}, 85) fort.[741] Diese Unterminierung der *ineffabilità* ist nun durch die starke *asprezza* von „raccapricciare" phonetisch unterlegt. Zum einen erzeugt die performative Aushöhlung der Unsagbarkeit komisches Potential. Zum anderen sorgt auch die Phonostilistik für ironische Komik, denn im Vergleich zum phonetischen Umfeld, das sich als *asprezza*-arm erweist, nimmt die lautliche ‚Herbheit' von „raccapricciare" geradewegs hyperbolische Züge an. Hinzu kommt weiterhin ein Element des ‚Umschwungs', welches im *Asino* des Öfteren mit einer prominenten phonetischen *asprezza* korreliert und welches sich hier konkret im Wechsel zwischen Bekräftigung der Unsagbarkeit und der Fortführung der Beschreibung manifestiert. Diese Fortführung ließe sich auch im Sinne einer Überwindung der Unsagbarkeit lesen, sodass eine Ausstellung dichterischer Fähigkeiten, welche die Unsagbarkeit überwinden, denkbar ist. Auch wenn beide Aspekte sich überlagern dürften, scheint gleichwohl aus phonetischer Sicht der komische Anteil gegenüber dem des ‚Umschwungs' an dieser Stelle leicht zu überwiegen.

Capitolo VIII (vgl. Abb. 22)

Das letzte Capitolo des *Asino* lässt schließlich einen insgesamt ‚unruhigen' Gang der phonetischen ‚Herbheit' erkennen. Während zu Beginn eher vereinzelte *asprezza*-Signale im niedrigen bis mittleren Bereich zu verzeichnen sind,[742] zeigt sich eine erste horizontale Verdichtung bei „vostro" (*A8*^{BI}, 31, *asp.* 3,75) innerhalb des Verses „Tanto v'inganna il proprio vostro amore" sowie bei den Reimwörtern „presenza" und „prudenza" (*A8*^{BI}, 35; 37, *asp.* jeweils 3,75, das dritte Reimwort „eccellenza", *A8*^{BI}, 39 mit *asp.* 1,875). Diese phonetische Markierung ereignet sich inhaltlich gesehen, als der ausgebaute Monolog des *porcelotto* von den einleitenden Bemerkungen zur Gegenüberstellung menschlicher und tierischer Eigenschaften übergeht. Die Tiere werden dabei bekanntlich vom *porcelotto* als klar überlegen

739 In der *EN* findet sich anstelle des Semikolons ein Komma (vgl. *A7*, 82).
740 In der *EN* findet sich anstelle von „dì" die Form „dí" (*A7*, 84).
741 In der *EN* findet sich anstelle von „buffol" die Form „Buffol" mit Majuskel (*A7*, 85).
742 Es handelt sich u. a. um das erste Wort „Alzò" (*A8*^{BI}, 1, *asp.* 1,75) sowie um „nostro" (*A8*^{BI}, 1, *asp.* 3,75), „schifo" (*A8*^{BI}, 3, *asp.* 3,75) und „mostrandomi" (*A8*^{BI}, 5, *asp.* 3,75).

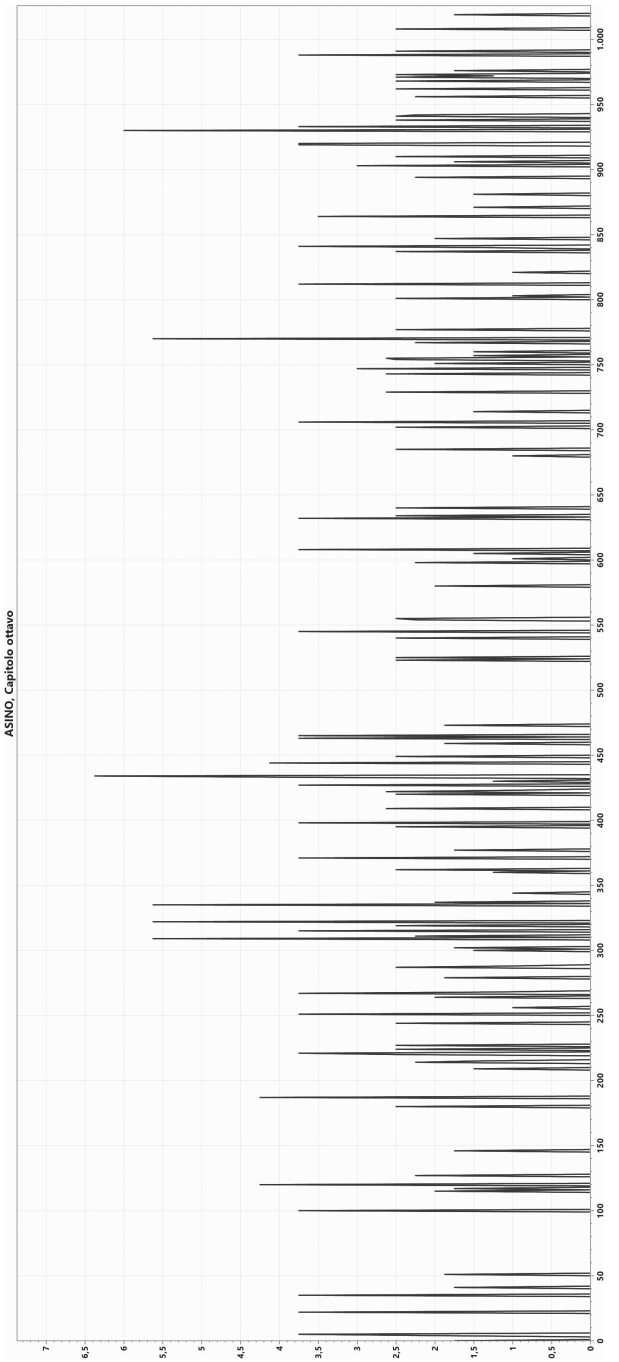


Abb. 22: Asprezza-Plot zu Asino, Capitolo VIII (die x-Achse entspricht nicht den x-Achsen der übrigen Plots).

dargestellt. Einerseits korreliert die phonetische ‚Herbheit' hier erneut mit einer inhaltlichen Transition. Andererseits lässt sich die akustische Friktion auch als phonostilistische ‚Veranschaulichung' des Sprechens des Schweins interpretieren. Immerhin geht die intensivierte, gedrängte ‚herbe' Phonetik mit einem Übergang zu einer ebenso ‚herben' argumentativen Verurteilung der Menschen einher.[743]

Es folgt wenig später im ersten Teil der Rede gegen die Menschen eine Dreiergruppe stärkerer vertikaler Ausschläge bei „dimostra" (*A8*^{BI}, 46, *asp.* 5,625) und seinen beiden flankierenden Reimwörtern „nostra" und „vostra" (*A8*^{BI}, 44; 48; *asp.* jeweils 5,625). Die phonetische ‚Herbheit' überlagert sich hier mit einer deutlich antithetischen Beurteilung der Tiere und Menschen durch das *porcelotto*, welche in der Gegenüberstellung von „nostra" und „vostra" gespiegelt ist. Im Anschluss werden die Vorzüge der Tiere weiter gelobt und die Menschen abgekanzelt, wobei es zu einer neuerlichen horizontalen Verdichtung von *asprezza*-Signalen kommt. Bereits bei „aprico" (*A8*^{BI}, 57, *asp.* 3,75) und „trasferite" (*A8*^{BI}, 62, *asp.* 3,75) geht es darum, dass die Menschen ganz anders als die Tiere und völlig unlogisch handelten. Ebenso deutlich fällt die Kritik an den Menschen beim Maximum der phonetischen *asprezza* im Capitolo VIII aus. Im Vers „non che facciate al viver vostro schermo" (*A8*^{BI}, 63) kommt in wenigen Worten das Unverständnis für das unlogisch anmutende Handeln der Menschen zur Sprache,[744] wobei „schermo" (*asp.* 6,375) flankiert durch „vostro" (*asp.* 3,75) phonetische ‚Herbheit' generiert. Fortgeführt wird die Kritik an den Menschen bei „ricchezza" (*A8*^{BI}, 65, *asp.* 4,125) im Zuge der moralischen Ablehnung von Reichtümern. Auffallend ist, dass die Darstellung der Vortrefflichkeit der Tiere mit nur schwachen *asprezza*-Signalen einhergeht. Diese finden sich bei den Wörtern „fortezza" (*A8*^{BI}, 67, *asp.* 1,875), „prestante" (*A8*^{BI}, 68, *asp.* 3,75) und „chiarezza" (*A8*^{BI}, 69, *asp.* 1,875). Da nun die negativen Aussagen über die Menschen mit hohen *asprezza*-Peaks verbunden sind, die positiven Äußerungen über die Tiere dagegen mit schwächeren, lässt sich für die phonostilistische Gestaltung in diesem Bereich ein ‚veranschaulichendes' Potential postulieren, das man im Kontext einer rhetorischen Erhöhung der Überzeugungskraft des *porcelotto* sehen könnte.

Während die phonetische ‚Herbheit' im Anschluss kurzzeitig etwas an Bedeutung verliert, findet sich eine erneute auffällige Verdichtung von *asprezza*-Signalen

743 Hier gilt es, einzuschränken, dass die Ausführungen des *porcelotto* gerade nicht in den Bereich einer überaus derben und aggressiv beleidigenden Invektive driften (vgl. Kap. 9.5.2). Gleichwohl kann die phonetische *asprezza* einen Beitrag dazu leisten, dass die Abkanzelung der Menschen dennoch an (phono-)stilistischer ‚Schärfe' gewinnt.

744 Letztlich bezieht sich diese Kritik auch auf den Umstand, dass die Menschen oft freiwillig in „aere putrefatto" lebten (*A8*^{BI}, 61). Hiermit könnte im übertragenden Sinne auch eine Kritik an sozialen Gefügen und ‚stinkenden' Intrigen verbunden sein.

rund um das Wort „mostrarvi“ (*A8*^{BI}, 113, *asp.* 5,625), das selbst zwar semantisch nur schwach einen Kontakt zur ‚Herbheit‘ eröffnet. Doch wenn man auf der Mesoebene den umliegenden Kontext miteinbezieht, wird klar, dass die ‚herbe‘ Phonetik mit der Vorstellung der Tiere als den Menschen überlegen verbunden bleibt – sowohl in moralischer als auch in körperlich-physischer Hinsicht. Bei dieser Korrespondenz von phonetischer *asprezza* und inhaltlicher Abwertung der Menschen bleibt es bis zum Ende trotz vereinzelter Pausen. Weitere bemerkenswerte vertikale Ausschläge sind in diesem Zusammenhang u. a. bei „promette“ (*A8*^{BI}, 135, *asp.* 3,75) und „Vostr’è“ (*A8*^{BI}, 136, *asp.* 3,75) zu finden, sowie v. a. bei „scabbia“ (*A8*^{BI}, 137, *asp.* 6),[745] inmitten der zusammenfassenden und scharfen Abkanzelung der Menschen durch das *porcelotto*.

Wie bereits angesprochen, ist auf der phonetischen Makroebene des Capitolo VIII ein eher ‚unruhiger‘ und ‚unrhythmischer‘ Gang der *asprezza* zu erkennen, wodurch diese in einen ‚hässlichen‘ Bereich verschoben erscheint. Dies korreliert mit der grundlegenden Tendenz des Capitolo, eine inhaltlich ‚herbe‘ Kritik an der menschlichen Gesellschaft darzustellen, sodass die phonetische Struktur zur inhaltlichen – hier sogar der pragmatischen – Ausrichtung des Textes parallel verläuft. Daneben gilt es, den Aspekt des grotesk Komischen an dieser Stelle nicht außer Acht zu lassen, der ebenfalls mit der phonetischen ‚Herbheit‘ des letzten überlieferten Capitolo des *Asino* korreliert.

Asino makrostrukturell

Über alle Capitoli des *Asino* hinweg lässt sich hinsichtlich der phonetischen *asprezza* festhalten, dass diese durchaus eine bemerkenswerte Rolle spielt. So korrelieren z. B. inhaltliche Umbrüche oder Transitionen häufig mit auffälliger *asprezza*-Phonetik. Zwar finden sich auch Abschnitte, in denen die phonetische ‚Herbheit‘ einen geringeren Stellenwert einnimmt. Beispiele hierfür finden sich u. a. in den Capitoli III oder VII. Doch stehen dem zahlreiche Bereiche gegenüber, die durch markante *asprezza*-Signale gekennzeichnet sind. Dabei lassen sich bemerkenswerterweise beide ‚Spielarten‘ des Stilphänomens ausmachen, ‚hässliche‘ wie auch gravitätische Tendenzen der lautlichen *asprezza*. Dies entspricht wiederum auffallend der bereits mehrfach diagnostizierten ‚doppelten‘ Ausrichtung des *Asino*. Gleichzeitig ist erkennbar, dass im Bereich der ‚hässlichen‘ *asprezza* v. a. verschiedene Arten des Komischen – u. a. das Spöttische oder das Groteske – mit lautlicher ‚Herbheit‘ korrelieren, was ebenfalls mit einer der grundlegenden Stoßrichtungen des Textes gemäß der ‚Programmatik‘ des Capitolo I übereinstimmt. Somit lässt sich postulieren, dass die phonetische *asprezza*, v. a. aus makrostruktureller Sicht über den

745 Für die Annäherung an das *Inferno* durch „scabbia“ vgl. genauer Kap. 8.3.4.

gesamten, uns überlieferten *Asino* hinweg, die Grundanlagen des Textes merklich unterstützen kann.

Zwischenfazit

Wenn man die gesamte Terzarima Machiavellis aus dem Blickwinkel der phonetischen *asprezza* betrachtet, fällt auf, dass die lautliche ‚Herbheit' durchaus eine Rolle spielt. Zwar gibt es auch Texte, in denen die phonetische *asprezza* in den Hintergrund rückt, so im Fall des *Decennale Secondo*, *Capitolo dell'Ingratitudine*, *Capitolo dell'Occasione* und *Capitolo Pastorale* sowie abschnittsweise auch im *Asino*. Doch allgemein lässt sich mithilfe des neu entwickelten *Asprezza Analyzer* zeigen, dass die Stilkategorie der lautlichen ‚Herbheit' auch für die Terzarima des *Segretario* von Bedeutung ist.

Hierbei ist auffällig, dass die phonetische *asprezza* häufig an bestimmten Textstellen zu finden ist, wie z. B. solchen, die Kritik formulieren, was mehrfach bei den *Decennali*, v. a. dem *Decennale Primo*, vorkommt. Auch die Verbindung mit Komik ist zu nennen, in besonderem Maße für den *Asino*, aber auch für das *Capitolo di Fortuna*. Während die komische und die kritische ‚Spielart' der phonetischen *asprezza* dem ‚hässlichen' Bereich derselben angehören, finden sich in den Terzarima-Texten Machiavellis ebenso Passagen, die einer gravitätischen ‚Herbheit' zuzuordnen sind. V. a. im Fall des *Asino* ist eine bemerkenswerte Konfiguration dieser beiden Grundtypen der phonetischen *asprezza* auszumachen. Hiervon ausgehend lässt sich sogar postulieren, dass die Phonostilistik in gewissen Grenzen die Grundkonfiguration des *Asino* reflektiert, die in einem gleichberechtigten Nebeneinander sublimierender und komischer Elemente besteht – hierfür sprechen auch zahlreiche textuelle Indizien aus den verschiedenen Analyseschritten der vorliegenden Studie. Weiterhin ist im *Asino* zu beobachten, dass phonetische ‚Herbheit' auffallend oft an Textstellen auftritt, die mit einer inhaltlichen *volta* verbunden sind. Als Beispiel lässt sich der erneute Durchbruch der Manie des umherlaufenden Jünglings in Capitolo I nennen, ebenso wie die Aufforderung der *scorta* zum Aufbruch am Ende des Capitolo VI. Man könnte anhand dieses wiederkehrenden Musters mutmaßen, dass die phonetische Friktion die ‚Reibung' des inhaltlichen Wechsels reflektiert und ‚veranschaulicht'. Im Capitolo VII des *Asino* ist dagegen ein starkes *asprezza*-Signal im Zuge der Unterminierung des Unsagbarkeitstopos zu beobachten, welches die grundlegende phonetische ‚Monotonie' des Capitolo VII eindrücklich durchbricht. Erwähnenswert ist an dieser Stelle außerdem die Kombination aus ‚herber' Phonetik und ebenso ‚herber' Invektive gegen die Menschen durch das *porcelotto* im Capitolo VIII des *Asino*. Besonders interessant gestaltet sich zudem die Phonostilistik im *Capitolo di Fortuna*: Dort verläuft eine bemerkenswerte phonetische Klimax zur ebenfalls klimaktisch angelegten Beschreibung der *Fortuna*

parallel.[746] Auch makrostrukturell könnte man postulieren, dass die phonetische *asprezza* die ‚Janusköpfigkeit' der *Fortuna* spiegelt. Somit lässt sich mutmaßen, dass die lautliche ‚Herbheit' zur ‚Veranschaulichung' beitragen kann.

Sicher sollten die Ergebnisse der Untersuchungen mithilfe des *Asprezza Analyzer* nicht überbewertet werden. Immerhin konnte im vorausgehenden einleitenden Abschnitt dargelegt werden, dass eine dezidierte Theoretisierung der phonetischen *asprezza*, v. a. mit konkretem Bezug auf die *Commedia*, zu Zeiten Machiavellis noch in den ‚Kinderschuhen' steckte. Gleichwohl kann man die Ergebnisse dieses Analyseteils als das nehmen, was sie sind: als einen Nachweis der Sensibilität für phonetische Phänomene der ‚Herbheit' innerhalb der Terzarima Machiavellis. Diese Sensibilität ist nicht zwingend mit der *Commedia* in Verbindung zu bringen, ebenso wenig ist eine intentionelle Verwendung ‚herber' Phonetik notwendigerweise anzusetzen.[747] Dennoch legen die restlichen Ergebnisse der vorliegenden Studie nahe, dass auch auf phonostilistischer Ebene ein textueller Kontakt zur *Commedia* im Sinne der hier interessierenden *Dantizität* bei den untersuchten Texten plausibel ist.

Diese konkreten Ergebnisse zu Machiavellis Terzarima haben gleichzeitig einen allgemeinen, methodischen Wert. Durch die zahlreichen Detail-Interpretationen der phonostilistischen Ausgestaltung der Terzarima-Texte des *Segretario* liegen erste Vorschläge dazu vor, wie sich der neu entwickelte *Asprezza Analyzer* interpretatorisch nutzbringend einsetzen lässt. Zwar ist die ‚Datenlage' aufgrund der Neuheit dieses Untersuchungsansatzes begrenzt, sodass die vorgenommenen Besprechungen als vorläufig und als erste Vorstöße anzusehen sind. Doch zeichnet sich am Ende dieses Abschnittes ein deutlich klareres Bild ab, sowohl von der phonetischen *asprezza* in Machiavellis Terzarima als auch von den Möglichkeiten, diese mithilfe digitaler Verfahren zu untersuchen.

9.7 Licht- und Farbsemantik

9.7.1 Licht- und Farbsemantik: Bezug zur *Divina Commedia* und Definitorisches

In diesem letzten Kapitel zu ‚dantesk' konnotierten Stilemen wird noch ein Exkurs in den Bereich des Ausdrucks, welcher den visuellen Sinneskanal anspricht, unter-

746 Vgl. v. a. Kap. 9.3.2.

747 Es sei daran erinnert, dass die intentionelle Setzung ‚dantesk' konnotierter Elemente in dieser Untersuchung keine notwendige Voraussetzung darstellt. Vielmehr zielt das Studiendesign darauf ab, jegliche textuelle Annäherungen an die *Commedia* nachzuzeichnen, ob intentionell durchgeführt oder nicht (vgl. hierzu genauer v. a. Kap. 5.1 und Kap. 5.2).

nommen. Genauer geht es um die Nutzung der semantischen Kategorien des Lichts und der Farbe. Bereits intuitiv lässt sich erkennen, dass in der *Divina Commedia* regelmäßig mit Beschreibungen gearbeitet wird, die sich auf visuelle Eindrücke und Reize beziehen.

Dabei spielt zum einen das *Licht* eine zentrale Rolle, da es neben der evident visuellen und anschaulichen Beschreibung auch philosophische bzw. theologische Inhalte kodiert.[748] So beginnt die Jenseitsreise der *Commedia* im Inferno, dem Ort der größten Dunkelheit, oder anders ausgedrückt, der Abwesenheit von Licht, welcher gleichzeitig auch die größte Entfernung zum christlichen Gott aufweist. Am Purgatorio-Berg spiegeln die wechselnden Lichtverhältnisse dagegen einen Übergang wider, der aus theologisch-inhaltlicher Sicht in Form von Läuterung stattfindet.[749] Das Paradies kann schlussendlich als Antipode des Infernos und somit als Ort der vollständigen und übermächtigen Anwesenheit des Lichtes verstanden werden, welche die göttliche Macht und Nähe repräsentiert.[750] Kurz: „Die *Commedia* ist im Grunde die Geschichte einer Reise ins Licht".[751] Darüber hinaus ist es ebenso wichtig, das *Licht* auf dichterischer Ebene genauer in den Blick zu nehmen, denn es lässt sich für das *poema sacro* ein „Zusammenhang zwischen der Beschreibung von Dunkelheit und Licht und der autoreferentiell-poetologischen Ebene des Textes" postulieren.[752] Konkret geht es u. a. um die Problematik, dass v. a. im *Paradiso* das Unsagbare der göttlichen Ewigkeit vermittelt und dieses Unsagbare darüber hinaus in eine ausgebaute narrative Struktur transformiert werden muss.[753] Das sprachlich-poetische Operieren mit *Licht* fungiert in diesem Sinne als

748 Hier kann nur ein marginaler Ausschnitt der philosophisch-theologischen Aspekte der Lichtsemantik in Dantes *Commedia* angesprochen werden. Für eine ausführliche Studie, die auch auf den wissensgeschichtlichen Hintergrund Dantes hinsichtlich einer ‚Philosophie des Lichts' eingeht, vgl. Ottaviani 2004.

749 Dafür, dass im *Purgatorium* nach katholischer Lehre die „Läuterung" stattfindet, vgl. den *Katechismus der Katholischen Kirche* (*KKK*, Abs. 1030 und 1031).

750 Vgl. Guardini 1956. Guardini argumentiert kompakt, geht aber dennoch auf die wichtigsten Aspekte zum Thema ein. Es handelt sich um einen Vortrag anlässlich des 484. Stiftungsfestes der Ludwig-Maximilians-Universität München am 23. Juni 1956.

751 Ippolito 2020, 54, Form. i. Orig. Als eine der grundlegendsten Studien im Bereich der Forschung zum *Licht* in der *Commedia* gilt Di Pino 1962. Für weitere breit angelegte Arbeiten aus rezenter Zeit zum Thema vgl. Ruschioni 2005 sowie mit Schwerpunkt auf *Inferno* und *Purgatorio* vgl. Benucci 2017.

752 Klinkert 2018, 302. Klinkert bezieht sich an dieser konkreten Stelle zwar auf das *Inferno*, doch lässt sich diese Erkenntnis auch auf die anderen beiden Cantiche übertragen, was Klinkert im weiteren Verlauf seiner Ausführungen auch tut (vgl. Klinkert 2018, 308).

753 Auf diese Problematik weist in Bezug auf die Lichtthematik u. a. Benucci hin: „Si Dante Alighieri s'était astreint à suivre fidèlement la doctrine chrétienne au sujet de l'autre monde, le poème entier aurait été beaucoup plus court" (Benucci 2017, 11). Grundsätzlicher sind die Ausführungen Barolinis in ihrer Arbeit mit dem provokanten Titel *The Undivine Comedy. Detheologizing Dante*, in

ein mögliches Instrument, um die Unsagbarkeit performativ teilweise zu beheben und gleichzeitig die *ineffabilità* autoreflexiv einzubinden: „Licht-Dunkel-Verhältnisse werden [...] an Darstellungsreflexionen geknüpft und erhalten eine poetologische Bedeutung“.[754]

Nicht nur dem *Licht*, auch den *Farben*[755] fällt in der Poetik der *Commedia* eine wichtige Rolle zu, welche über die ‚bloße‘ Veranschaulichung des Gesagten hinausgeht. So postuliert Stierle, dass auch der Nutzung der Farben im *poema sacro* eine makrostrukturelle Bedeutung zukommt: Während im *Inferno* kaum Farben auftauchen, spielen Farben im *Purgatorio* eine wichtige textuelle Rolle,[756] wobei sie am Läuterungsberg bis hinauf zum *Paradiso terrestre* an diesseitige Eindrücke gekoppelt sind.[757] Im *Paradiso* schließlich transzendieren die Farben. Sie verbinden sich in allegorischer und symbolischer Form, um das prinzipiell farblose Paradies zumindest im Ansatz greifbar zu machen. Dabei sind die Farben des *Paradiso* jedoch nur eine Momentaufnahme, die aus dem gleißenden, farblosen Licht der göttlichen Sphäre entspringt, um sich wieder weiter zu transformieren. Mit den

---

der sie vorrangig auf textuelle und narrative Strukturen abhebt und hinsichtlich des *Paradiso* festhält: „Formally, the root problem of paradise is the problem of time, of the temporality of narrative“ (Barolini 1992, 166). Grundlegend ist dabei nach Barolini der Konflikt zwischen der Ewigkeit und Gleichzeitigkeit des christlichen Gottes und der Tatsache, dass Erzähltes keine absolute Gleichzeitigkeit kennt, sodass die christliche Gottesvorstellung im Grunde nicht 1:1 erzählerisch abgebildet werden kann: „In figuring his paradise, Dante immeasurably raises the representational stakes by setting out to render God’s all-at-once-ness – his *totum simul* [...] – in language: in a system of differences parsed by the syllables of time“ (Barolini 1992, 171, Form. i. Orig.).

754 Klinkert 2018, 308.

755 Der Begriff *Farbe* wird hier im Sinne einer chromatischen Erscheinung verstanden und nicht als *colore rhetorico*. Dass Farben und Licht auch im Wissen zur Zeit Dantes eine enge Verbindung eingingen, zeigt in sehr kompakter Form mit kurzen Andeutungen in Richtung *Convivio* und *De Anima*/*Περὶ ψυχῆς* des Aristoteles Ippolito 2020, 54–56. Vgl. außerdem Longuet 2009, 83–145. Auch wenn der Schwerpunkt ihres übergeordneten Großkapitels auf der *Vita Nuova* liegt, liefert Longuet einen Überblick über die Farbinterpretation zu Zeiten Dantes.

756 Vgl. hierzu Burrichter 2011, die zu zeigen versucht, dass der Verwendung der Farben im *Purgatorio* auch eine textstrukturelle Bedeutung zukommen kann.

757 Vgl. hierzu die Ausführungen Stierles: „Im Paradiso terrestre ist, wie überall im *Purgatorio*, die Farblichkeit an eine natürliche Erscheinung gebunden. Insbesondere atmosphärische Farben, aber auch Blumen und Edelsteine geben dem »chiaro mondo« ihren Glanz. Mit dem Einbruch des himmlischen in das irdische Paradies, dem Dante staunend beiwohnt, ändert die Farblichkeit ihre Natur. Sie geht unvorhersehbare, geheimnisvolle, allegorisch verweisende und doch sich entziehende, abenteuernde Verbindungen ein“ (Stierle 2011, 109, Form. i. Orig.).

Worten Stierles: „Die Farbe kommt aus dem Unfarbigen, dem reinen Licht hervor und dient als Absprung in das Unfarbige“.[758]

Die semantischen Felder des Lichts und der Farbe stellen – wie bereits anhand der wenigen Bemerkungen in diesem Abschnitt ersichtlich wird – einen wichtigen Aspekt des Ausdrucks der *Commedia* dar. Doch scheint die dezidierte Analyse der Farb- und Lichtverhältnisse im *poema sacro* ein vergleichsweise rezentes Phänomen der ‚modernen‘ Forschung zu sein. Zwar finden sich bereits in der Frühen Neuzeit Bemerkungen zu den *colores* der *Commedia*. So spricht Landino hinsichtlich der Ausgestaltung der historischen Beispiele davon, sie seien in der *Commedia* „con tanta varietà di lumi et di colori distincte“.[759] Und auch bei Da Imola fällt das Wort auf die *colores*, als er in der Einleitung seines Kommentars mithilfe des Pfauen-Gleichnisses die Eigenheiten der *Commedia* auslegt:

> [...] pavo habet pennam pulcerrimam, qua ejus caro vestitur et ornatur, et habet centum oculos in pennis: ita litera ipsa, variis floribus et diversis coloribus adornata, vestit sententiam, quæ habet centum oculos, idest centum capitula, sive cantus.[760]

Doch sind die ‚Farben‘ hier nicht als Farben im Sinne chromatischer Erscheinungen zu verstehen, sondern als *colores rhetorici*, d. h. als stilistischer Schmuck, v. a. im Rahmen des rhetorischen *ornatus* („litera ipsa [...] coloribus adornata“). Nun ließe sich einwenden, dass aufgrund dieses Verstehens von ‚Farbe‘ in den zentralen Kommentaren der *Commedia* bis 1500 eine Analyse des Ausdrucks mittels Licht- und v. a. Farbsemantik in der Terzarima Machiavellis keine ausreichend historisch abgesicherten Rückschlüsse auf eine stilistische Annäherung an die *Commedia* ermöglichen könnte. Dem ist jedoch zu entgegnen, dass es zum einen Ziel des aktuellen Abschnitts ist – wie auch des vorigen zur phonetischen *asprezza* –, den Rahmen der zeitgenössischen theoretischen *Commedia*-Interpretation um 1500 zu verlassen, um auch diejenigen Aspekte textueller Praxis in den Blick zu nehmen,

---

758 Stierle 2011, 125. Stierle illustriert das Gesagte mithilfe des Wahrnehmungsexperiments *Fragment Grande Galerie* von Gerhard Merz aus dem Jahr 2002, bei dem die Wahrnehmung von Farben im Fokus stand, welche aus einem hellen Licht generiert sind (vgl. Stierle 2011, 122–123).

759 *Land. Com. Pro.*, 267. Dass Landino hierbei tatsächlich die *colores rhetorici* im Sinn hat, wird einerseits durch den Satz deutlich, der dem zitierten Passus vorausgeht und von „tanta leggiadria di stilo“ spricht (*Land. Com. Pro.*, 267). Außerdem fiel bereits im Vorfeld, im Zuge der Darstellung markanter ‚dantesker‘ Stilverfahren explizit der Begriff „colori rhetorici“ (*Comento Proemio*, 266).

760 Da Imola 1887b, 14. Das Pfauen-Gleichnis findet sich auch im *Trattatello in laude di Dante* Boccaccios (vgl. *Bocc. Tratt. (Ia red.)*, 117–119 sowie vgl. *Bocc. Tratt. (IIa red.)*, 152–153). In der *Prima Redazione* eröffnet *colore* einen Vergleich: So wie das Auge die Farbe unterscheidet, so unterscheidet die *Commedia* die behandelten Inhalte. In der *Seconde Redazione* bezieht sich *colore* auf die *colori rhetorici*. Somit gehen beide Versionen des *Trattatello* auf die ‚Farben‘ ein, doch findet keine dezidierte Besprechung einer Farbpoetik der *Commedia* statt.

die weniger theoriegetrieben und mutmaßlich ‚intuitiv' vorgehen. Zum anderen erscheint gerade das stilistische Verfahren, mit Licht- und Farbsemantik zu operieren, in der *Commedia* so markant,[761] dass eine Rezeption dieses Stilems auch ohne Theoretisierung plausibel erscheint.[762] Zumindest dürfte einem Dichter und versierten *Commedia*-Leser um 1500 – ein solcher war Machiavelli[763] – dieses Verfahren als ‚dantesk' aufgefallen sein. Hinzu kommt im speziellen Bereich der Lichtsemantik, dass es plausibel erscheint, anzunehmen, dass in der Renaissance die in der Regel theologisch oder metaphysisch ausgedeutete Ästhetik der Lichtschönheit weniger fundamental als im Mittelalter war.[764] Entsprechend ist es möglich, dass die Lichtsemantik von den Zeitgenossen weniger als allgemeingültig denn als spezifisch für den Ausdruck *Commedia* wahrgenommen werden konnte, auch wenn sie dies historisch betrachtet möglicherweise nicht unbedingt war.[765] Somit erscheint eine explizit exkursorische oder ‚experimentelle' Analyse des Schreibens mit Licht- und Farbsemantik im Sinne eines ‚dantesken' Stilems an dieser Stelle als gerechtfertigt, ebenso wie dies bei der phonetischen *asprezza* im vorigen Kapitel der Fall war.

Im Folgenden wird es deshalb darum gehen, zu überprüfen, welche Rolle die semantischen Bereiche von Licht und Farbe in den Terzarima-Texten Machiavellis spielen. Wie bei den anderen Analyseschritten und mit Rückgriff auf Kap. 5.2.2 wird in diesem Zusammenhang auch zu beleuchten sein, welchen potentiellen Effekt der Ausdruck mit Licht- und Farbsemantik im jeweiligen Textzusammenhang erzielen kann. Im Fokus stehen konkret zum einen solche Formulierungen, die Licht beschreiben bzw. mit dem semantischen Feld des Lichts in Verbindung stehen. Dabei sind explizit nicht nur Adjektive von Interesse (z. B. im Sinne eines *chiaro* oder *scuro*), sondern

761 Mit anderen Worten ausgedrückt: Die *Commedia* hat besonders augenfällig Anteil an einem Sinn-‚System', an dem auch andere Texte Anteil haben können, wirkt aber aufgrund der besonderen Intensität farb- und lichtsemantisch ‚markiert'. Für diese Anregung danke ich explizit Florian Mehltretter.

762 Hierfür sprechen auch die zu Beginn dieses Abschnitts dargestellten Erkenntnisse zu den groben Tendenzen der Licht- und Farbsemantik auf Ebene der drei Cantiche der *Commedia*. Auch wenn diese aus dem 20. bzw. 21. Jahrhundert stammen und sich durch wissenschaftlich-‚technisches' Vorgehen bzw. Vokabular auszeichnen, dürften die grundlegenden Erkenntnislinien auch im Zuge einer ‚unprofessionellen' Lektüre zugänglich sein.

763 Vgl. Kap. 2.2.

764 An dieser Stelle kann nicht auf die Unterschiede der Auffassung von *Licht* z. B. bei Bonaventura oder Thomas von Aquin eingegangen werden. Hierfür und für die Wichtigkeit der ‚Lichtästhetik' im Mittelalter allgemein vgl. u. a. Eco 2012, 89–101, v. a. 93–94 sowie vgl. Assunto 1963, 59–61 bzw. vgl. Assunto 1963, v. a. 96–99 für Beispiele zum christlichen Platonismus ab dem 12 Jahrhundert und vgl. genauer Assunto 1963, v. a. 102–107 für Thomas von Aquin und Bonaventura.

765 Für diese Anregung danke ich explizit Florian Mehltretter.

ebenfalls Verben oder Substantive, welche mit dem Bereich des Lichts assoziiert sind, exemplarisch könnte man in einem weiteren Sinne Lichtquellen nennen. Zum anderen werden solche Textstellen betrachtet, die mit Farbeindrücken operieren bzw. an das semantische Feld der Farbe gekoppelt sind. Auch hierbei sind neben den intuitiv zu nennenden Adjektiven (z. B. im Sinne eines *bianco*, *rosso*, *verde* etc.) gleichfalls Verben bzw. Substantive in den Blick zu nehmen, die ebenfalls in einem weiteren Sinne mit Farbe und Farbeindrücken in Beziehung stehen, ein Beispiel sind Wörter und Ausdrücke, die der Semantik des Malens zuzuordnen sind.[766] Dabei dürfte sowohl im Falle des Lichts als auch der Farben diejenige Nutzung in besonderem Maße ‚dantesk' konnotiert ausfallen, die in Ansätzen „eine poetologische Bedeutung"[767] aufweist und über einen punktuellen Gebrauch der entsprechenden Semantik hinausgeht. Somit wird wie in den vorangegangenen Kapiteln auch in diesem letzten Analyseschritt auf einen arbeitsdefinitorischen Rahmen gesetzt, der zwar einerseits zu operationalisieren versucht, andererseits aber bewusst Flexibilität bietet, sodass auch Grenzfälle in die Betrachtung einfließen können, um ein möglichst ganzheitliches Bild zu zeichnen.

9.7.2 Licht- und Farbsemantik in Machiavellis Terzarima

Neben der phonetischen *asprezza* erweist sich auch die zweite ‚experimentelle' Analysekategorie der Licht- und Farbsemantik für einen Großteil der Terzarima Machiavellis als aufschlussreich. Während dieser Stilbereich häufig mit einem veranschaulichenden Effekt oder der Verstärkung eines drastischen Inhalts einhergeht, zeigt sich v. a. im *Asino* eine bemerkenswerte Tendenz hinsichtlich solcher Ausdrücke, die sinnliche Wahrnehmung betreffen. Während der visuelle Anteil der Darstellungen vermehrt mit sublimierenden Tendenzen korreliert, fallen komische Abschnitte wiederholt mit auditiven Beschreibungen zusammen. Dies verstärkt den Eindruck eines ‚doppelten' Charakters des *Asino*, bestehend aus sublimen Anteilen und parallelverlaufender Komik. Dabei scheint die *scorta*-Figur auch hinsichtlich der Licht- und Farbsemantik sowie komplementär des auditiven Ausdrucks repräsentativ für diese zweifache, ambitionierte Ausrichtung des Textes zu stehen.[768] Darüber hinaus

766 Was an dieser Stelle nicht geleistet werden kann, ist eine Ausweitung der Diskussion auf Bereiche der *Intermedialität*. Aus der kaum noch zu überblickenden Forschung zur Intermedialität sei an dieser Stelle lediglich auf die immer noch einschlägige Grundlagenarbeit Rajewsky 2002 sowie mit Schwerpunkt auf der Frühen Neuzeit auf den Sammelband Robert (Hg.) 2017 verwiesen. Zum engeren Begriff der *Interartialität* vgl. mit Bezug auf Roland Barthes und Pier Paolo Pasolini Oster 2006, 193–259, v. a. 237–246.

767 Klinkert 2018, 308.

768 Grundlegend zur ‚doppelten' Anlage der *scorta*-Figur vgl. Kap. 8.2.3.

zeigt sich allgemein für die Terzarima des *Segretario*, dass sich – ähnlich wie bereits bei den übrigen Stilemen – auch die Verwendung von Licht- und Farbsemantik oftmals mit einer Vorführung dichterischen Könnens in Verbindung bringen lässt.

Decennale Primo

Im *Decennale Primo* bewegt sich die Nutzung der Licht- und Farbsemantik überwiegend auf einer eher indirekten und assoziativen Ebene. Anstelle der direkten Beschreibung von Helligkeitsphänomenen oder chromatischen Erscheinungen dominiert vielmehr die Einbindung entsprechender Assoziationen. Zu den in diesem Bereich besonders eindrücklichen und salienten Abschnitten zählt im *Decennale Primo* die Darstellung der Schlacht vom Taro im Jahr 1495 gegen französische Truppen. Das Ergebnis der Auseinandersetzung wird in drastischer Weise beschrieben, denn „Di sangue 'l fiume pareva a vedello" (*DP*, 88). Zwar findet sich an dieser Stelle keine explizite Farberwähnung, doch evoziert die Formulierung „Di sangue" unmissverständlich das Bild eines Flusses, dessen Wasser vom Blut der Gefallenen rot gefärbt ist.[769] Die dergestalt vorgenommene Veranschaulichung der Szene kann die ‚Dramatik' und Eingängigkeit des Beschriebenen erhöhen, weiterhin lässt sich aus der Drastik der Darstellung ein kritischer Zwischenton ableiten. Die Kritik kann v. a. an Florenz gerichtet sein und daran gemahnen, dass eine Allianz mit den militärisch *de facto* überlegenen Franzosen ein Risiko darstellte, sollte das Bündnis Risse bekommen. Anstelle als Partner Frankreichs aufzutreten – so suggeriert es der *Decennale* –, hätte die Florentiner Führung wohl besser daran getan, einen eigenen schlagkräftigen *esercito cittadino* aufzubauen, der sich gegen jede Macht, auch die französische, zu verteidigen wüsste.[770]

Semantisch ähnlich gelagert ist die spätere Darstellung, wie die spanischen Truppen in Apulien und Kalabrien die Franzosen niederrangen („fe' del sangue avverso / la Puglia e la Calavria sanguinosa", *DP*, 416–417). Neben der grundlegenden Vereindringlichung durch die *figura etymologica* („sangue [...] sanguinosa") führt „sanguinosa" unmittelbar vor Augen, wie das Blut der Gefallenen die Felder rot einfärbte, sodass erneut ein drastischer visueller Effekt entsteht. Dieser lässt sich als abermalige kritische Perspektivierung der Abhängigkeit von Frankreich lesen, da deutlich vor Augen geführt wird, dass selbst die Franzosen nicht unbesiegbar waren, sodass ein ausschließliches Bündnis mit dem *Gallo* auch aus diesem Grund als riskant einzustufen war.

769 Für die zusätzlich mögliche Evozierung des Höllenflusses Flegetonte vgl. Kap. 8.3.2 sowie Kap. 9.2.2.

770 Vgl. für die Interpretation des *Decennale Primo* im Sinne eines politischen ‚Werbetextes' für einen *esercito cittadino* v. a. Matucci 1978a, 302.

Eine weitere Stelle, an der das Blut und mit diesem verbunden die saliente Assoziation der Farbe Rot eine Rolle spielt, findet sich gegen Ende des Textes. Dort taucht eine deutlich erkennbare Kombination aus Blut- und Malsemantik auf, mit der die Ereignisse der vorangegangen zehn Jahre eindrücklich zusammengefasst werden: „di sangue ha veduto [il sole] el mondo tinto" (*DP*, 519). Das Partizip „tinto" geht auf das Verb *tingere* zurück, das in seiner Grundbedeutung zumeist im Kontext einer (Ein-)Färbung zu verorten ist.[771] Zwar evoziert „di sangue" – wie gesehen – bereits die Farbe Rot. Doch sorgt die bildliche Übertragung – nicht mit Farbe ist die Welt „tinto", sondern mit Blut – für eine drastische und bemerkenswerte Illustrierung sowie Bewertung der historischen Ereignisse. Hierbei ist die so vorgenommene Einschätzung zum einen als pessimistisch zu lesen, zum anderen auch als kritisierend, denn das Ergebnis der blutgetränkten Welt ist letztlich auf falsche politische Entscheidungen zurückzuführen, die es für die Zukunft – so der mahnende Subtext – zu vermeiden bzw. zu korrigieren gilt. In diesem Sinne ist auch eine belehrende und didaktisierende Ebene zu erkennen, deren Wirksamkeit sich größtenteils aus der Drastik des Blut-Bildes speisen dürfte.[772]

Intensiv und auffällig werden *Licht* und *Farbe* auch im Zusammenhang mit der Darstellung Savonarolas assoziiert. Zum einen wird „el suo lume divin" angeführt (*DP*, 165), also die behauptete göttliche Inspiration des *Frate*. Zum anderen findet man im gleichen Vers den metonymisch evozierten Scheiterhaufen („maggior foco", *DP*, 165), der für die Hinrichtung des Mönchs als Ketzer steht. Die direkte Konfrontation beider Aspekte des Lebens Savonarolas, parallelisiert durch die ähnliche Rekurrenz auf das Motiv des Lichts bzw. der Lichtquelle, erzeugt eine eindrückliche Veranschaulichung, die u. a. darauf abzielen kann, wie nah Erfolg und Scheitern in der Politik

771 Vgl. u. a. *GDLI*, Eintrag „Tìngere[1]", Bd. XX, 1044–1045. Dies bedeutet nicht, dass *tingere* nicht auch übertragend benutzt wurde – es handelt sich keineswegs um eine neologistische Tendenz im Sprachgebrauch Machiavellis. Vielmehr sei hier hervorgehoben, dass die Grundbedeutung des Wortes *tingere* auch in seiner durchaus etablierten figurativen Verwendung assoziativ den Aspekt des Malens einbeziehen kann.

772 Freier gestaltet sich die Applikation des Verbs *tingere*, als besprochen wird, wie die französischen Truppen während der Belagerung Pisas im Jahr 1500 erfolglos blieben und sich zurückziehen mussten. Hierbei werden die Franzosen als „tinti / di gran vergogna" (*DP*, 277–278) charakterisiert. Zwar ist *tingere*, wie weiter oben erläutert, weiterhin an das semantische Feld des Malens gekoppelt. Hier wird „tinti" jedoch im Zusammenhang mit der Attribuierung der Schande im hochgradig übertragenden Sinne genutzt. Deutlich erkennbar ist, dass die Formulierung nicht nur veranschaulicht, sondern abermals mit einer kritischen Perspektivierung Frankreichs zusammenfällt, da hier die Erfolglosigkeit der französischen Truppen hervorgehoben und abschätzig („vergogna") in den Blick genommen wird. Die übertragende Verwendung von „tinti" kann in diesem Kontext der Formulierung eine ‚spielerische' Nuance hinzufügen, welche die Textstelle in den Bereich ironischen Spotts verschiebt.

beieinanderliegen. Gleichzeitig verläuft die bildliche Parallelführung der beiden Aspekte nicht ohne Friktionen. Das spiritualisierte göttliche Licht wird dem konkreten und weltlichen Feuer des Scheiterhaufens gegenübergestellt, wobei Letzteres als „maggior" deklariert wird, sodass mit Blick auf die christliche Glaubensvorstellung eine Umkehrung des Wertesystems stattfindet und das Weltliche das Spirituelle zu überragen scheint. Die sarkastisch anmutende Botschaft könnte lauten: Auch die Inspiration durch Gott nützt nichts, sobald sich die politisch-gesellschaftlichen Verhältnisse widrig zeigen.[773] Unterstützt wird diese sarkastische Lesart durch die allusive und vordergründig euphemistische Formulierung des „maggior foco", die nicht den Scheiterhaufen oder den Tod explizit benennt, sondern das ernste Thema der Hinrichtung mit einer ‚augenzwinkernden' ‚Verspieltheit' behandelt.

Die Kombination aus Lichtquelle und Feuersemantik spielt auch zu Beginn des Textes eine wichtige Rolle. Im episch orientierten Einleitungsteil des *Decennale Primo* wird gleich zu Anfang eröffnet, dass der Sprecher des Textes im Folgenden über die ungünstigen politisch-historischen Ereignisse in Italien berichten wird. Die geschichtlich angespannte Situation wird auch dadurch gleich in den ersten Versen greifbar, dass die Sterne bemüht werden: „ne' duo passati lustri / sotto le stelle al suo ben inimiche" (*DP*, 2–3). Hierbei werden die „stelle" jedoch nicht als Lichtquelle in den Fokus gerückt, sondern in übertragender Bedeutung als Versinnbildlichung des widrigen Schicksals.[774] Durch die Präzisierung, die „stelle" seien „inimiche", erscheint es gar, als erhielten die Sterne eine assoziativ ‚dunkle' Konnotation, sodass sie gerade für das Gegenteil des Lichts stünden und die unheilvollen Ereignisse spiegeln könnten, die im *Decennale* beschrieben werden. Ebenso in figurativer Bedeutung findet wenig später die Sonne Erwähnung:

> Aveva 'l sol veloce sopra 'l dorso
> di questo mondo già termini mille
> e quattrocen novanta quattro corso [...]
> (*DP*, 10–12)

773 Dies entspricht recht genau dem *Fortuna*-Konzept Machiavellis. Vgl. hierzu die Ausführungen sowie Literaturangaben in Kap. 8.3.3, Fn 162. Zum Sarkasmus gegenüber Savonarola an dieser Stelle vgl. u. a. Cabrini 1993, 78–81. Wenig überzeugend scheint dagegen die Interpretation Martellis, der keinen Spott erkennt und „maggior foco" nicht mit dem Scheiterhaufen assoziiert, sondern mit der ‚Feuerprobe' vom 7. April 1498, die Klarheit schaffen sollte, ob Savonarola ein Prophet sei. Dazu sollten der Dominikanermönch Fra' Domenico da Pescia und der Franziskanermönch Fra Giuliano Rondinelli durch ein großes Feuer gehen. Sollte der Dominikaner überleben, sei dies ein Zeichen dafür, dass Savonarola ein Prophet sei. Sollte der Franziskaner umkommen, sei dies ein Zeichen, dass die Anschuldigungen gegen Savonarola falsch seien. Letztlich fand die ‚Feuerprobe' jedoch nicht statt, u. a. wegen starker Regenfälle (vgl. Martelli 1998, 86–87 sowie vgl. Weinstein 2011, 267–276).

774 Vgl. in ähnlicher Bedeutung eine erneute Erwähnung der Sterne im Sinne einer Verbildlichung des Schicksals bei „per seguir suo stella [di Firenze]" (*DP*, 107).

Die Sonne erscheint hier vordergründig nicht als Lichtquelle, sondern trägt dazu bei, innerhalb einer anschaulichen *Chronographia* eine episch anmutende Zeitangabe zu realisieren,[775] wobei der „sol" im Vergleich zu den vorigen „stelle" jedoch neutral gehalten ist. Stärker in den Bereich der eigentlichen Lichtsemantik und auch mit *Farbe* assoziiert ist wenig später, immer noch im einleitenden Bereich des *Decennale Primo*, die Erwähnung der „diaboliche faville" (*DP*, 15), die für die Sünden der Menschen stehen, welche durch den Tod Christi vergeben wurden („che Iesú [...] estinse"). Die „faville" erscheinen hierbei als Mittel der Veranschaulichung, sodass eine Assoziation mit der Helligkeit von Flammen und hiervon abgeleitet mit deren Rot ermöglicht wird. Dabei scheint die Zerstörungskraft des Feuers im Mittelpunkt zu stehen. Diese Interpretation wird durch den allgemein pessimistischen Duktus der Einleitungssequenz („le stelle [...] inimiche") sowie durch den Zusatz des Adjektivs „diaboliche" gestützt. Die Bedeutung der Phrase verschiebt sich merklich ins Negative und Bedrohliche.

Auch gegen Ende des *Decennale Primo* kommt es zu einer Kombination aus Licht- und Feuerbeschreibungen, wenngleich die beiden Aspekte texträumlich weiter voneinander entfernt sind, als dies am Anfang des Textes oder während der Savonarola-Passage der Fall war. So erfolgt eine neuerliche Erwähnung der Sonne im Kontext einer *Chronographia* („Ha vòlto el sol dua volte l'anno quinto", *DP*, 517), die mit dem Beginn des Textes einen ‚Rahmen' aufbaut („Aveva 'l sol veloce [...]", *DP*, 10). Dabei betrifft die ‚Rahmung' bezeichnenderweise nicht nur den Anteil der *Chronographia*, sondern darüber hinaus auch die angetippte Lichtsemantik, da in beiden Fällen die Temporalperiphrase durch einen Rekurs auf die Sonne realisiert wird. Dieser zusätzliche ‚rahmende' Effekt auf Ebene der Lichtsemantik lässt sich als weiteres dezentes Element der Stilisierung des Textes und seiner Ambitionen sowie der Inszenierung dichterischer Fähigkeiten lesen.

Dass diese Lesart plausibel ist, verdeutlicht wenige Verse später ein Rekurs auf die Feuersemantik, welcher die eben angesprochene ‚Rahmung' des Textes und die damit verbundenen Effekte weiter ausbaut – es sei an die „diaboliche faville" (*DP*, 15) vom Textanfang erinnert. Der textuelle Sprecher führt gegen Ende des *Decennale Primo* in einer geradezu prophetischen Vorausschau aus, wie die Gefahr einer weiteren Eskalation der Gewalt und der Ausweitung der kriegerischen Konflikte drohte. Dieser Blick in die Zukunft erfährt eine eindrückliche Ausgestaltung, wobei die Semantik des Lichts bzw. genauer des Feuers eingebunden wird:

> Per tanto facilmente si comprende
> che fin al cielo aggiungnerà la fiamma,

775 Vgl. auch die spätere Erwähnung des Monds, als die Dauer der Belagerung Pisas im Jahr 1499 durch Florenz beschrieben wird: „dove posast'el corso d'una luna" (*DP*, 220). Wie die Sonne kommt der Mond an dieser Stelle nicht als Lichtquelle, sondern im Kontext einer *Chronographia* vor.

se nuovo fuoco fra costor s'accende.
Cosí l'animo mio tutto s'infiamma
or di speranza, or di timor si carca [...]
(*DP*, 538–540)

Die wiederholte Rekurrenz auf das Wortfeld des Feuers („fiamma", „fuoco", „s'accende", „s'infiamma") verdeutlicht das zerstörerische Potential neuer gewaltsamer Auseinandersetzungen und führt anschaulich vor Augen, dass eine militärische Deeskalation geboten war, wobei zunächst offen gehalten wird, wie diese konkret auszusehen hätte.[776] Neben die beinahe apokalyptisch anmutende Ahnung der Flammen, die bis zum Himmel reichen, gesellt sich aber auch ein Lichtblick im wahrsten Sinne des Wortes, denn der Textsprecher nutzt inmitten des bildlichen Feuers der Gewalt abermals Lichtsemantik bzw. das Wortfeld des Feuers, um eine hoffnungsvolle Sicht auf den möglichen Fortgang der Geschichte zu ermöglichen („s'infiamma or di speranza"). Zwar wird die „speranza" durch das folgende „or di timor si carca" relativiert,[777] doch nicht vollständig kassiert, da „s'infiamma" nicht nur der Licht- bzw. Feuersemantik verschrieben ist, sondern zusätzlich in eine Verbalparallele zur *Commedia* eingebettet ist (vgl. *Pd*., XXIII, 123), sodass der „speranza" ein aus stilistischer Sicht geringfügig höheres Gewicht zufallen kann als dem „timor". Somit zeigt sich am Ende des *Decennale Primo* trotz der weiter bestehenden Kopplung der Licht- und Farbsemantik an die Themen *Gewalt* und *Tod* sowie an eine kritisch-pessimistische Perspektivierung der Geschehnisse auch die Möglichkeit eines vorsichtig positiven Blicks in die Zukunft.

776 Im abschießenden Vers des *Decennale Primo* wird klargestellt, dass eine deeskalierende Stabilität durch militärische Stärke und Abschreckung zu erreichen sein dürfte: „se voi el tempio riaprissi a Marte" (*DP*, 550).

777 Die in Ungewissheit mündende Relativierung ergibt sich nicht nur durch die direkte Opposition von „speranza" und „timor", sondern auch durch die antithetische Konfiguration der Bewegungen durch „s'infiamma" und „si carca". Während das Feuer nach oben strebt (ein ‚Allgemeinplatz', der breitenwirksam schon bei Aristoteles Erwähnung findet, vgl. *Aristot. Phys*., 344 [= IV, 8; 214b]: „Εἰ γάρ ἐστιν ἑκάστου φορά τις τῶν ἁπλῶν σωμάτων φύσει (οἷον τῷ πυρὶ μὲν ἄνω, τῇ δὲ γῇ κάτω καὶ πρὸς τὸ μέσον), δῆλον ὅτι οὐκ ἂν τὸ κενὸν αἴτιον εἴη τῆς φορᾶς"), deutet „si carca" eine Last an, die nach unten drückt. Gleichwohl gilt es bei dieser Interpretation zu berücksichtigen, dass diese Meinung nicht unwidersprochen war. So ist Lukrez der Ansicht, dass nichts, auch nicht das Feuer, aus eigener Kraft nach oben streben könne: „[...] nullam rem posse sua ui / corpoream sursum ferri sursumque meare; / ne tibi dent in eo flammarum corpora fraudem" (*Lucr.*, 52 [= II, 185–187]). In der Leere, so Lukrez bewege sich auch das Feuer nach unten (vgl. *Lucr.*, 53 [= II, 201–205]). Diese Stelle des Lukrez war Machiavelli durchaus bekannt, wie seine Abschrift von *De rerum natura* belegt (vgl. *Vat. Ross. 884*, 24r). Gleichzeitig ist jedoch zu bedenken, dass Lukrez dem damals dominierenden christlichen Glauben konträr gegenüberstand (vgl. Brown 2010, vi).

Neben diesen recht eindrücklichen Textstellen kommen im *Decennale Primo* weiterhin einige weniger saliente Passagen mit Rekurs auf die Licht- und Farbsemantik vor. Eine solche findet sich, als beschrieben wird, wie Vitellozzo Vitelli Vergeltung an Florenz übte. Um die Hinrichtung seines Bruders zu rächen, unterstütze er 1502 Aufstände in Arezzo und sorgte mit dafür, dass die Stadt am Arno Gebiete in der Toskana verlor. Die Heftigkeit der Ereignisse aus Florentiner Perspektive verdeutlicht das Bild eines hellen Blitzes: „e Valdichiana tutta / vi tolse, e l'altre terre in un baleno" (*DP*, 335–336). Auch wenn die Formulierung „in un baleno" floskelhaft anmuten kann, unterstreicht sie zum einen die Schnelligkeit der Ereignisse, zum anderen aber auch deren Vehemenz ebenso wie die folgenschweren Konsequenzen für Florenz. Die Positionierung des Ausdrucks im Zusammenhang mit den Geschehnissen rund um Vitellozzo Vitelli lässt so eine kritische Position hinsichtlich der Florentiner Politik den Vitelli gegenüber durchscheinen.

Vergleichbar nimmt sich die Darstellung aus, als ausgeführt wird, wie sich Cesare Borgia nach seinem Hinterhalt der *Strage di Senigallia* gegen Perugia und Siena wandte, wobei die Semantik des Feuers zum Einsatz kommt: „Sentí Perugia e Siena ancor la vampa / dell'idra [Cesare Borgia]" (*DP*, 403–404). Die Formulierung „vampa" vermittelt ein eindrückliches Bild der Gewalt und der Schlagkraft Borgias, eine Assoziation, die durch die Metapher der „idra" verstärkt wird. Erneut steht die Nutzung einer Formulierung aus dem Einzugsbereich der Lichtsemantik im Zusammenhang mit der Darstellung militärischer Stärke und Gewalt, die abermals nicht ohne anklingende Mahnung an die Verantwortlichen der Florentiner Politik zur Vorsicht und zur Vorbereitung ausbleibt.[778]

778 Die mit Blick auf den späteren *Principe* stellenweise widersprüchlich anmutende Darstellung Cesare Borgias im *Decennale Primo* wurde bereits intensiv diskutiert, vgl. u. a. Dionisotti 1980b, 3–59 sowie vgl. Sasso 1988a. Am plausibelsten scheint der Standpunkt Corsaros, der eine moralisch-patriotische Lesart vertritt und davon ausgeht, dass eine Verurteilung Borgias dazu dient, einen Feind der Stadt Florenz rhetorisch zu verunglimpfen (vgl. Corsaro 2012c, 8–9), was wiederum mit einer kontrastiven Erhöhung der Stadt am Arno bzw. einer Forderung nach moralischer Größe unter den Florentinern einhergehen kann. Wenn man dieser moralisch-patriotischen Perspektive noch die Forderung des *Decennale Primo* nach einem schlagkräftigen Florentiner Militär hinzufügt (vgl. Matucci 1978a, 302), scheint sich das zunächst widersprüchliche Bild aufzulösen: Die Verkörperung eines erfolgreichen Militärs und Strategen durch Cesare Borgia ist für Florenz patriotisch gesehen negativ, denn bedrohlich, und kontrastiert zum positiv belegten patriotischen Eigenbild der Stadt. Erst wenn die per se wünschenswerten Eigenschaften Borgias in der Florentiner Führung zum Tragen kommen, können sie vollends positiv bewertet werden. Somit gilt es zu trennen, zwischen den für sich genommen positiv besetzten Qualitäten des erfolgreichen Militärs und Strategen und deren Realisation – in Borgia und gegen Florenz gerichtet sind sie zu kritisieren, in der Florentiner Führung wären sie zu begrüßen. Vgl. auch Kap. 8.4.2.2, Fn 337.

Decennale Secondo

Im *Decennale Secondo* spielt die Licht- und Farbsemantik eine eher untergeordnete Rolle und kommt noch indirekter zum Einsatz, als dies bereits beim *Decennale Primo* der Fall war. Ähnlich jedoch wie im Vorgängertext wird auch im zweiten *Decennale* die Semantik des Feuers bemüht. So wird beschrieben, wie Florenz auf den Aufmarsch Bartolomeo d'Alvianos zur Unterstützung Pisas im Jahr 1505 reagierte und sich auf eine militärische Auseinandersetzung vorbereitete. Zur Kontextualisierung wird auf eine metaphorische Beschreibung zurückgegriffen, welche auf der Semantik von Licht bzw. einer Lichtquelle im weiteren Sinne aufsetzt: „Ma voi, volendo spegner questo foco, / vi preparaste bene e prestamente" (*DS*, 28–29). Wie es schon beim *Decennale Primo* der Fall war, erscheint hier das Feuer im Zusammenhang mit kriegerischen Auseinandersetzungen.[779] Dabei tritt die Semantik des Hellen zurück und weicht der Bedeutung des Zerstörerischen, welche dem Feuer ebenfalls innewohnt. Dies ist bemerkenswert, denn die Betonung des Gewaltvollen zu Beginn des *Decennale Secondo* legt nahe, dass die hoffnungsvolle Alternativperspektive, die noch am Ende des *Decennale Primo* aufschien, sich nicht erfüllt zu haben scheint. Wenn man den *Decennale Secondo* konsequent als Fortsetzungstext des ersten *Decennale* liest, lässt sich folglich anhand der Licht- bzw. konkreter der Feuersemantik auch eine enttäuschte Hoffnung erkennen, und hiervon ausgehend eine Bestätigung und Betonung der pessimistisch-kritischen Perspektive.

Ebenfalls in den Bereich der Assoziation von (hellem) Feuer mit gewaltsamen Auseinandersetzungen fällt der Auftakt zur Beschreibung der Aufstände in Genua gegen die damalige französische Vorherrschaft im Jahr 1507. Der Textabschnitt zu diesen Ereignissen wird durch die metaphorisch anmutende Formulierung „maggior fuoco s'accese" (*DS*, 97) eingeleitet. Die Überdeckung der gleichfalls angelegten Semantik des Hellen durch das Zerstörerische des Feuers fällt auch an dieser Stelle ins Gewicht, da sich die Beschreibung der Aufstände in Genua als kritisch gegenüber dem Bündnis von Florenz mit Frankreich deuten lässt, schließlich kann sie eines der möglichen (innenpolitischen) Risiken dieser Allianz illustrieren.[780]

779 Zur Erinnerung: Im *Decennale Primo* findet sich diese Verwendung am deutlichsten gegen Ende des Textes bei „fiamma" (*DP*, 539) und „nuovo fuoco" (*DP*, 540).

780 Vgl. für eine genauere Darstellung des Aufstandes und der Mahnung an Florenz, die an dieser Stelle zum Ausdruck kommen kann, v. a. die Ausführungen in Kap. 9.4.2. zum ‚Latinismus' „prostrata" (*DS*, 102). Ebenfalls mit Bezug auf Frankreich findet sich die Beschreibung der „gigli gialli" (*DS*, 141) im Zusammenhang mit dem Bündnis der *Lega di Cambrai* gegen Venedig. Dabei tritt die Farbsemantik von „gigli gialli" jedoch deutlich in den Hintergrund, da es sich zuvörderst um ein geläufiges, heraldisch motiviertes Bild handelt (zur Geschichte der heraldischen Lilie mit Blick auf Frankreich vgl. u. a. Pastoureau 2004, 99–110). Weiterhin liegt im konkreten Fall eine parallel verlaufende, kleinräumige Verbalparallele zur *Commedia* vor (vgl. *Pd*., VI, 100 sowie Kap. 8.3.2, Fn

Neben dem Feuer spielt im *Decennale Secondo* auch das Thema der Blindheit eine wichtige Rolle. Diese ist indirekt an die Licht- und Farbsemantik gekoppelt, denn sie beschreibt die Nichtwahrnehmung der entsprechenden Sinneseindrücke. Auf den ersten Blick im wörtlichen Sinne wird die Blindheit angesprochen, als der *commissario generale* Antonio Giacomino Tebalducci vorgestellt wird. Dieser hatte 1505 noch die Bedrohung durch Bartolomeo d'Alviano abgewehrt, war jedoch knapp zehn Jahre später „pover, vecchio e cieco" (*DS*, 44), nachdem sich die *Fortuna* von ihm abgewendet hatte (vgl. *DS*, 45). Indem der Zustand Tebalduccis in eindrücklicher Weise präsentiert wird – das Negative wird zweimal direkt hintereinander aufgegriffen (vgl. *DS*, 43 und 44), einmal sogar in Form eines Trikolons (vgl. *DS*, 44) – wird deutlich: Am Ende nützen selbst zahllose Erfolge nichts, sollte sich die *Fortuna* abwenden. Das im Zusammenhang mit der Lichtsemantik relevante Wort „cieco" spielt dabei eine Schlüsselrolle, denn es sorgt nicht nur, wörtlich gelesen, für eine gesteigerte Eindringlichkeit der Beschreibung Tebalduccis. Darüber hinaus ermöglicht es eine assoziative Verbindung zum *Fortuna*-Konzept. Immerhin taucht die „fortuna" (*DS*, 45), die traditionell auch als blind dargestellt wird, unmittelbar im Folgevers und nur zwei Wörter nach „cieco" auf.[781] Somit kann über die Nennung der Blindheit Tebalduccis die Evozierung des *Fortuna*-Konzepts befördert werden, wobei v. a. eine pessimistische Grundkonfiguration hervorscheint, da die Blindheit das Willkürliche der Schicksalsgöttin hervorhebt.

Ein weiteres Mal erfolgt ein Rekurs auf die Thematik der Blindheit und somit auf die Nichtwahrnehmbarkeit von Licht und Farben während der moralisierend-philosophierenden Passage kurz vor dem Abbruch des überlieferten Teils des *Decennale Secondo*, als die Machthaber direkt angesprochen werden: „Tanto v'accieca la presente sete, / che grosso tienvi sopra gli occhi un velo" (*DS*, 184–185). Die Blendung („v'accieca") durch das Machtstreben („la presente sete") unterstreicht die kritische Haltung gegenüber den konkreten politisch-militärischen Entscheidungen und stellt darüber hinaus die generelle Tugendhaftigkeit und Tauglichkeit der Verantwortlichen zur Ausübung ihrer Ämter infrage. Parallel gelagert ist der „grosso [...] vel", der dafür sorgt, dass ein klares Sehen – auch im übertragenden Sinne – nicht mehr möglich ist. Durch dieses Bild, das durch einen erhöhten Stil gekennzeichnet ist,[782] können die Anschaulichkeit und Eingängigkeit der eigentlich abstrakten Reflexionen verstärkt werden. In diesem Sinne lässt sich der bildliche Rekurs auf die Semantik des Lichts im weiteren Sinne auch als didaktisierendes

158), die eine Assoziation des damaligen Ghibellinen-Guelfen-Konflikt erlaubt, auch wenn diese Verbindung dezent und somit spekulativ bleibt.

781 Zwischen „cieco" und „fortuna" steht „tant'a", das hier morphologisch als zwei Wörter gezählt wird. Phonetisch könnte man indes sogar von nur einem Wort ausgehen.

782 Vgl. hierzu Kap. 9.5.2.

Element ausdeuten. Der Sprecher des Textes inszeniert sich geradewegs als Lehrmeister, der die Verfehlungen der Menschen erkennt und eindrücklich benennt.

Capitolo di Fortuna

Auch das *Capitolo di Fortuna* bemüht den Bereich der Licht- und Farbsemantik. Salient ist dies der Fall zu Beginn des Abschnitts der historischen Beispiele, die für das Wirken des Fatums aufgezählt werden:

> Tutto quel regno suo [della Fortuna] dentro e di fòra
> istorïato si vede e dipinto
> di que' trionfi de' qua' piú s'onora.
> (*CF*, 127–129)

Das Partizip „dipinto" (und z. T. auch „istorïato") assoziiert primär das semantische Feld der Farben und veranschaulicht auf wörtlicher Ebene, wie der Palast der *Fortuna* mit Darstellungen von „trionfi" verziert ist. Neben dieser primären Bedeutungsebene erlaubt der Rekurs auf die Semantik des Malens die Etablierung eines bissig-kritischen Anklangs. Durch die Darstellung im Sinne des ‚Gemalten' nehmen sich die vordergründig positiven Triumphe wie Trugbilder aus, die gerade nichts mit der wirklichen Verfasstheit der Welt zu tun haben und nur über das überwiegend grausame Schicksal hinwegtäuschen. Die Semantik des Malens, also im weiteren Sinne der Farben, kann somit auf einer erweiterten Aussageebene dazu beitragen, in bitterem Tonfall die pessimistische Einstellung des Textes gegenüber dem Schicksal zu verdeutlichen.

In eine ähnliche Richtung tendiert der Ausdruck wenig später, als das erste historische Beispiel, das des ägyptischen Reichs, genannt wird:

> Nel primo loco colorato e tinto
> si vede come già sotto l'Egitto
> el mondo stette subiugato e vinto [...]
> (*CF*, 130–132)

Der Zusatz „colorato e tinto", der zweifach deutlich auf den semantischen Bereich der Farben und des Malens verweist, verleiht der Aussage Anschaulichkeit und impliziert durch die Doppelung, dass dieses historische *exemplum* als ein äußerst eindrückliches hervortritt. In diesem Sinne könnte man zum einen von einem rhetorischen Moment ausgehen, das durch die Betonung der Eindrücklichkeit des Beispiels Glaubwürdigkeit erzeugen will. Gleichzeitig verstärkt die Formulierung „colorato e tinto" hier jedoch die Fokussierung des negativen Schicksals. Es ist gerade das Beispiel der unterjochenden Dominanz Ägyptens („el mondo stette subiugato e vinto"), das besonders anschaulich zu sehen ist. Zwar könnte man argumentieren, dass es sich ähnlich wie bei den „trionfi" zuvor lediglich um Trugbilder

handelt. Doch zeigt sich dann, dass selbst im Bereich der Täuschungen die widrige *Fortuna* Einzug hält, nicht einmal dort können Ruhm und Sieg überwiegen.[783]

Daneben findet sich wie bereits im *Decennale Secondo* auch im *Capitolo Fortuna* ein Bezug zur Blindheit, sprich der Nichtwahrnehmbarkeit von Licht und Farben. Zu Beginn der zweiten Texthälfte, als die Personifizierungen des Zufalls und des Schicksals auftreten, heißt es: „son serrate, / sanza occhi e sanza orecchi Caso e Sorte“ (*CF*, 92–93). Blindheit und Taubheit von „Caso e Sorte“ illustrieren deren Unerbittlichkeit gegenüber den Befindlichkeiten und Wünschen der Menschen. Entsprechend tritt neben dem Aspekt der Veranschaulichung erneut eine pessimistische Haltung auf den Plan, die sich gegen die Ungerechtigkeit des Schicksals zu wenden scheint, ohne jedoch etwas an der misslichen Lage ändern zu können.

Nicht minder pessimistisch nimmt sich eine andere, allgemein gehaltene Veranschaulichung des Wirkens der Schicksalsgöttin aus, welche ebenfalls mit dem Licht bzw. genauer mit dessen Gegenteil, dem Schatten, operiert. Während der eine dank des günstigen Fatums sein Ziel erreichen kann, findet ein anderer aufgrund des widrigen Schicksals den Tod: „l'altro, di ferite / pien, fu all'ombra del nimico morto“ (*CF*, 167–168). Das Bild des Todes im Schatten des Feindes, fernab von Licht und somit fernab von Ruhm und Ehre, veranschaulicht auf eindrückliche Weise die Gewalt der *Fortuna*, die nicht ‚nur' das physische Wohl bedroht („morto“), sondern darüber hinaus auch die *fama*, die auf der *virtù* fußt und potentiell über den Tod hinaus andauert, zunichtemachen kann. Somit offenbart sich in der konkreten Anwendung der Licht- bzw. Schattensemantik („l'ombra“) erneut eine deutlich pessimistische Haltung gegenüber dem Schicksal. Dabei erscheint der Pessimismus hier sogar in besonderem Maße ausgeprägt, da nicht einmal der Tod dem uneingeschränkten Walten der *Fortuna* Grenzen setzen kann.

Genau das Gegenteil des Schattens beschreibt eine Stelle kurz vor dem Ende des *Capitolo di Fortuna*, welche mit Cicero und Gaius Marius zwei der wahrscheinlich prominentesten Beispiele für die Wechselhaftigkeit des Schicksals anführt:

> [...] si vede come la travaglia
> e Tullio e Mario, e li splendidi corni
> piú volte di lor gloria or cresce or taglia.
> (*CF*, 187–189)

An dieser Stelle wird im Gegensatz zum zuvor zitierten Passus nicht die ungünstige *Fortuna*, welche die *fama* vernichtet, durch Licht- bzw. Schattensemantik dargestellt, sondern das günstige („splendidi corni“) Schicksal der „gloria“. Damit einher geht im textuellen Zusammenhang jedoch keine Wendung hin zum Positiven. Viel-

783 Das Negative scheint zu überwiegen: „colorato e tinto“ verweist deutlich direkter und intensiver auf den Bereich der Farbe als „istorïato [...] dipinto“, sodass es ‚kräftiger' hervortreten kann.

mehr bleibt die Position des *Capitolo* der Erwartung des Niedergangs verhaftet, da dem vorläufigen „or cresce“ mit „or taglia“ eine semantische Negativform gegenübersteht, die sich durch ihre Stellung in Reimposition besonders dominant ausnimmt und ein Gepräge von Endgültigkeit erhält. Das Ergebnis ist eine Wendung hin zu bitter-pessimistischer Ironie, welche die Vergänglichkeit sowie Nichtigkeit der „splendidi corni“ der „gloria“ vor Augen führt, sodass fast jeglichem nur denkbaren Positiven die Grundlage entzogen scheint.

Etwas weniger salient ist schließlich die Involvierung der Sterne, als besprochen wird, dass man das unstete Wesen der *Fortuna* akzeptieren müsse, möchte man sie zu seinem Leitstern wählen:

> però si vuol lei [la Fortuna] prender per suo stella,
> e quanto a noi è possibile, ogni ora
> accomodarsi al varïar di quella.
>
> (*CF*, 124–126)

Zum einen ist an dieser Stelle ein veranschaulichender Effekt deutlich zu erkennen. Außerdem ermöglicht die Setzung der ‚hellen‘ und positiv konnotierten „stella“, welche Orientierung bietet,[784] die Etablierung eines kurzzeitigen Kontrapunktes zur Widrigkeit des Schicksals. Gleichwohl wird dieser ‚Lichtblick‘ umgehend kassiert bzw. relativiert, da man das Wechselhafte der *Fortuna* akzeptieren müsse und gerade nicht dagegen ankommen könne (vgl. *CF*, 125–126). Hierdurch gerät das ‚Helle‘ erneut ins Hintertreffen bzw. kann nur dann wirksam sein, wenn man bereit ist, Zugeständnisse zu machen und sich zu arrangieren. Am Ende erscheint das Positive, v. a. mit Blick auf den umgebenden Kontext geradezu wie eine kurze Täuschung, ähnlich wie dies bei den eingangs besprochenen „trionfi“ der Fall ist (*CF*, 129).

Capitolo dell’Ingratitudine

Im engeren Sinne und auffällig ist die Lichtsemantik im *Capitolo dell’Ingratitudine* eingebunden, als mithilfe rhetorischer Fragen die *virtù* Scipios reflektiert wird. Eine dieser rhetorischen Fragen bezieht sich wörtlich auf das Licht: „quale occhio che contempli tanta luce?“ (*CI*, 101). Die „tanta luce“ steht hierbei unmissverständlich für die Tugendhaftigkeit Scipios und sorgt für eine nobilitierende Darstellung, wobei der visuelle Part der Beschreibung durch die zusätzliche Nennung des „occhio“ weiter ausgebaut wird. Die Form der rhetorischen Frage suggeriert

784 Man könnte hier auch von einer dezenten Seefahrts-Metapher ausgehen, ähnlich wie diejenige, die im *Inferno* zu finden ist: „Se tu segui tua stella, / non puoi fallire a glorïoso porto“ (*If*., XV, 55–56).

darüber hinaus, dass sich das Licht Scipios als zu hell für das normale, sterbliche Auge erweist, sodass der Afrikaner in den Bereich des Übermenschlichen und Göttlichen stilisiert wird. Hierfür spricht auch die religiös anmutende Wahl des Verbs „contempli", ebenso wie im Vorfeld die Charakterisierung Scipios als „uom divino" (*CI*, 77).[785] Wenig später werden dem überhellen Bild der Tugendhaftigkeit jedoch die Auswirkungen der Undankbarkeit gegenübergestellt. Hierbei kommt das Bild der brennenden Augen der *Ingratitudine* vor, wodurch die vernichtende Kraft derselben eindrücklich hervortritt: „riguardarlo [Scipio] / con le pupille de' suo occhi ardenti" (*CI*, 113–114). Durch „ardenti" wird einerseits das intensiv Helle evoziert, hier jedoch ähnlich wie bei der Beschreibung des Krieges in den *Decennali* in seiner zerstörerischen Natur. Die periphrastisch anmutende Aufgliederung der „occhi" und der „pupille" sorgt für eine weitere Steigerung der ‚Dramatik' und kann die Inszenierung der Macht der ‚Augen' der Undankbarkeit verstärken. Das dreifache („ardenti", „occhi", „pupille") Auftreten von Elementen der Lichtsemantik – das Maximum im *Capitolo dell'Ingratitudine* an nur einer Textstelle – suggeriert überdies, dass die Undankbarkeit alles andere in den Schatten stellt und auch die zuvor strahlend beschriebene Tugend Scipios ihr nicht standhalten kann. Entsprechend pessimistisch nimmt sich die Applikation der Lichtsemantik im Undankbarkeits-*Capitolo* letztendlich aus – eine ähnliche Tendenz wie im *Capitolo di Fortuna*.

In den Bereich der weniger salienten und darüber hinaus übertragenden Verwendung der Licht- und Farbsemantik fällt unterdessen die Erwähnung der Sterne im Anfangsteil des *Capitolo dell'Ingratitudine*. Wie schon in den *Decennali* und im *Capitolo di Fortuna* treten die Sterne nicht primär als Lichtquelle auf, sondern vielmehr als Repräsentanten des Schicksals („Quando alle stelle, quando al Ciel dispiacque / la gloria de' viventi", *CI*, 22–23), wobei erneut die Feindlichkeit („dispiacque") des Fatums gegenüber den Menschen („viventi") im Mittelpunkt steht. Auch zwei weitere Anspielungen auf die Farbsemantik erweisen sich als nur begrenzt salient. Es handelt sich um die Beschreibung des Giftes der *Ingratitudine* und der vergifteten Pfeile derselben, mit denen die Menschen getroffen werden: „di quindi el cor di tutta l'altra gente / con venen tinge della suo perfidia" (*CI*, 29–30). Eine ähnliche Formulierung erscheint wenig später: „di venen tinte tre crudel saette" (*CI*, 43). So wie bei den „stelle" die Lichtsemantik nicht primär im Vordergrund stand, ist auch hier bei der Verwendung des Verbs *tingere* in beiden Fällen nicht die assoziativ angekoppelte Semantik der Farben vorrangig. Vielmehr wird das Wort – wie schon einmal in den *Decennali* zu sehen – übertragend gebraucht. Gleichwohl ergibt sich durch die Einbeziehung der Farbsemantik – zumindest im weiteren Sinn – ein zusätzlich veranschaulichender Effekt, sodass die visuelle Kraft der allegorischen

785 Im streng christlichen Verständnis könnte man diese Textstelle wohl auch blasphemisch deuten.

Darstellung erhöht werden kann. Dabei ist augenfällig, dass es abermals die negative Gewalt der übermenschlichen (Schicksals-)Instanzen ist, die bildlich hervorgehoben wird, hier das Gift der Undankbarkeit.

Capitolo dell'Ambizione

In den Bereich auffälliger, drastischer Farbigkeit geht im *Capitolo dell'Ambizione* die Beschreibung der Grausamkeiten des Krieges über.[786] Dort findet sich die Beschreibung der vom Blut der Getöteten rot gefärbten Gewässer – eine vom *Decennale Primo* bekannte Technik: „Di sangue son le fosse e l'acque sozze" (*CA*, 148). Durch das Adjektiv „sozze" wird die Drastik des durch „sangue" schon eindrucksvollen Bildes weiter gesteigert, außerdem ist die Darstellung so noch stärker in eine negative Richtung verschoben und man kann eine deutlich anklagende Note vernehmen. Wenig später werden überdies die Gesichter der Toten in abstoßender Manier als „orride e scure" gezeichnet (*CA*, 154), sodass diese Passage der Grausamkeiten zu einer der drastischsten innerhalb der Terzarima Machiavellis avanciert. Assoziativ an die „acque sozze" schließt weiterhin der Ausdruck „di lacrime la terra e sangue pregna" (*CA*, 158) an, erneut zeichnet das Rot des Blutes ein deutliches Bild. Angesichts der übrigen Schilderungen der Kriegsgräuel fügt diese Formulierung der gesamten Schau der Grausamkeiten jedoch wenig hinzu – der ohnehin schon drastische Eindruck scheint kaum steigerbar und kann höchstens ‚verlängert' werden.

Vor dem Hintergrund der Kriegsgrausamkeiten erfolgt zum Abschluss des *Capitolo dell'Ambizione* auch ein Rückgriff auf die bereits bekannte Semantik des Feuers, das dem Licht semantisch nahesteht und auch hier, wie bereits in den *Decennali*, zuvörderst den Aspekt des Zerstörerischen hervorhebt. Wenn erwähnt wird, die *Ambizione* schwebe über der Toskana und „seminato ha già tante faville" (*CA*, 184), kommt der Formulierung neben dem visuellen Anteil und der Assoziation der Zerstörung – verstärkt durch die vorige Schau der Grausamkeiten – auch eine kritisch mahnende, beinahe ‚prophetische' Notion zu, welche eindrücklich auf die Gefährlichkeit der *Ambizione* aufmerksam macht.

Etwas weniger auffällig, aber dennoch bemerkenswert erscheint unterdessen im ersten Teil des *Capitolo* die Gegenüberstellung von Licht und Dunkelheit. Gleich zu Beginn wird die Sonne („sòl", *CA*, 7) innerhalb einer Periphrase

786 Eingeleitet werden die Grausamkeiten des Krieges durch einen weiteren Bezug zur Lichtsemantik, wenn es innerhalb einer *similitudo*-ähnlichen Konstruktion heißt: „cotanta crudeltà mai vidde el sole" (*CA*, 132). Diese Ausdrucksweise ermöglicht es, die Drastik der folgenden Bilder vorwegzunehmen und die folgenden Aussagen zum Krieg zu verabsolutieren. Gleichzeitig ergibt sich die Möglichkeit, die Grausamkeiten mit dem ‚Dunklen' zu assoziieren. Immerhin sind sie dem Hellen der Sonne genau entgegengesetzt („mai vidde").

erwähnt, die zwar nicht direkt auf die Bedeutung des Lichts rekurriert. Stattdessen wird die Sonne zur Veranschaulichung einer geographischen Beschreibung eingebunden, wobei die Allgegenwärtigkeit der *Ambizione* auf der gesamten Welt im Mittelpunkt steht. Dennoch sind mit der Sonne bereits an dieser Stelle Licht und Helligkeit in einem ersten Schritt assoziativ ‚aktiviert'. Deutlicher wird der Bezug zur Lichtsemantik bei der Beschreibung der Schöpfung. Als die ersten Schöpfungsakte zur Sprache kommen, wird bezeichnenderweise das explizit aufgezählt, was mit dem Licht in Verbindung steht: „Di poco avea Dio fatto le stelle, / el ciel, la luce" (*CA*, 16–17). Diese kompakte ‚Liste' kann im direkten Anschluss als Hintergrundfolie eines ursprünglichen und an das helle Licht gekoppelten Idealzustands fungieren, in welchen der Mensch eingebettet war, noch frei von *Ambizione* und *Avarizia* (vgl. *CA*, 17–18). Es ergeben sich so Assoziationen von Klarheit, Unverfälschtheit, im theologischen Sinne sogar Gottes selbst. Entsprechend könnte man direkt im Anschluss die „potenzia occulta" (*CA*, 25), die sich „tra le stelle" (*CA*, 26) befindet und den Menschen die beiden Furien der *Ambizione* und der *Avarizia* schickt (vgl. *CA*, 30), als Gegenpol zum ‚hellen' Idealzustand der frühen Schöpfung sehen, wodurch die negative Bewertung der beiden Übel vorangetrieben wird. Zwar wäre auch die Lesart von „occulta" als ‚verborgen' bzw. ‚unsichtbar' denkbar. Doch gerade der Kontrast zur direkt vorausgegangen Beschreibung der Lichtquellen macht eine Interpretation als ‚dunkel' plausibel.[787]

Ebenso im Gegensatz zum ‚leuchtenden' Idealzustand der ursprünglichen Schöpfung steht die Beschreibung des Mordes an Abel durch seinen Bruder Kain, dessen Ausgang periphrastisch als „erba sanguinosa" (*CA*, 60) beschrieben wird. Zwar handelt es sich bei „sanguinosa" nicht um eine Farbbeschreibung erster Klasse. Doch erlaubt die Kombination mit „erba" die Evozierung eines eindrücklichen Bildes, das an die Stelle des ursprünglichen Grüns des Grases das Rot des Blutes setzt und folglich für eine Veranschaulichung sorgt, die durch den Kontrast zur frühen Schöpfung an Drastik gewinnt. Auch an dieser Stelle trägt somit die Farbsemantik dazu bei, dass die negativ-kritische Bewertung der *Ambizione* und der *Avarizia* ausgebaut wird.

787 Trotz der Assoziation mit der Dunkelheit dürfte es jedoch zu weit gehen, in der Darstellung der „potenzia occulta" die Manifestation eines (zu differenzierenden) *anticristianesimo* Machiavellis zu sehen, wie Sasso dies tut („Questa occulta potenza è la vera padrona del mondo: nel cui quadro il Signore è una presenza remota, e comunque debole, scialba, quasi inesistente", Sasso 1997a, 29. Vgl. weiterhin Sasso 1997a, v. a. 17–29).

Capitolo dell'Occasione und Capitolo Pastorale

Selbst im kurzen *Capitolo dell'Occasione* findet sich ein indirekter Bezug zur Lichtsemantik, als die Macht der *Occasione* als blendend und trügerisch beschrieben wird: „nel corso mio ciascuno abbagli" (*CO*, 9). Dies ist umso erstaunlicher, als diese Formulierung in der Vorlage des Ausonius nicht vorkommt,[788] sodass es sich bei dieser Darstellung um eine Ergänzung handelt, die auch als aemulative Tendenz bewertet werden kann – zumal sie mit auffälligen phonostilistischen *asprezza*-Signalen korreliert.[789] Durch die Einbindung der Blendung kann zudem die Unzuverlässigkeit der *Occasione* hervorgehoben und pointiert herausgestellt werden. Es ergibt sich somit eine Verstärkung der skeptisch-pessimistischen Position dem Schicksal und seiner Spielart, der Gelegenheit, gegenüber.[790]

Von zahlreichen Rekursen auf die Semantik des Lichts und des Hellen ist das *Capitolo Pastorale* bestimmt. Eine auffällige Verdichtung von Bezügen zur Lichtsemantik findet sich gleich zu Beginn, als das Helle in Verbindung mit dem eigenen Gesang und der Bitte um göttlichen Dichter-Beistand gebracht wird. Zunächst wird das anvisierte Ziel des Dichtens eröffnet: Der eigene Gesang soll dergestalt sein, dass „rallegrisi il ciel" (*CP*, 9). Um dies zu bewerkstelligen, folgt im Anschluss die Anrufung Apolls, wobei das semantische Feld des Lichts auch hier mehrfach eingebunden wird. Der Künstlergott wird um „tua lumi" (*CP*, 16) gebeten und er möge die „mente [...] oscura" (*CP*, 18) des Singenden erhellen („allumi", *CP*, 18). Auffällig ist hierbei das semantische ‚Spiel' zwischen dem Dunklen („oscura") auf Seiten des Singenden und dem Hellen („allumi"), das von Apoll erbeten wird. Die göttliche Eingebung erscheint so als Grundvoraussetzung für eine gelingende Dichtung, da der Dichterverstand ohne diese „oscura" bleiben würde. Die Passage erscheint so ganz im Zeichen einer topischen *excusatio propter infirmitatem*, die letzten Endes jedoch auf das genaue Gegenteil zugerichtet ist. Weiterhin wird Apolls Gesicht dergestalt beschrieben, dass es „raccende [...] un vivace splendore" (*CP*, 19–20), wobei der „splendore" wiederum für einen heiteren und ‚hellen' Tag sorgt, da er sowohl Wind als auch Wolken vertreiben könne (vgl. *CP*, 21).[791] Auf diese Weise sind die Grundkoordinaten des Gesamttextes festgelegt, insofern als das Lob des Besungenen von einem Gesang getragen wird, der vom Licht des Künstlergottes erhellt ist. Dies wirkt sich am Ende nicht nur im Sinne einer Nobilitierung des Besungenen aus, sondern stellt auch eine Inszenierung der Dichtung selbst dar. Sie erscheint als vom göttlichen Licht durchflutet – auf der Ebene des wörtlich Ausgesagten, aber

788 Vgl. hierzu den Text des Ausonius im Anhang, Abs. D.

789 Vgl. Kap. 9.6.3.2.

790 Zur Beziehung von *Occasione* und *Fortuna* bei Machiavelli vgl. u. a. Caruso 2008, 148.

791 Hinzu kommt außerdem eine mögliche Assoziierung der Figur Beatrices, vgl. Kap. 8.3.3.

auch formal durch die Lichtsemantik und ist somit daraufhin ausgerichtet, allerhöchsten Ambitionen zu genügen.

Ähnlich eindrücklich ist die Einbindung von Licht- und Farbsemantik mit direktem Bezug zum Besungenen, welche mit dazu beiträgt, den Gefeierten zu sublimieren. So wird dessen Glanz verabsolutiert und als derartig hell leuchtend beschrieben, dass „ogni lume innanzi a questo scema“ (*CP*, 34). In eine ähnliche Richtung geht auch die Ausstellung des „splendor“ des Gesichts („fronte“) des Besungenen (*CP*, 37). Später tritt zusätzlich die Farbsemantik auf, wenn die Horen mit ihren „bianche vivuole“ erwähnt werden (*CP*, 88), wobei das Spiel zwischen den Farben Weiß und Violett, das im Namen der Blume „vivuole“ kodiert ist, eine Drift in Richtung eines *locus amoenus* erzeugt – ganz im Einklang mit der vulgärsprachlichen Bukolik.[792] Diese Ausgestaltung im Sinne eines Lustortes wird weiter vorangetrieben, indem neben den Farben noch olfaktorische Eindrücke, aktiviert durch „freschi fiori“ (*CP*, 88) und „variati odori“ (*CP*, 90), hinzukommen. Direkt im Anschluss an die Horen-Stelle vollzieht sich schließlich ein erneuter Schwenk in Richtung Lichtsemantik. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass nicht mehr die Schönheit des Besungenen adressiert wird, sondern vielmehr auch dessen (kriegerische) Stärke angesprochen wird:

> Marte feroce, onde tu piú riluci,
> nel generoso petto un core incluse
> simile a Cesar duca, alli altri duci.
> (*CP*, 91–93)

Die Aufrechterhaltung der Lichtsemantik durch „riluci“ befördert in diesem Zusammenhang textuelle Kontinuität und ermöglicht es, kriegerische Kraft und Mut vordergründig in die Aufzählung des Herausragenden einzureihen. Gleichwohl darf nicht außer Acht gelassen werden, dass die Cäsaren-*similitudo* eine äußerst dezente Kritik am Besungenen ermöglicht. Wenn man dieser möglichen Lesart der Analogie folgt, könnte die Lichtsemantik an dieser Stelle eine ‚Verschleierung‘ bewirken, welche die kodierte kritische Note vor dem ersten Blick verbirgt.

Das Gegenteil des Lichts, das Dunkle, wird schließlich am Ende des *Capitolo Pastorale* implizit assoziiert, als eine thematische Rückkehr zum Dichten erfolgt. Die Beschreibung des heranbrechenden Dunkels und der Dämmerung (vgl. *CP*, 118–120) bedient sich zwar nicht explizit der Lichtsemantik. Doch die Kontrastierung zum ‚hellen‘ Beginn des *Capitolo* und die mehrfache Aufrufung ‚heller‘ Elemente im Laufe des Textes sorgen dafür, dass diese Stelle auch ohne explizite Semantisierung in einem ‚dunklen‘ Gewand erscheint, wenn in Form einer *Chro-*

792 Für die Zuordnung der „bianche vivuole“ zur Bukolik des *volgare* vgl. u. a. Corsaro/Marcelli 2012a, 269.

nographia von „l'ora / che prendon li animal' qualche riposo" die Rede ist (*CP*, 118–119). Hierbei ergibt sich neben einer denkbaren Einreihung in die Tradition der bukolischen Dichtung auch die Möglichkeit, dass das eigene Singen retrospektiv erneut nobilitiert wird. Immerhin wird der Abbruch des Singens mit der heranbrechenden Nacht, also mit der Dunkelheit assoziiert, sodass der Gesang des *Capitolo*-Sprechers implizit mit dem Licht enggeführt wird. Dies ließe sich wiederum als eine symbolische Aufwertung der eigenen Dichtung als solcher interpretieren.

Asino

Im *Asino* dominiert unterdessen zu Beginn der Handlung im Capitolo II eine besonders auffällige visuelle Semantik, die eine bedrohliche Kulisse zeichnet und Assoziationen in Richtung des *Inferno* aufbaut. So ist von der „notte oscura" die Rede (*A2*, 26), die derartig dunkel ist, „ch'io non vedeva punto ov'io m'andassi" (*A2*, 27). In ähnlicher Weise gestaltet sich die Darstellung des Todes, welche eine Verstärkung der bedrohlichen Szenerie erlaubt, denn der Tod ist „d'un color dipinta, / che si dipinge ciascun suo consorte" (*A2*, 32–33). Die Doppelung des Wortes *dipingere* in Form eines Polyptoton[793] sorgt hierbei für eine Betonung des Konkreten und kann im Sinne einer eindrücklichen Visualisierung verstanden werden. Weiterhin wird die Luft als „di folta e grossa nebbia tinta" (*A2*, 34) beschrieben, wodurch ein weiterer Rekurs auf Licht-Dunkel-Verhältnisse („grossa nebbia") sowie auf eine Semantik aus dem Umfeld der Kategorie der Farben („tinta") erfolgt. Auch nach dem initialen Auftritt der *scorta*, als der Protagonist wieder in den Vordergrund rückt, wird dessen Gefühlswelt mithilfe einer farbsemantischen Ausdrucksweise illustriert, die an Tote denken lässt, wenn er als „pallido e smorto" gezeichnet wird (*A2*, 62). Diese Beschreibung wird nach der ersten Ansprache durch die *scorta* erneut aufgegriffen, wobei ein erster Wechsel der Gesichtsfarbe vom Bleichen ins Gelblich-Blasse erfolgt, was Assoziationen sowohl mit dem Tod als auch mit ‚höllischem' Schwefel erlaubt („Le guancie mie, ch'erano smorte e gialle", *A2*, 82).[794]

Auch im weiteren Verlauf wird die ‚dunkle' Szenerie des Capitolo-Anfangs wiederaufgegriffen, als die *scorta* über die Verbindung des Ortes zur antiken Magierin Circe berichtet („in queste oscure selve ombrose e spesse [...] suo domicilio e la sua sedia messe", *A2*, 106–108). Ein weiteres Beispiel für eine solche *ripresa* findet sich im Capitolo III. Nachdem die *scorta* mithilfe eines „gran fuoco" (*A3*, 45) den durchnässten Protagonisten getrocknet hat – dieser hatte mit den anderen Tieren

793 Wenn man den adjektivischen Anteil des Partizips „dipinta" betonen möchte, könnte man von einer *figura etymologica* sprechen, was jedoch nichts an der Deutung der Figur ändert.

794 Corsaro erkennt hier einen Bezug zu Pulcis *Morgante* und verweist auf „[...] le guance ancor palide e gialle" (*Pulc. Morg.*, 699 [= XIX, 50, 5], vgl. Corsaro 2012d, 150).

durch das Wasser vor einem „gran palazzo“ (*A3*, 20) waten müssen, während die *scorta* trockenen Fußes über einen Balken den Graben hatte überqueren können –, erfolgt ein erneuter Rückgriff auf das ‚Dunkle‘: „per luogo oscuro, tenebroso e cieco“ (*A3*, 56), kurz darauf wird zudem der „oscuro bosco“ (*A3*, 61) genannt, der unweigerlich einen Anklang an die „selva oscura“ des *Inferno* erzeugt (*If.*, I, 2). Weiterhin lässt sich das Capitolo VI anführen, in welchem auf die ‚dunkle‘ Szenerie zurückgegriffen wird, wenn die „notte ombrosa e scura“ (*A6*, 37) Erwähnung findet.[795] Dieser wiederholte Rekurs auf Elemente aus dem semantischen Bereich des Lichts (bzw. der Dunkelheit) und der Farbe ermöglicht zum einen die bereits erwähnte Annäherung an das *Inferno*. Zum anderen zeigt sich anhand der intensiven Nutzung und Kombination der Licht- und Farbsemantik auch eine Tendenz zur Vorführung dichterischen Könnens, die stellenweise mit aemulativen Bewegungen, v. a. in Kombination mit Verbalparallelen zur *Commedia*, einhergeht.[796] Außerdem ist das Potential, vermittels der Beschreibung der Licht- und Farbverhältnisse textuelle Kontinuität über Capitolo-Grenzen hinweg aufzubauen, nicht zu vernachlässigen, man denke als eindrückliches Beispiel an „notte oscura“ (*A2*, 26) und „notte ombrosa e scura“ (*A6*, 37).

Dieser ‚infernalen‘ Dunkelheit steht diametral das ‚Licht‘ der *scorta* gegenüber. Bereits zu Beginn der Handlung werden die ‚dunklen‘ Assoziationen beim Auftreten der *scorta* durch eine ‚helle‘ Semantik durchbrochen. Der Protagonist erkennt „una luce“ (*A2*, 38) von solcher Intensität, dass es mit einem Blitz assoziiert werden kann („quando balena“, *A2*, 39; außerdem „il balenar“, *A2*, 40). Die beschriebene Helligkeit steigert sich weiter, denn durch das Näherkommen der *scorta* wird das Licht „sempre maggiore e piú chiara“ (*A2*, 42). Auch in der Beschreibung der *scorta* selbst bzw. ihres Äußeren manifestiert sich der Kontrast zur ‚infernalen‘ Dunkelheit: „le sue treccie bionde“ (*A2*, 51). Aus dieser Perspektive erfolgt eine klare Annäherung der *scorta* an die ‚Vergil‘-/Beatrice-Figur der *Commedia*, welche das Licht der *ratio* bzw. *fede* verkörpern, wenngleich erste Komik induzierende Störelemente

795 Leicht bedrohlich, aber merklich ins Groteske verschoben nimmt sich die z. T. dezent gesetzte Licht- und Farbsemantik des Capitolo VII aus. Dort finden sich ein Jagdhund, der „la luna“ (*A7*, 33) anbellt, eine „bestiaccia [...] di pel rosso“ (*A7*, 67), ein Spürhund, der sich wie ein Blinder tastend vorwärtsbewegt („com’un orbo, al tasto“, *A7*, 75) sowie „una Occa bianca come neve“ (*A7*, 95). Gleichwohl sind diese kleinräumigen Bezüge zur Licht- bzw. Farbsemantik im Vergleich zu den oben genannten Beschreibungen wenig auffällig und verstärken v. a. den bizarren Eindruck der präsentierten Tiere.

796 Vgl. für genauere Bemerkungen zu den z. T. aemulativen Bewegungen v. a. im Bereich der Capitoli II und III die entsprechenden Ausführungen zu den Verbalparallelen zur *Commedia* in Kap. 8.3.4.

im *Asino* eingebaut sind.[797] Trotz solcher komischer Aspekte ist die *scorta* insgesamt betrachtet Garant für den Erkenntnisgewinn des Protagonisten, was sich eindrücklich später im Capitolo VII zeigt. Dort sorgt die *scorta* mit ihrem Licht dafür, dass der Protagonist die unzähligen Tiere überhaupt erst erblicken kann („il lume [...] scoperse", *A7*, 8–9; „luce sí lucida e presta", *A7*, 10). Dass der dortige Erkenntnisgewinn in der Betrachtung der grotesken Tierschau besteht, fügt indes ein komisches Element hinzu, sodass erneut Sublimierendes und Komik parallel auftreten.

In die Linie der sublimierenden Annäherung an ‚Vergil' und Beatrice reiht sich auch die Beschreibung, wie der Protagonist im Capitolo III mit der *scorta* und ihrer Herde einen Palast erreicht. Während des Marsches werden der Protagonist und die anderen Tiere durch das übermäßig helle Licht der *scorta* in ihrer Sicht behindert („Vedere innanzi a noi non potevamo, / però che il lume tutti ci abbagliava", *A3*, 13–14).[798] Wie im Abschnitt zu den Verbalparallelen zur *Commedia* erläutert,[799] entsteht durch den Rekurs auf die Lichtsemantik, genauer auf das übermäßig Helle, ein Anklang an die Figur der Beatrice, deren Anblick ‚Dante' im *Paradiso* zusehends blendet.[800] Verstärkt wird dieser Kontakt dadurch, dass ähnlich wie Beatrice, die im *alto Paradiso* nicht lächelt, um ‚Dante' nicht zu blenden,[801] auch die *scorta* ihr Licht verlöscht, um den Protagonisten zu schützen bzw. ihn vor einem großen Schrecken zu bewahren („avea ne l'entrar quivi il lume spento", *A3*, 33). Die *scorta* erweist sich somit als Herrin des Lichts, über das sie frei verfügen kann, sie kann es je nach Bedarf auf- und abblenden („lanterna [...] lume [...] scuopre e tura", *A6*, 38–39). In diesem Sinne ist neben dem dominanteren Eindruck einer Einreihung in die Tradition der *Commedia* auch eine dezent aemulative Tendenz zu erkennen. Beatrice strahlt während des Aufstiegs in das Paradies unweigerlich heller, wohingegen die *scorta* ihr Licht frei regulieren kann und so über eine zusätzliche ‚Kompetenz' verfügt. Dabei entstehen parallel zum nobilitierenden Anklang erneut komische Friktionen, die sich aus dem Kontext ergeben, denn der Protagonist befindet sich inmitten einer Tierherde, die von der *scorta* angeführt wird.

797 Vgl. hierzu „scapigliate" mit Bezug auf die Haare der *scorta* (*A2*, 51), wobei hier neben dem komischen Anklang gegenüber der *Commedia* auch Komik gegenüber dem Petrarkismus denkbar ist. Vgl. hierzu die Ausführungen in Kap. 8.2.3. Auch der mögliche Kontakt zu den *Metamorphosen* des Apuleius durch den „gran lume" (*A2*, 52) lässt sich als ein solches komisches Störelement auffassen (vgl. ebenfalls Kap. 8.2.3).

798 Das Motiv des Blendens wird wenig später erneut aufgegriffen: „Come la vista el riguardar sofferse, / dinanzi a gli occhi nostri un gran palazzo / di mirabile altura si scoperse" (*A3*, 19–21). Diese im Detail variierte ‚Doppelung' lässt sich auch im Sinne einer Vorführung dichterischer Fähigkeiten deuten, zumal sich an dieser Stelle auch Verbalparallelen zur *Commedia* eröffnen.

799 Vgl. hierzu Kap. 8.3.4.

800 Vgl. z. B. *Pd.*, V, 1–6.

801 Vgl. *Pd.*, XXI, 4–18.

Mit dem merklich Sublimen ist weiterhin der Abschnitt der philosophierenden Reflexionen im Capitolo III assoziiert.[802] Auch dort wird auf die Lichtsemantik rekurriert, als die *scorta* auf die Wechselhaftigkeit der *Fortuna* zu sprechen kommt. In Form einer *similitudo* führt sie zunächst „le stelle [...] la luna [...] gli altri pianeti" (*A3*, 88–89) als Veranschaulichung des unsteten Charakters des Schicksals an, um kurz darauf die Illustration mit der Dunkelheit bzw. Helligkeit des Himmels fortzusetzen: „quando il ciel vedi tenebroso, e quando / lucido e chiaro" (*A3*, 91–92). Auf diese Weise wird zum einen das per se abstrakte Konzept der *Fortuna* illustriert. Zum anderen werden die Reflexionen in einem sublimierenden Duktus präsentiert, der sich v. a. in Wörtern wie „stelle", „luna", „pianeti" und „ciel" niederschlägt. Der Bezug zum abstrakten Konzept der *Fortuna* bleibt unterdessen im weiteren Verlauf des Capitolo III präsent, ebenso bleibt es beim Rekurs auf die bildliche Lichtsemantik im weiteren Sinne. So kommen die Sterne noch zwei weitere Male vor („queste stelle / liete", *A3*, 115–116 sowie „questa dura stella", *A3*, 124). Doch steht hier weniger als zuvor die konkrete Semantik der Lichtquelle im Vordergrund, sondern stärker eine figurative Verwendung der „stelle" bzw. „stella" als Sinnbild des Fatums. Auffällig ist bei der Bezugnahme auf die Sterne die Parallelisierung der beiden Ausdrücke, die beide mit „questa" beginnen, sodass beiden Aspekten des Schicksals, dem Glück („liete") und dem Unglück („dura") zunächst eine gleichwertige Bedeutung bzw. Relevanz für das Leben zuteilwird. Gleichzeitig wird diese Parallelisierung jedoch durchbrochen, indem einmal das Adjektiv nachgestellt („liete") und einmal vorangestellt („dura") wird. Durch die betontere Nachstellung, die zusätzlich auf einen Versauftakt fällt – das Adjektiv „liete" wird durch ein Enjambement von „stelle" getrennt –,[803] aber auch durch die Formulierung im Plural erscheint an dieser Stelle inmitten der ‚dunklen', ‚infernalen' Assoziationen des Capitolo III ein Hoffnungsschimmer. Das Glück erhält zumindest formal über die konkrete Anwendung der Lichtsemantik im weiteren Sinne etwas mehr Gewicht als das Unglück. Dass diese Hoffnung in den Ausführungen der *scorta*

802 Ähnlich an das Philosophierende angebunden scheint die Licht- und Farbsemantik zu Beginn des Capitolo V zu sein. Innerhalb der ausgebauten *Chronographia* tauchen mehrfach Ausdrücke aus dem Bereich des Lichts und der Farben auf, wodurch die Anschaulichkeit der Beschreibung erhöht wird, aber gleichzeitig eine Sublimierung des Ausdrucks stattfindet („fuggivansi le stelle", *A5*, 2; „il ciel si facea bianco", *A5*, 3; „cedeva al sole il lume de la luna", *A5*, 4). Diese Nobilitierung gestaltet sich parallel zum Inhalt des heranbrechenden Tages bzw. der endenden Nacht und der bevorstehenden philosophisch-moralischen Reflexionen des Protagonisten, sodass die Semantik des Lichts und der Farbe im Kontext der *Chronographia* proleptisch auf den Duktus des weiteren Capitolo verweisen kann.

803 Eine solche Versstruktur ließe sich ebenso im Sinne einer Vorführung dichterischer Fähigkeiten qua Komplexitätssteigerung deuten.

diskret auftaucht, unterstreicht wiederum die an ‚Vergil' bzw. Beatrice orientierte, sublime Seite der *scorta*-Figur.

Ein weiterer Aspekt, bei dem im *Asino* saliente Beschreibungen aus dem Bereich der Licht- und Farbsemantik auftauchen, ist das Körperliche. Deutlich tritt dies im Capitolo IV zutage. Während der Beschreibung der Schönheit der *scorta* finden sich zahlreiche Farb- und Lichtelemente, welche das Aussehen derselben verbildlichen. Das Spektrum reicht von den „capei biondi com'oro" (*A4*, 55), welche strahlen „talché d'una stella / pareano i raggi" (*A4*, 56–57), bis hin zu den Augen, die gleichgesetzt werden mit einer

> [...] fiammella
> tanto lucente, sí chiara e sí viva,
> ch'ogni acuto veder si spegne in quella.
> (*A4*, 58–60)[804]

Durch diese Beschreibungen wird eine deutliche Parallele zum teilweise petrarkistischen Kanon der Schönheiten der Frau aufgebaut und mit der Beschreibung der Augenbrauen („neri erano i cigli", *A4*, 64)[805] und der Zähne fortgeführt („I denti piú che d'avorio eran begli", *A4*, 73), bevor ein offensichtlicher Bruch mit dieser Tradition erfolgt, wenn die Zunge der *scorta* mit einer Schlange gleichgesetzt wird (vgl. *A4*, 74–75).[806]

Im weiteren Verlauf driftet das Capitolo IV schließlich immer stärker in den Bereich des Profan-Erotischen. Dabei scheint die Licht- und Farbsemantik vordergründig das Erotische ‚verhüllend' abzudämpfen, auch wenn unausgesprochen eine sexuelle Lesart erkennbar ist, welche Komik induziert. So wird die Brust der *scorta* beschrieben, die man sich durchaus entblößt vorstellen darf. Doch wird dies nicht offen ausgedrückt, stattdessen ist vom „splendor" derselben die Rede (*A4*, 90).[807] Auch die aufkeimende sexuelle Begierde des Protagonisten beim

804 Zum Aspekt der *similitudo* in diesem Textabschnitt vgl. Kap. 9.2.2, Fn 90. Parallel eröffnet die Stelle einen Kontakt zum bereits weiter oben erwähnten Motiv der ‚Blendung', welches eine sublimierende Annäherung an Beatrice erlaubt. Der Ausdruck changiert somit zwischen verschiedenen Bedeutungsmöglichkeiten, die sich gegenseitig nicht ausschließen, sondern vielmehr zu überlagern scheinen.

805 Vgl. für die schwarzen Augenbrauen als Teil des petrarkischen Ausdrucksrepertoires *Petr. RVF*, 738 [= CLVII, 9–10]: „La testa òr fino, et calda neve il volto, / hebeno i cigli, et gli occhi eran due stelle".

806 Vgl. zu dieser Stelle die Ausführungen in den Kap. 9.2.2, 9.4.2 und 9.5.2.

807 Dass die reine Nennung der Brust nicht per se übermäßig heikel sein muss, offenbart ein Blick in den *Canzoniere*. Auch dort wird die Brust Lauras beschrieben (vgl. u. a. „candido seno", *Petr. RVF*, 746 [= CLX, 11]). Zwar dürfte die Nennung des *seno* auch im *Canzoniere* ein erotisierendes Potential aufweisen (vgl. zum erotisch-amourösen Aspekt des *Canzoniere* allgemein u. a. das Kapitel „Im Paradies der Erinnerung: Poetik der Unbestimmtheit, literarische Memoria und augustinisches Sün-

Anblick der *scorta*-Brust wird nicht direkt genannt, sondern durch Lichtsemantik im weiteren Sinne ‚verhüllt': „a lo splendor del quale ancor m'accendo" (*A4*, 90).[808] Ebenso ‚verhüllend' erscheint die „candida coperta" (*A4*, 92), welche den Blick auf den restlichen, entblößten Körper der *scorta* verhindert: Sie stellt eine Tendenz dar, welche das Erotische einhegt. Dies manifestiert sich wörtlich-inhaltlich in Form der gestörten Sicht auf den nackten *scorta*-Körper, aber auch durch die Farbsemantik, da sich das Weiße („candida") mit einer Vorstellung von Unschuld und Reinheit in Verbindung bringen lässt.[809] Zwar ist an dieser Stelle auch Komik zu vernehmen, denn selbst eine „candida coperta" kann am Ende nichts ausrichten und den Trieben keinen Einhalt gebieten. Doch wird die ungezügelte Trieberfüllung durch die „candida coperta" retardiert. Somit bewegt sich die Licht- und Farbsemantik des Capitolo IV vordergründig im Bereich dessen, was dem (petrarkistischen) inhaltlichen Dekorum entspricht. Dass dies v. a. mit Blick auf das Ende des Capitolo und die sexuelle Vereinigung zwischen dem Protagonisten und der *scorta* kontrastive Spannung und folglich hochgradig allusive, ‚spielerische' Komik erzeugt, ist die andere Seite der Medaille.

Das Changieren zwischen vordergründiger ‚Verhüllung' und parallel verlaufender ‚augenzwinkernder' Komik im Subtext bleibt auch nach der sexuellen Liaison an die Licht- und Farbsemantik gekoppelt. In diesem Sinne zu verstehen ist zu Beginn des Capitolo V ein Rückgriff auf die Schönheit der *scorta*, deren Gesicht als „aspetto, / che lucea piú che tutti gli altri vólti" (*A5*, 17–18) beschrieben wird. Einerseits ist hier eine Sublimierung der Schönheit der *scorta* zu vernehmen sowie ein dezenter Verweis auf ‚Vergil' bzw. Beatrice aus der *Commedia* („lucea"), sodass auch textuelle Kontinuität mit Blick auf die Capitoli II und III ermöglicht wird. Im direkten Anschluss an das obszöne Ende des Capitolo IV kommt andererseits eine deutlich erotische Komponente zum Vorschein, welche den sublimen Charakter potentiell ins Gegenteil verkehrt. Wie bereits zuvor ermöglicht diese Doppel-Konnotation Spannung, welche sich in obszöne Komik transformieren kann.[810]

---

denbekenntnis (zu *RVF* CXXVI)" in Regn 2022, 203–247, Form. i. Orig.). Gleichwohl lässt sich geltend machen, dass eine offene und vor allem derb obszöne Profanierung allein durch die Nennung der Brust nicht zwangsläufig gegeben ist.

808 Vgl. hierzu auch die Ausführungen in Kap. 9.5.2.

809 Vgl. *TLIO*, Eintrag „càndido agg.", Abs. 4 und 4.1.

810 Mit Blick auf die textuelle Kontinuität interessant ist weiterhin, dass retrospektiv bereits im Capitolo II beim ersten Aufeinandertreffen des Protagonisten mit der *scorta* äußerst dezent erotische Tendenzen zu erkennen sind. Nach der ersten Ansprache durch die *scorta* wechselt die Geschichtsfarbe des Protagonisten, er errötet heftig („mutâr colore e diventâr di fuoco", *A2*, 83). Dieses übermäßige Erröten kann einerseits ein Zeichen von Scham und Ehrfurcht gegenüber der *scorta* sein. Andererseits ist wohl auch eine subtile Vorausdeutung auf die erotische Liaison des Capitolo IV in dieser Darstellung angelegt (vgl. Kap. 8.2.3).

Ähnlich verhält es sich im Capitolo VI, in dem eine subtile Erotik – erneut an das Capitolo IV rückgekoppelt – durch farblich orientierte Semantik aufgegriffen werden kann. Der Protagonist stellt, nachdem die *scorta* ihn am Hals und an der „man lontana“ (*A6*, 18) berührt, fest: „Vergogna alquanto il viso mi dipinse“ (*A6*, 19). Man könnte diese Stelle auch frei von erotischen Reminiszenzen lesen. Doch erscheint dies vor dem Hintergrund der vorigen Intimität zwischen dem Protagonisten und der *scorta* als unwahrscheinlich, sodass eine erotische Konnotation sich plausibler ausnimmt. Gleichwohl bleibt es dabei, dass sich die Licht- und Farbsemantik auch als ‚dämpfendes‘ Element der erotischen Komik erweist, denn anstelle einer Erwiderung der Berührung tritt die „Vergogna“. Diese wird bezeichnenderweise mit „dipinse“, einem Verb der Semantik der Farben bzw. des Malens, eingebunden, das somit das ‚spielerische‘ Changieren zwischen Dekorum und frivoler Komik sowie letztlich das direkte Nebeneinander von Sublimierendem und Komik fortführen kann.

Subtiler zu erkennen, jedoch von weitereichender Bedeutung ist ein weiterer Aspekt bezüglich der Farb- und Lichtsemantik im *Asino*, welcher an Textstellen hervortritt, an denen eine Gegenmontage zu akustisch dominierten Beschreibungen zu beobachten ist. So finden sich in der einleitenden *Chronographia* des Capitolo II eindeutige Bezüge zum Bedeutungsfeld der Helligkeit („’l giorno chiaro“, *A2*, 7; „il sol fiammeggia del celeste bue“, *A2*, 9). Durch diese Elemente wird die *Chronographia* veranschaulicht und zusätzlich sublimiert, sodass ein Anklang an den hohen Stil des Epos erkennbar wird. Wichtig ist in diesem Zusammenhang jedoch auch und v. a. der folgende Abschnitt, denn nach dem sublimen Auftakt wechselt die Beschreibung in ein deutlich profan-komisches Register, das inhaltlich den Eseln verpflichtet ist (vgl. *A2*, 10–18, z. T. vorbereitet durch „celeste bue“, *A2*, 9). Hierbei ist auffällig, dass sich nicht nur ein Wechsel der allgemeinen Stilhöhe in niedrigere Lagen vollzieht.[811] Gleichzeitig findet auch ein Umschwenken hinsichtlich des primär adressierten Sinneskanals statt. Während im episch-sublim anmutenden Teil der *Chronographia* der visuelle Kanal durch die Semantik des Lichts favorisiert wurde, dominiert im komischen Eselsabschnitt die Bedienung des auditiven Kanals (u. a. „romoreggiar“, *A2*, 11; „voce tonante e arguta“, *A2*, 16; „o raglia, o ride“, *A2*, 17).

Eine ähnliche Konfiguration findet sich zu Beginn des Capitolo VI. Auch dort tauchen in der einleitenden *Chronographia* Elemente der Licht- bzw. Farbsemantik auf („aveva il sole il mezzo cerchio volto“, *A6*, 3; „l’orïente si faceva nero“, *A6*, 6). Im Verlauf der Beschreibungen ist jedoch erneut ein Wechsel des Sinneskanals festzustellen. Während die initialen Verse noch dem sublimierenden Modus und dem Visuellen verhaftet sind, wechselt die Beschreibung wenige später ins Auditive

811 Vgl. Kap. 9.5.2.

(„corno“, „ruggir“, vgl. *A6*, 7 und 8). Dabei ist hiermit auf inhaltlicher Ebene eine leichte Komik verbunden, die sich v. a. im Gebrüll der Herde der *scorta* manifestiert („ruggir dell'infelice armento“, *A6*, 8).

Diese bemerkenswerte Korrelation episch-sublimer Formulierungen und visueller Semantik auf der einen sowie komischer Ausdrucksweise und auditiver Semantik auf der anderen Seite scheint interessanterweise auch Teil der Beschreibungen rund um die *scorta* zu sein. Wichtig sind in diesem Zusammenhang die beiden Objekte, welche die *scorta* bei sich trägt. Es handelt sich einmal um „un gran lume“ (*A2*, 52), außerdem um „un corno“ (*A2*, 54).[812] Diese beiden Objekte gehören den zwei hier interessierenden semantischen Bereichen an: Das „lume“ ist klar dem Visuellen zuzuordnen, das „corno“ dagegen dem Auditiven. Wenn man einen erneuten Blick auf den zuvor beschriebenen Anfangsbereich des Capitolo II wirft, ergibt sich eine zunächst frappierende, aber plausible Ähnlichkeit, die zu einer ‚Zweiteilung' der *scorta*-Figur führt. Einerseits zeigt die *scorta* sublime und ehrwürdige Züge, die – auch in Annäherung an ‚Vergil' und Beatrice – durch das visuelle „lume“ repräsentiert werden und eine Parallele zur überwiegend episch anmutenden und von visuellen Elementen dominierten *Chronographia* des Capitolo-Beginns ermöglichen. Andererseits gehört zur *scorta* aber auch das „corno“, das über den Aspekt des Auditiven eine Rückkopplung an die zuvor auditiv beschriebene Eselskomik erlaubt und so die *scorta*-Figur ebenso dem Komischen zuordnet. Ähnliches findet sich im Capitolo IV. Dort ist die Beschreibung der *scorta*, die größtenteils dem petrarkistischen Schönheitskatalog entspricht, wie zuvor schon erwähnt, der Licht- und Farbsemantik verschrieben. Der markante Bruch mit dem kanonischen Frauenlob geht bezeichnenderweise mit einer Beschreibung einher, die auch einen lautlichen Eindruck evoziert. Wenn die Zunge der *scorta* wie eine Schlange vibriert (vgl. *A4*, 74–75), ist hiermit auch der zischende und brummende Ton des Reptils aufgerufen, sodass das Obszöne und somit potentiell Komische erneut mit einer Verschiebung ins Auditive einhergeht.[813]

812 Beide Objekte werden wenig später wiederaufgegriffen, wenn „lume“ sowie „corno“ (*A2*, 121 und 122) erneut explizit genannt sind, wodurch die Parallelität von Visuellem und Auditivem betont erscheint.

813 Eine weitere Textstelle, welche die hier aufgestellte These stützt, findet sich erneut im Capitolo II. Dort wird zunächst die Erscheinung der *scorta* in überwiegend sublimen Tönen geschildert, wobei visuelles Vokabular auftaucht („chiara“, *A2*, 42; „Aveva io fisso in quella l'occhio messo“, *A2*, 43 mit Verbalparallele zu *Pd*., XXI, 92, welche die *scorta* geradezu übersteigert zeichnet, vgl. Kap. 8.3.4). Die (komische) Herde der *scorta* wird jedoch in unmittelbarer textueller Nähe durch auditives Vokabular beschrieben („un mormorio sentivo“, *A2*, 44; „frascheggiar“, *A2*, 45). Dass bei *A2*, 44 eine dezente Verbalparallele zu *Pd*., XX, 19 besteht (vgl. Kap. 8.3.4), behindert die Komik nicht, vielmehr scheint es so, als bilde sich insgesamt ein fließender Übergang von der sublimen visuellen Darstellung (vgl. *A2*, 42) über eine Beschreibung, die durch das Visuelle und die *Pa-*

Wenn man einen Schritt weiter geht, so erhärtet die Adressierung der Sinneskanäle bei der Beschreibung der *scorta*-Figur die These,[814] dass sich in ihr beide Aspekte, das Sublime und das Komische vereinen.[815] Von diesen beiden zeigt sich jedoch keines dominant, entsprechend der gleichberechtigten Koexistenz des „lume“ und des „corno“, die beide in gleicher Weise zur *scorta* gehören und die sich nicht gegenseitig ausschließen oder ausspielen. Es verdichten sich hierdurch die Hinweise darauf, dass sich das Komische rund um die *scorta* – aber weiterführend auch des *Asino* insgesamt – nicht zwangsläufig auf Kosten des Sublimen einstellt.[816] Beide Aspekte scheinen vielmehr gleichberechtigt und nebeneinander positioniert zu sein.

Weniger auffallend, aber weiterhin erwähnenswert ist die Nutzung der Licht- und Farbsemantik im Capitolo I des *Asino*, wo sie v. a. an das bissig Komische gekoppelt ist. Einen sehr subtilen Bezug auf *Licht* und *Farbe* erkennt man bei der Definition des textuellen ‚Programms‘ des *Asino* gegen Ende des Capitolo I, als die „occhi d’Argo“ (*A1*, 98) erwähnt werden, um zu verdeutlichen, dass jeder auch ohne ‚Argusaugen‘ das offenkundig Schlechte der Welt erkennen müsse. Somit sind die „occhi d’Argo“ eingebettet in eine bissig ironische Komik, welche Kritik an der Welt und der Gesellschaft offenbart. In eine ähnliche Richtung geht ein Rekurs auf die Farbsemantik, als der Sprecher angesichts des desolaten Zustands der Welt („il mondo è guasto“, *A1*, 118) seinen Wunsch äußert, „che tutto un ve ’l dipinga“ (*A1*, 119). Er fordert somit schonungslose Offenheit und keine Rücksicht auf die Befindlichkeiten anderer („chi lo vuol aver per mal, si scinga“, *A1*, 121). Durch das Verb *dipingere*, das die Semantik des Malens und hierdurch indirekt die der Farben einbindet, wird die geforderte Offenheit verstärkt, denn es geht um eine Konkretheit, die ganz im Sinne einer bildlichen Darstellung mit Details nicht zurückhält. Auf diese Weise unterstützt die Semantik des Malens und der Farbe die Schärfung des

radiso-Parallele eher sublim konnotiert ist, aber bereits eine ironische Drift erkennen lässt (vgl. *A2*, 43), hin zur überwiegend ironischen Vorstellung der Herde der *scorta* mit auditivem Vokabular, bei der die *Paradiso*-Stelle verstärkt ins Ironische kippt (vgl. *A2*, 44–45).

814 Vgl. hierzu v. a. Kap. 8.2.3.

815 Diese ‚Zweiteilung‘ der *scorta* mittels der Beschreibung durch visuelle sowie akustische Eindrücke deutet bereits Ferroni an, er verbindet das Horn mit dem Tierischen und das Tierische wiederum mit dem Komischen (vgl. Ferroni 1975, 333). Sasso meint dagegen, im Horn und der Laterne der *scorta* Elemente zu erkennen, die er einem ‚antidantesken‘ Bereich zuordnet (vgl. Sasso 1997c, 64–65). So liest er das Licht der *scorta* als eine Art Verballhornung der *sette candelabri* der Prozession Beatrices in *Pg*., XXIX (vgl. Sasso 1997c, 66–69). Kuhn wiederum geht ebenfalls auf Licht und Horn der *scorta* ein, jedoch assoziiert sie das Horn mit der Überlegenheit der *scorta* gegenüber den Tieren um diese herum (vgl. Kuhn 2003, 371–373).

816 Eine mögliche Komisierung des Sublimen, die sich aus einer Engführung des Sublimierenden und des Komischen ergeben kann, scheint lediglich *en passant* hingenommen zu werden.

satirischen, geradezu aggressiven Profils des *Asino* vor dem Hintergrund einer pessimistischen Einschätzung der aktuellen Umstände.[817]

Ähnlich dezent und dabei v. a. rhetorisierend nimmt sich schließlich das Vorkommen der Licht- und Farbsemantik im Capitolo VIII aus. So findet sich ein Rekurs auf das Licht im weiteren Sinne, als das *porcelotto* konstatiert, dass bei den Tieren „L'un fugge il ghiaccio, e l'altro fugge il sole" (*A8*, 52). Hierbei steht die Sonne jedoch weniger für eine Lichtquelle, sondern als veranschaulichende Metonymie für die Wärme, welche die Argumentation des Schweins rhetorisch unterstützt.[818] Eine weitere Einbindung der semantischen Kategorie des Lichts erfolgt, als das *porcelotto* behauptet, dass die Tiere den Menschen an Stärke deutlich übertreffen, wobei zur rhetorischen Absicherung eine floskelhafte *similitudo*-Konstruktion verwendet wird,[819] die erneut auf die Sonne zurückgreift, in diesem Fall tatsächlich als Lichtquelle: „si vede come 'l sol per sua chiarezza" (*A8*, 69). Gleichwohl scheint hier weniger die Lichtsemantik als solche von Bedeutung zu sein als der rhetorische Anteil der Formulierung, welcher sich in die allgemeine Tendenz zur Rhetorisierung im letzten überlieferten Capitolo des *Asino* einfügt.

Zwischenfazit

Der eben vorgenommene Exkurs zum Ausdruck mithilfe von Licht- und Farbsemantik zeigt, dass auch dieses Stilverfahren in allen Terzarima-Texten Machiavellis vorkommt und von Bedeutung ist. Dabei ergeben sich, ähnlich wie bei den anderen Stilemen, Unterschiede in den Details der Anwendung dieses Stilphänomens in den einzelnen analysierten Texten.

Bei den beiden *Decennali* lässt sich z. B. feststellen, dass Licht- und Farbsemantik häufig im Zuge von drastischen Darstellungen auftaucht, v. a. das Bild des Feuers kommt mehrfach vor, wobei beide Texte über die reine Veranschaulichung

817 In diesem Kontext lässt sich eine weitere Textstelle im Capitolo V anführen. Inmitten der politisch-philosophischen Reflexionen des Protagonisten findet sich die Feststellung „l'ocio arde i paesi e le ville" (*A5*, 96), wobei ein Rückgriff auf die zerstörerische Feuersemantik aus den *Decennali* und den *Capitoli* erkennbar ist. Diese lässt wiederum eine kritische Perspektive auf die Welt bzw. Gesellschaft erkennen.

818 Ebenfalls rhetorisierend kann man die Nennung der Sonne im Capitolo V lesen. Dabei wird die Sonne jedoch nicht primär als Lichtquelle angeführt, sondern als Umschreibung für die Welt als solche („nulla stia, / o possa star, mai fermo sotto il sole", *A5*, 101–102), also im Sinne einer Veranschaulichung der abstrakten Reflexionen des Protagonisten, sodass die Überzeugungskraft der Aussagen erhöht werden kann.

819 Vgl. hierfür Kap. 9.2.2.

des Gesagten hinausgehen.[820] So erkennt man häufig zusätzlich eine kritische Perspektivierung der jeweils beschriebenen Ereignisse bzw. der Entscheidungen, welche die Ereignisse bedingt haben. Diese kritische Tendenz findet sich eindrücklich im *Decennale Secondo*, als der Sprecher geradezu wie ein Lehrmeister mithilfe mehrere visueller Elemente das Verhalten der aktuell politisch Verantwortlichen tadelt. Darüber hinaus zeigt sich die allgemeine Tendenz, dass Licht- und Farbsemantik eine Stilisierung in episch-sublimer Manier ermöglicht, was v. a. im Zuge der *Chronographien* des *Decennale Primo* zum Tragen kommt.

Im *Capitolo di Fortuna* tauchen *Licht* und *Farbe* zwar erst spät im Text auf und erweisen sich als etwas weniger dominant als in den *Decennali*. Dennoch kodieren beide semantischen Felder eindrücklich eine pessimistische Haltung, welche die Ungerechtigkeit des Schicksals bzw. der Gesellschaft in den Blick nimmt. Beim *Capitolo dell'Ingratitudine* ist dagegen v. a. die Stilisierung der Beschreibung Scipios mittels Lichtsemantik auffällig. Sie bewirkt nicht nur eine Nobilitierung des Afrikaners, sondern erhöht ihn so sehr, dass er beinahe gottähnlich erscheint. Gleichwohl kann auch Scipio der Undankbarkeit wenig entgegenbringen. Auch deren Macht wird eindrücklich mit Elementen aus dem Bereich der Lichtsemantik beschrieben, sodass im Falle des *Capitolo dell'Ingratitudine* gleichfalls das Pessimistische und das Visuelle dicht beieinander liegen. Im *Capitolo dell'Ambizione* findet sich hinsichtlich der Semantik des Lichts und der Farben unterdessen eine Fokussierung auf die Auswirkungen der *Ambizione* und *Avarizia*. Einmal ist dies der Fall zu Beginn des Textes bei der Ausgestaltung des ‚hellen' Idealzustands der Menschen nach der Schöpfung, einmal in der drastischen Darstellung der Folgen, die durch die ‚dunkle' Korrumpierung der Menschen durch *Ambizione* und *Avarizia* entstehen. Somit ist auch in diesem Text die kritische Perspektivierung der gesellschaftlichen Verdorbenheit und hieraus abgeleitet eine pessimistische Position mit der Licht- und Farbsemantik verbunden. Bemerkenswert ist weiterhin das *Capitolo dell'Occasione*. Dieses integriert trotz seiner Kürze und seines primären Bezugs zum Epigramm *In Simulacrum Occasionis et Paenitentiae* des Ausonius einen Lichtausdruck, der in der spätantiken Vorlage nicht vorkommt und somit eine abweichende Tendenz spiegelt, die man auch als aemulativ verbuchen könnte. Von einer intensiven Nutzung der Licht- und Farbsemantik ist schließlich das *Capitolo Pastorale* geprägt, wobei

820 Man könnte grundsätzlich einwenden, es handle sich bei der Nutzung von Licht- und Farbsemantik in der Terzarima Machiavellis ausschließlich um veranschaulichende Techniken, die zu unspezifisch seien, um mit der *Commedia* assoziiert zu werden. Gleichwohl zeigt sich, dass das Effektprofil der Licht- und Farbsemantik breiter aufgestellt ist und über die reine Veranschaulichung hinausgeht. Außerdem erlauben die zahlreichen anderen textuellen Indizien, die in den vorigen Kapiteln zusammengetragen wurden, davon auszugehen, dass auch die Licht- und Farbsemantik wenigsten z. T. als ‚dantesk' konnotiert gelesen werden kann. Vgl. hierzu auch das folgende Kap. 9.8.

dort zwei Aspekte hervorstechen. Es handelt sich zum einen um die Sublimierung des Besungenen, zum anderen um das vordergründig demütige, aber ersichtlich selbstbewusst ambitionierte Sprechen über das Dichten als solches. Entsprechend kann die Licht- und Farbsemantik in diesem Text besonders stark mit Tendenzen zur Vorführung dichterischen Vermögens in Verbindung gebracht werden.

Eine herausragende Position innerhalb der Gruppe der Terzarima Machiavellis nimmt wie so oft der *Asino* ein. Während das Capitolo I und das Capitolo VIII jeweils ohne allzu intensiven Rekurs auf *Licht* und *Farbe* auskommen, dominiert dieses Stilem über weite Strecken den restlichen Text, wobei sich sogar dezente Ansätze einer ‚Farbpoetik' ausmachen lassen. So sind *Licht* und *Farbe* einerseits an ‚dunkle', ‚infernale' Assoziationen gekoppelt, v. a. das Capitolo II ist hierfür ein eindrückliches Beispiel. Andererseits steht die Figur der *scorta* mit Beschreibungen hellen Lichts in Verbindung, welche zuvörderst eine Sublimierung und eine teilweise Annäherung an ‚Vergil' bzw. Beatrice aus der *Commedia* ermöglichen. Ein anderer Aspekt, welcher die *scorta* betrifft, und ebenfalls an Licht- und Farbsemantik gekoppelt ist, bezieht sich auf den Schönheitskatalog des Capitolo IV und die Erotik rund um die *scorta*-Figur. Die ‚hellen' Elemente der Beschreibung scheinen in diesem Fall an die vordergründige Einhaltung des inhaltlichen Dekorums gekoppelt, sie hegen das Obszöne auf wörtlicher Ebene größtenteils ein. Gleichzeitig ergibt sich dabei – sozusagen im Subtext der wörtlich ‚verhüllenden' Beschreibung – jedoch eine Drift ins erotisierend Komische, das überwiegend im Bereich des Allusiven zu verorten ist und als ‚augenzwinkernd' beschrieben werden kann. Erwähnenswert ist weiterhin, dass Licht- und Farbsemantik dazu beitragen können, die ‚doppelte' Ausrichtung des *Asino* zu verdeutlichen, was exemplarisch am Beginn des Capitolo II zu sehen ist. Während der sublime Teil des Auftakts des Capitolo mit *Licht* und *Farbe*, sprich visuellen Eindrücken operiert, erfolgt beim Schwenk ins Komische ein Wechsel in eine auditiv geprägte Beschreibung. Diese Korrelation von überwiegend Sublimem und Visuellem sowie hauptsächlich Komischem und Auditivem stellt ein wichtiges Indiz für die Plausibilität der These dar, dass der *Asino* nicht ausschließlich aus einer komischen – und möglicherweise sogar aus einer die *Commedia* verlachenden – Perspektive zu verstehen ist. Stattdessen existieren das Komische und das Sublimierende gleichberechtigt nebeneinander, was sich auch in der *scorta* und ihren Attributen, dem visuellen „lume" und dem auditiv geprägten „corno", widerspiegelt. Beide Objekte gehören gleichermaßen zur *scorta*, genauso wie Sublimes und Komisches in gleicher Weise zur *scorta*-Figur gehören.

Wie bei den übrigen in diesem Großkapitel besprochenen Stilelementen zeigt sich auch beim Aspekt der Licht- und Farbsemantik, dass es sich über die gesamte Terzarima Machiavellis hinweg um ein wichtiges und markantes Element der textuellen Ausgestaltung handelt, welches sich angesichts der zahlreichen Indizien –

sowohl im Bereich der anderen textuellen Ebenen wie auch des Kontextes – im Sinne der hier interessierenden *Dantizität* lesen lässt. Wie sich die Ergebnisse zur Licht- und Farbsemantik sowie diejenigen zu den übrigen Stilemen zueinander verhalten und welche generellen Schlussfolgerungen sich aus den umfangreichen Untersuchungen dieses Großkapitels ziehen lassen, wird im folgenden, abschließenden Abschnitt des Kap. 9 erläutert.

9.8 Machiavellis Terzarima und die *Divina Commedia* aus stilistischer Perspektive – ein Resümee

Nach den umfangreichen Betrachtungen der vorangegangenen Kapitel zu ‚dantesken' Stilemen scheint es angebracht, ein übergreifendes Fazit zu diesem Blickwinkel auf die Terzarima Machiavellis zu ziehen und die wichtigsten Ergebnisse festzuhalten.

Allgemein ist bemerkenswert, dass sämtliche Stileme, die hier als ‚dantesk' konnotiert angesetzt wurden, in fast allen Terzarima-Texten Machiavellis zu finden sind, wenngleich die konkrete Umsetzung im Detail jeweils variiert, ebenso wie die jeweiligen potentiellen Effekte. So lässt sich z. B. für den Bereich der *similitudo* festhalten, dass dieses Stilmittel in Machiavellis Terzarima nicht nur in seiner ‚typischen' und z. T. besonders ‚dantesken' Form wie der Pseudo-*similitudo* auftritt, sondern auch in *similitudo*-ähnlichen Varianten. Hierzu zählen u. a. Formulierungen, welche auf die Unmöglichkeit des Vergleichs abzielen, Vergleiche mit gleichfalls konsekutivem Anteil oder gar eine ‚virtuelle' *similitudo*, die im *Asino* die Ohnmachts-Analogie des Canto V des *Inferno* evozieren kann, ohne jedoch selbst formal eine *similitudo* zu realisieren (vgl. *A4*, 140). Auch bei der Periphrase, v. a. der *Chronographia*, zeigt sich, dass neben elaborierteren Zeitangaben, wie zu Beginn des *Decennale Primo* oder mehrfach im *Asino*, auch kleinräumige Formen dieses Stilems auftauchen. Indirekte Annäherungen an das Prinzip der Temporalperiphrase kommen ebenfalls vor, wie z. B. die Zeitangabe der späten Stunde am Ende des *Capitolo Pastorale* im Zusammenhang mit dem „vespertilio" (*CP*, 120). Mit dem „vespertilio" ist auch bereits ein ‚Latinismus' genannt, derer es – der hier vorgeschlagenen Definition folgend[821] – zahlreiche in der Terzarima des *Segretario* gibt. Im Falle des *Asino* können überdies sogar Ansätze von Neologismen identifiziert werden bzw. ein freier Umgang mit lexikalischem Material, was sich z. B. beim Gebrauch des Verbs *mulinare* offenbart (vgl. *A1*, 81). Ebenso kann man erkennen, dass die Terzarima Machiavellis nur auf einen ersten Blick, der auf die textuelle

821 Vgl. Kap. 9.4.1.

Makrostruktur gerichtet ist, von einem stilistischen „tono medio“[822] geprägt ist. Bei näherer Betrachtung stellt sich vielmehr heraus, dass in fast allen Texten ein Oszillieren unterschiedlicher Stillagen vorliegt, welches als Gesamteindruck zwar einen ‚tono medio‘ erzeugen kann, über diesen jedoch deutlich hinausgeht. Selbst die als ‚experimentell‘ deklarierten Stilbereiche der phonetischen *asprezza* und des Ausdrucks mithilfe von Licht- und Farbsemantik sind in der Terzarima Machiavellis vorhanden, obwohl für diese beiden Stil-Aspekte um 1500 noch keine intensive Theoretisierung, zumindest im Sinne ‚dantesker‘ Stileme, gegeben war.

Wie in Kap. 9.1 bereits einführend angesprochen, ließe sich an diesem Punkt einwenden, dass diese in der Terzarima Machiavellis identifizierten Stileme nicht zwangsläufig mit der *Commedia* in Verbindung stehen müssen. So könnte man für die *similitudo* oder die Periphrase bzw. *Chronographia* in Anschlag bringen, dass es sich hierbei um Stilelemente der antiken Dichtung bzw. Rhetorik handelt,[823] sodass eine verstärkte Nähe zu diesen Traditionslinien ebenso denkbar wäre. Im Bereich der ‚Latinismen‘ wiederum könnte man geltend machen, dass im Zuge des Humanismus allgemein ein verstärkter Rekurs auf lateinische Lexik gängige Praxis war,[824] genauso finden sich in Machiavellis Kanzleischriften zahlreiche lateinische Anklänge.[825] Darüber hinaus sind auf biographischer Ebene Machiavellis Vorliebe für die römische Antike und seine intensive Beschäftigung mit der lateinischen Sprache und deren Autoren bekannt.[826] Auch die Stil-Varietas könnte man als Ergebnis der Rezeption anderer Autoren ansehen, z. B. derjenigen Boccaccios.[827] Neben solchen alternativen Faktoren wäre es weiterhin denkbar, die vorliegenden Ergebnisse durch Zufälligkeit zu erklären. Gleichwohl scheinen diese Argumente im Falle des *Segretario* wenig stichhaltig, wenn man sich die Resultate der vorigen Abschnitte als Ganzes vergegenwärtigt. Es ist bemerkenswert, dass alle Stileme, die hier v. a. mit Rekurs auf Landinos *Comento* als ‚dantesk‘ angesetzt wurden, mit wenigen Ausnahmen in allen Terzarima-Texten Machiavellis auftauchen. Während das Vorkommen eines einzelnen Stilems noch wenig aussagekräftig wäre, ergibt sich durch die Vielzahl der detektierten und besprochenen Stilelemente eine solide

822 Bàrberi Squarotti 1987, 106.

823 Vgl. hierzu die Ausführungen und Verweise in Kap. 9.2.1 und Kap. 9.3.1.

824 Vgl. Migliorini 2019, 318–331, dort v. a. die Aussage: „Durante tutta l’età umanistica è costante e in vario modo operante la simbiosi tra latino e volgare“ (Migliorini 2019, 323).

825 Vgl. z. B. mit Blick auf die Schriften der Jahre 1498 bis 1501 weiterhin einschlägig Chiappelli 1969, 37–40.

826 Vgl. Kap. 2.2.

827 Vgl. hierzu u. a. das Urteil Mannis: „Di fatto c’è nel *Decameron* una varietà stilistica di ampissimo raggio, che riflette sia la pluralità dei piani narrativi che costituiscono l’architettura dell’opera [...] sia la multiforme realtà delle novelle nel loro straordinario variare di personaggi, ambienti e situazioni“ (Manni 2016, 152, Format. i. Orig.).

Indizienkette, die stark darauf hindeutet, dass die Stileme eine deutliche Annäherung an die *Commedia* darstellen. Auch die in Kap. 8 herausgearbeitete bemerkenswerte Präsenz ‚dantesker' Verbalparallelen und lexikalischer *Dantismen* ebenso wie inhaltlicher Parallelen im Falle des *Asino* dürften in ihrer Gesamtheit dazu beitragen, dass die ‚danteske' Konnotation der detektierten Stileme verstärkt und wahrnehmbar wird – selbst dann, wenn es sich im Einzelfall um ein auf den ersten Blick nur schwach ‚dantesk' markiertes Phänomen wie eine ‚gewöhnliche' *similitudo* oder Periphrase handelt. Ebenso sprechen kontextuelle Aspekte hierfür, zu nennen sind dabei die Bedeutung der *Divina Commedia* in der literarischen Rezeption um 1500 wie auch Aspekte der (literarischen) Biographie des *Segretario*.[828] Ob die stilistischen Annäherungen produktionsseitig stets explizit anhand spezieller Kriterien, z. B. denjenigen Landinos, gewissermaßen mit dem *Comento sott'occhio*, integriert wurden oder – was v. a. angesichts biographischer Daten plausibler erscheint – ob sie größtenteils durch eine intensive Rezeption der *Commedia* Eingang in die dichterische Praxis der Terzarima Machiavellis fanden,[829] kann und soll an dieser Stelle nicht abschließend beantwortet werden. Doch ändert dies kaum etwas an der gereiften Erkenntnis, dass sich die Terzarima des *Segretario* auf stilistischer Ebene erkennbar der *Commedia* im Sinne der hier zugrunde gelegten *Dantizität* annähert.[830]

Zur reinen Strukturebene der Stileme kommt weiterhin der Aspekt des möglichen Effekts der jeweiligen Stilelemente im konkreten Textzusammenhang hinzu. Dabei fallen trotz des breiten Spektrums an Effekten in der Terzarima Machiavellis wiederkehrende und allgemeine Tendenzen auf, welche z. T. an die Ergebnisse der Analyse der inhaltlichen und verbalen Parallelen in Kap. 8 erinnern. Zu den wichtigsten dieser Tendenzen zählt im Bereich der ‚dantesken' Stileme neben der naheliegenden Veranschaulichung bzw. Verbildlichung von Inhalten die Markierung oder Kodierung von Kritik, auch in Kombination mit einem mahnenden Duktus, wie im Falle der *Decennali* primär an die politische Führung der Stadt Florenz gerichtet. Auch die Betonung eines pessimistischen Standpunktes – prominent im *Capitolo di Fortuna* oder im *Capitolo dell'Ambizione* – lässt sich mit den identifizierten ‚dantesken' Stilemen in Verbindung bringen, wobei anzumerken ist, dass

828 Vgl. Kap. 3.1 sowie Kap. 2.2.

829 Hierfür sprechen v. a. die Ergebnisse zur phonetischen *asprezza* sowie zum Ausdruck mittels Licht- und Farbsemantik, vgl. Kap. 9.6 und Kap. 9.7.

830 Für die übergreifende Perspektive der *Dantizität* und ihrer Untersuchung sei an die Ausführungen in Kap. 5.2.2 erinnert. Bei einer Untersuchung der *Dantizität* in Texten anderer Autoren wäre ebenfalls abzuwägen, inwiefern die einzelnen textuellen Phänomene, z. B. ‚Latinismen' oder Lichtsemantik tatsächlich ‚dantesk' konnotiert sind. Hierbei kann – wie am Beispiel Machiavellis vorgeführt – u. a. kontextuelles Wissen helfen.

dieser Pessimismus nicht der *Commedia* selbst entstammt, immerhin ist ‚Dante' im *poema sacro* nicht pessimistisch, sondern eher real-kritisch. Der Pessimismus ergibt sich in Machiavellis Terzarima vielmehr aus der konkreten Einbettung ‚dantesker' Stilelemente in den eigenen textuellen Zusammenhang. Weiterhin spielt die komische Perspektivierung der Inhalte eine zentrale Rolle, welche durch die hier untersuchten Stilelemente unterstützt oder z. T. sogar erst ermöglicht wird. Hierbei ist – möglicherweise durch die oft pessimistische Grundierung der Texte bedingt – eine häufige Verschiebung der Komik in Richtung eines bissigen Spotts erkennbar. Aber auch andere Formen des Komischen tauchen auf, v. a. im *Asino* findet sich eine erotisierende Komik des Obszönen mit Schwerpunkt auf dem Capitolo IV oder eine groteske Komik hauptsächlich in den Capitoli VI und VII, z. T. auch im hochgradig rhetorisierten Capitolo VIII, dem *porcelotto*-Capitolo. Dabei zeigt sich im gesamten *Asino* an zahlreichen Stellen, dass die Komik in diesem Text nicht auf Kosten ernsthafter, sublimierender Anteile installiert oder gar aggressiv gegen die *Commedia* gerichtet sein muss. Vielmehr erhärten die Ergebnisse zu den ‚dantesken' Stilemen die These von einem gleichberechtigten Nebeneinander des Komischen und Episch-Sublimen im *Asino*.[831]

Eine gesonderte Erwähnung verdient einer der wohl durchgängigsten postulierten Effekte, der beim Auftreten ‚dantesker' Stileme in der Terzarima Machiavellis zu erkennen ist: die Vorführung dichterischen Vermögens. Neben der rein elokutionären ‚Aufwertung' der Texte durch einzelne Stilelemente im Sinne des *ornatus* zeigt sich die Demonstration dichterischer Fähigkeiten auch und besonders in der Kombination oder Überlagerung verschiedener Stileme. So gibt es Stellen, die z. B. *similitudo* und Periphrase kombinieren oder *Chronographien* mit ‚Latinismen' bzw. Lichtsemantik anreichern, während quer dazu die Prinzipien der Stil-Varietas und phonetischen *asprezza* verlaufen. Hinzu kommen noch die bereits in Kap. 8 untersuchten inhaltlich-motivischen oder textuellen Parallelen zur *Commedia* sowie lexikalische *Dantismen*, die häufig zusätzlich bzw. parallel erscheinen, genauso wie Kontakte zu anderen Texten wie dem *Canzoniere* Petrarcas oder antiken Texten, z. B. der *Aeneis* Vergils, den *Metamorphosen* Ovids oder den *Metamorphosen* des Apuleius im Falle des *Asino* sowie der Geschichtsschreibung des Titus Livius hinsichtlich der ‚Latinismen' der *Decennali*. Auch ‚untypische' Formen der Stileme, z. B. *similitudo*-ähnliche Konstruktionen, können in diesem Sinne gedeutet werden, wenn man sie als Ausweis schriftstellerischer Flexibilität und dichterischen Vermögens sieht, das über das regelhaft Tradierte hinausgeht. All dies verstärkt den Eindruck einer selbstbewussten Vorführung dichterischer Ambitionen, die sich in die Tradition großer Dichtung einzureihen versucht. Dabei zeichnet sich auch eine

831 Besonders sei hierbei auf die Ergebnisse in Kap. 9.7.2 hingewiesen.

agonale Drift ab, die sich zum einen in aemulativen Tendenzen gegenüber vorläufigen Texten äußert, beispielhaft ist hier erneut der Aspekt der ‚Latinismen' zu nennen. Zum anderen zeigt sich im *Asino* im Bereich der ‚dantesken' Stileme eine wiederkehrende, wenngleich dezente Assoziation des *Orlando furioso* Ariosts, die man z. T. auch als agonal werten darf.

In Bezug auf das zentrale Interesse dieser Studie, die *Dantizität* der Terzarima Machiavellis lässt sich zusammenfassend konstatieren, dass die hier untersuchten ‚dantesken' Stileme trotz der Unterschiede, die sich zwischen den einzelnen Terzarima-Texten ergeben, textübergreifend und insgesamt betrachtet eine bemerkenswerte textuelle Annäherung an die *Commedia* und ihren Ausdruck darstellen. Darüber hinaus zeigt sich, dass ‚frei' anmutende Formen der besprochenen Stileme, die nur teilweise den ‚dantesken' Stilprinzipien entsprechen, sowie die Kombination ‚dantesker' Stilprinzipien durchgängige Merkmale der Terzarima des *Segretario* darstellen. Wie sich die Ergebnisse dieses Großkapitels im Detail zu den übrigen Erkenntnissen dieser Studie verhalten, wird Gegenstand des abschließenden Kapitels sein, das sich nach einem Fazit zur Methodik der Arbeit ausführlich den Erkenntnissen zur *Dantizität* der Terzarima Machiavellis widmen wird.

V Fazit

10 Der ‚Dante-Verehrer' Machiavelli – ein *luogo comune* methodisch neu perspektiviert

10.1 Stärken und Grenzen des Digitalen im Kontext einer *digital unterstützten Hermeneutik*

Im Laufe der vorliegenden Studie konnten zahlreiche neue Erkenntnisse sowohl auf methodischer als auch auf inhaltlicher Ebene gewonnen werden. Um diese Ergebnisse rückblickend möglichst übersichtlich zu besprechen, werden die drei in der Einleitung vorgestellten Ebenen der ‚Metastudie', ‚Pilotstudie' und ‚Fallstudie' separat berücksichtigt. An dieser Stelle stehen zunächst die Erkenntnisse zum Bereich der ‚Fallstudie' im Mittelpunkt. Es geht somit um Einsichten zur Arbeit mit digitalen Methoden[1] in einer grundsätzlich ‚traditionell' orientierten Studie in der deutschsprachigen, italianistischen Literaturwissenschaft,[2] ausgehend vom konkreten ‚Fall' der Untersuchung der *Dantizität* der Terzarima Machiavellis.

Zu Beginn lässt sich recht eindeutig festhalten, dass die *Digital Humanities*, wie in Kap. 5.3.1 skizziert, eine Vielzahl von Methoden und Hilfsmitteln zur Verfügung stellen, mit denen sich verschiedenste Fragestellungen gewinnbringend bearbeiten lassen. Ein Beispiel im Kontext der vorliegenden Arbeit stellt die Verfeinerung der Erkenntnisse zur intensiv diskutierten Frage der Autorschaft Machiavellis im Fall des *Dialogo* dar (vgl. Kap. 6.2). Mithilfe der digitalen Stilometrie ist es möglich, Betrachtungsaspekte hinzuzuziehen, die ohne dieses Verfahren kaum oder nur schwerlich ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken würden. Ausgehend von der Annahme, dass Machiavelli der wahrscheinliche Autor des *Dialogo* ist, lässt sich so zeigen, dass unter den Präsuppositionen der digitalen stilometrischen Analyse mithilfe des *stylo*-Pakets in R eine Nähe des *Dialogo* zu anderen Dialog-Traktaten wie z. B. den *Prose* Bembos besteht. Gleichzeitig findet man im Dendrogramm, welches eine wie in Kap. 6.2 vorbereitete stilometrische Analyse produziert, keinen anderen Text Machiavellis in diesem Bereich, alle restlichen analysierten Texte des *Segretario* nehmen eine Position maximaler stilometrischer Distanz zum *Dialogo* ein. Hieraus lässt sich in einem weiteren Schritt ableiten, dass Dante trotz seiner inhaltlichen Prominenz als Dialogfigur nicht notwendigerweise den eigentlichen

1 Um die digitalen Methoden für die ‚traditionelle' Forschung direkt zugänglich zu machen, wurden in der vorliegenden Studie bewusst Verfahren genutzt, die mit einer überschaubaren technischen Komplexität auskommen.

2 Zur Erinnerung: Der Terminus *Hermeneutik* ist hier mit Rückgriff auf dessen altgriechischen Ursprung (ἑρμηνεύω, vgl. *LSJ*, 690) verstanden, er bezeichnet grundsätzlich die (qualitative) Interpretation und ‚Erklärung' bzw. Ausdeutung eines Textes.

Open Access. © 2025 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111396989-010

Schwerpunkt des *Dialogo* darstellen muss. Vielmehr scheint es so, dass die für Machiavellis Werk außergewöhnliche Einreihung des Textes in das Diskursfeld der linguistisch orientierten Dialog-Traktate eine wichtige Rolle spielt. Es lassen sich auf diese Weise Überlegungen erhärten, die den *Dialogo* im Zusammenhang u. a. mit den *Prose* sehen und ihn im Sinne einer Rehabilitation Dantes lesen.[3] Vor dem Hintergrund der Bewertung der restlichen Erwähnungen Dantes in Machiavellis Gesamtwerk (vgl. Kap. 6.1) rückt so eine instrumentelle und rhetorische Bezugnahme auf den Autor der *Commedia* verstärkt in den Blick. Die Konsequenz für den *Dialogo*: Nicht die Kritik an Dante (noch nicht einmal das Gegenteil, die Verteidigung desselben) muss zwangsläufig im Mittelpunkt stehen. Es erscheint ebenso plausibel und sogar wahrscheinlich, dass Dante als prominenter ‚Katalysator' fungiert, mithilfe dessen eine eindrucksvolle Intervention innerhalb der prestigeträchtigen *Questione della lingua* erfolgen kann. Zwar wären die hier skizzierten Erkenntnisse womöglich auch ohne digitale Methoden zugänglich. Doch zeigt sich anhand der Ergebnisse aus Kap. 6 eindrücklich der unterstützende und gewinnbringende Effekt des Digitalen. Die ‚traditionellen' Ergebnisse aus der Analyse der Erwähnungen Dantes im Gesamtwerk Machiavellis und die digitale stilometrische Untersuchung ergänzen sich gegenseitig insofern, als sie gemeinsam eine interpretatorisch wie auch datentechnisch plausible Erklärung für die Position des *Dialogo* im Œuvre Machiavellis liefern können, die zudem bisherige Forschungsergebnisse berücksichtigt.

Auch die beiden anderen dezidiert digitalen Schwerpunkte der vorliegenden Studie liefern sowohl inhaltlich als auch methodisch aufschlussreiche Erkenntnisse. Die automatisierte Ermittlung von *Dantismen* und noch mehr die softwaregestützte Untersuchung der phonetischen *asprezza* erweisen sich als Fragestellungen, die ohne digitale Verfahren kaum oder nur äußerst mühsam durchführbar wären. So ermöglicht es die in Kap. 8.4 vorgestellte Analysemethode nicht nur, in kürzester Zeit diejenigen Vokabeln zu identifizieren, die als *Dantismen* klassifizierbar sind, sprich Wörter, deren erstes Auftreten im *volgare* auf die *Commedia* zurückführbar ist bzw. deren breite Verbreitung im *volgare* durch die *Commedia* maßgeblich befördert wurde.[4] Darüber hinaus ist es mithilfe des angefertigten Python-Skripts möglich, die digital detektierten *Dantismen* automatisch nach Cantica zu gruppieren. Für jeden Terzarima-Text Machiavellis lässt sich so ein *Dantismen*-‚Profil' erstellen, welches Informationen darüber liefert, welche Cantica in

3 So sieht bereits Chiappelli im *Dialogo* eine Reaktion auf die *Prose* Bembos, die auf eine Rehabilitation Dantes hinausläuft (vgl. Chiappelli 1974, 43–44).

4 Vgl. hierzu eine der Definitionen des *GDLI* für *Dantismo*: „Elemento lessicale coniato o introdotto da Dante" (*GDLI*, Eintrag „Dantiṣmo", Bd. IV, 16). Für genauere Erläuterungen zur hier gewählten terminologischen Unterscheidung des (lexikalischen) *Dantismus* und des *Dantismo* vgl. Kap. 5.1.

Bezug auf die Nutzung von *Dantismen* im untersuchten Text besonders relevant ist. Die eben skizzierte Arbeit ist zwar prinzipiell mit den entsprechenden *Dantismen*-Listen auch ‚manuell' durchführbar. Doch gilt es hierbei, den Aspekt der Praktikabilität im Blick zu behalten. ‚Manuell' würde eine solche Untersuchung ein Vielfaches an Zeit benötigen, sodass die *Dantismen*-Analyse kaum als Unterpunkt einer größeren Studie denkbar wäre. Auch die Fehlerquote dürfte bei einer solch intensiven ‚manuellen' Arbeit hoch liegen, sodass möglicherweise einzelne Treffer übersehen würden. Somit erweist sich das digitale Vorgehen bei der Ermittlung der verwendeten *Dantismen* sowohl aus praktischen als auch aus Erkenntnisgründen als deutlich vorteilhaft.

Ähnliches gilt für die digitale Analyse der phonetischen *asprezza* in Kap. 9.6. Die hierzu neu entwickelte Software mit graphischer Benutzeroberfläche, der *Asprezza Analyzer*, erlaubt es, die phonetische *asprezza* eines italienischsprachigen Textes ausgehend von seiner graphemischen Repräsentation visuell abzubilden. Auf diese Weise können Texte in kürzester Zeit analysiert und hinsichtlich ihres phonetischen *asprezza*-Profils interpretiert werden. Zudem können die Texte mit exakt denselben Kriterien untersucht werden. Neben dem praktischen Vorteil der Schnelligkeit und des Vorzugs eines hohen Grads an Vergleichbarkeit bei der Untersuchung mehrerer Texte erweist sich diese Analysemethode auch als gewinnbringend in Bezug auf neue Erkenntnismöglichkeiten zur phonetischen *asprezza* eines konkreten Textes. Die softwaregestützte Untersuchung dreier für die *asprezza* repräsentativer Texte Dantes (*Inferno* XXXII, *Paradiso* XXXIII und die Kanzone *Così nel mio parlar voglio esser aspro*) liefert in diesem Zusammenhang erste Anhaltspunkte,[5] wie sich zwei Grundtypen der *asprezza*, eine ‚hässliche' und eine gravitätische, in der visuellen Repräsentation der neuen Software unterscheiden. Während der erste Typus ein deutlich ‚unruhiges' Bild mit zahlreichen horizontalen Verdichtungen und starken vertikalen Ausschlägen im Plot erzeugt, produziert die gravitätische *asprezza* einen insgesamt gesehen ‚geordneteren' und ‚rhythmischeren' Plot, in dem sich Textstellen, die durch phonetische ‚Herbheit' markiert sind, und solche, die keine solche ‚Herbheit' aufweisen, abwechseln. Ausschläge in vertikaler Richtung finden sich zwar auch bei der gravitätisch anklingenden phonetischen *asprezza*. Doch ist diese Form der ‚Herbheit' überwiegend durch Ausschläge im mittleren Bereich gekennzeichnet. Nun wäre eine solche *asprezza*-Analyse auch in ‚manueller' Form denkbar. Gleichwohl stößt diese Art der Untersuchung wie schon bei den *Dantismen* an praktische Grenzen, sowohl hinsichtlich des Arbeitsauf-

5 Die hier erzielten Ergebnisse sind im Sinne eines *Proof of Concept* bereits aufschlussreich, wenngleich die konkreten Resultate und v. a. deren Interpretation als vorläufig zu sehen sind. Die Untersuchung (zahlreicher) weiterer Texte kann in diesem Zusammenhang wertvolle weiterführende Erkenntnisse liefern.

wands als auch mit Blick auf die Fehlerquote, sodass erst der digitale Ansatz eine Integration dieses Analyseaspektes in eine größer angelegte Studie erlaubt. Hinzu kommt, dass die Darstellung der phonetischen *asprezza* in Form eines Plots prinzipiell neue epistemologische Möglichkeiten eröffnen könnte, ähnlich wie Trilcke und Fischer dies z. B. für die Netzwerkanalyse postulieren.[6]

Selbst die Ergebnisse der Untersuchung der ‚Latinismen' und Neologismen aus Kap. 9.4, die weniger dezidiert als die *Dantismen*- oder *asprezza*-Analyse digital geprägt ist und ‚nur' digitale Referenzkorpora einbezieht, lässt erkennen, dass digitale Methoden in der literaturwissenschaftlichen Arbeit Vorteile bieten. V. a. die Nutzung der Korpora *OVI* und *Perseus*, aber auch des *Thesaurus Linguae Latinae*, trägt dazu bei, das Phänomen des ‚Latinismus' so weit zu operationalisieren, dass die Identifikation entsprechender ‚Latinismen' mit denselben methodischen Maßstäben bei unterschiedlichen Autoren möglich wird. Somit trägt der Bereich des Digitalen zu einer gewissen Objektivierung und Vergleichbarkeit der literaturwissenschaftlichen Arbeit bei. Sicher ist die in Kap. 9.4 vorgestellte Arbeitsdefinition noch weit von einer allgemein gültigen Begriffsbestimmung entfernt, doch in der praktischen Analysearbeit erweist sich die hier vorgenommene, digital unterstütze Operationalisierung bereits als nützlich.

Bis hierhin kann der Eindruck entstehen, dass die Anwendung digitaler Methoden nur Vorteile böte, und in der Tat ist der Nutzen kaum von der Hand zu weisen. Dennoch ist es wichtig, auch auf die Grenzen und Probleme einzugehen, die bei der Integration von Methoden der *Digital Humanities* im Bereich der ‚traditionellen' italianistischen Literaturwissenschaft entstehen. So erweist sich die bisher nur geringe Verfügbarkeit zuverlässiger digitaler Textausgaben als einer der größten Problempunkte. Zwar finden sich im Netz die meisten Texte in irgendeiner Form, doch fehlt es oft an vertrauenswürdigen Quellen. Die frei im Netz zugängliche *Biblioteca Italiana* stellt in diesem Zusammenhang die aktuell wohl empfehlenswerteste Anlaufstelle dar,[7] dennoch stößt man mit den dort angebotenen Textformaten schnell an die Grenzen des Machbaren. Die Texte liegen in der *Biblioteca Italiana* in der Regel im TEI XML-Format und im Falle von Verstexten nach Versen gruppiert vor, womit eine solide Grundlage gegeben ist. Doch für weitergehende Analysen ist es unerlässlich, dass die Texte darüber hinaus lemmatisiert und im Idealfall noch anderweitig annotiert zur Verfügung stehen, sodass z. B. grammatikalische Informationen angegeben sind. Zwar gibt es automatisierte Lemmatisierungsmöglichkeiten, doch sind diese fast ausschließlich auf Texte in moderner italienischer Sprache ausgerichtet. Die Diskrepanz zwischen dem Italienisch Dantes

6 Vgl. Trilcke/Fischer 2018.

7 Vgl. La Sapienza Università di Roma (Hg.) 2003 –.

oder demjenigen der Zeit um 1500 sowie dem modernen Italienisch mag auf den ersten Blick nicht überwältigend groß erscheinen. Doch reichen diese Unterschiede bereits aus, um eine zuverlässige und detaillierte Analyse geradezu unmöglich zu machen.[8] Ohnehin ist bei der Nutzung automatisierter Lemmatisierungsverfahren immer eine ‚manuelle' Überarbeitung nötig, um z. B. bei irregulären Formen oder autorspezifischen Abweichungen in der Orthographie zu intervenieren, was mit einem hohen Arbeitsaufwand verbunden ist. Dieser Punkt kann sehr schnell eine der großen Stärken des Digitalen, die unkomplizierte Analyse vieler Texte in kürzester Zeit, aushebeln und *ad absurdum* führen. Hieraus wird ersichtlich, dass vor einer breit angelegten, möglicherweise sogar (statistisch-)quantitativ orientierten Nutzung digitaler Methoden, z. B. im Bereich der *Dantismen*, noch einiges an Grundlagenarbeit zu leisten ist. Als Musterbeispiel, in welche Richtung eine wünschenswerte Textaufbereitung gehen kann und sollte, lässt sich die digitale *Commedia*-Edition Tavonis anführen.[9] Diese erleichtert das digitale Arbeiten merklich, lässt aber auch erahnen, wie viel Arbeitsleitung zur Vorbereitung solcher Ausgaben notwendig ist. Die Erstellung lemmatisierter, ausführlich annotierter digitaler Editionen für möglichst viele Autoren des frühen Italienisch erweist sich somit als ein äußerst drängendes Forschungsdesiderat, das jedoch auf die organisierte Arbeit in einem größer angelegten Team-Projekt angewiesen ist. Dabei sollte es das langfristige Ziel sein, die Möglichkeiten des Digitalen voll auszuschöpfen. Es wäre in diesem Sinne denkbar, die Erkenntnisse verschiedener kritischer Editionen in eine zuverlässige, digitale synoptische Edition zu überführen, sodass man unterschiedliche kritische Ausgaben miteinander abgleichen und bequem zwischen ihnen wechseln kann. Auch digitalisierte Manuskripte könnten bequem verlinkt werden, wodurch philologisch präzises Arbeiten deutlich erleichtert würde. Gleichzeitig könnten sich neue Forschungsmöglichkeiten, z. B. im Umfeld der *Material Studies*, ergeben.

Eng verbunden mit dem Aspekt verfügbarer digitaler Textmaterialien ist ein ähnlich gelagertes Problem, das sich auf lexikalische Informationen in Form von digitalen Korpora bezieht: Gerade für die Zeit um 1500 existiert für das Italienische noch kein dezidiertes Referenzkorpus. Wie ein solches aussehen könnte, zeigt das *OVI*-Korpus, das eine überaus brauchbare und etablierte Anlaufstelle für lexikalische und textuelle Untersuchungen zur Verfügung stellt, jedoch auf die Zeit vor 1375 begrenzt ist. Angesichts der hier vorgestellten Analysen zu ‚Latinismen' und Neologismen wird schnell klar, dass ein ähnliches Korpus für die Zeit um 1500 bzw. das 15. und 16. Jahrhundert ein unerlässliches Desiderat der Grundlagenarbeit dar-

8 Hinzu kommen noch regionale Besonderheiten, die von automatischen Lemmatisierungsverfahren, die auf das moderne Standard-Italienisch ausgerichtet sind, kaum berücksichtigt werden können.

9 Vgl. *Commedia digital*.

stellt, ohne das viele digitale Anwendungsmöglichkeiten ins Leere laufen bzw. bei Extrapolationen mithilfe bestehender Wörterbücher wie dem *GDLI* stehen bleiben müssen.[10]

Ein weiterer wichtiger Aspekt betrifft die Interpretation der Ergebnisse digitaler Methoden in der Literaturwissenschaft. Die vorliegende Arbeit macht deutlich, dass es nicht ausreichend ist, ein digitales Verfahren zu nutzen und bei dessen eher abstrakten Resultaten stehen zu bleiben. Es ist in jedem Fall notwendig, sowohl die semantische als auch die kontextuelle und historische Ebene mit in den Blick zu nehmen, um die eigentliche Bedeutung der digitalen Daten zu erfassen. So zeigt die stilometrische Analyse des *Dialogo*, dass erst durch eine kontextuelle Einordnung in literarische Gattungstraditionen und Diskurse eine genauere und sinnbringende Beurteilung der Ergebnisse möglich ist. Im Falle der *Dantismen* lässt sich wiederum erst durch eine ‚manuelle' semantische Nachselektion herausarbeiten, welche konkrete Form der Annäherung an die *Commedia* die einzelnen *Dantismen* letztlich erlauben. Auch können falsch positive Treffer erst durch eine ‚manuelle' Beurteilung endgültig ausgesiebt werden – eine Aufgabe, die mit geringem Programmieraufwand und ohne breite Datenbasis vom Rechner kaum zu leisten ist.[11] Selbst bei der Nutzung des *Asprezza Analyzer*, der einen Großteil der Arbeit automatisiert erledigt, ist es notwendig, die semantische Dimension und kontextuelles Wissen zur phonetischen *asprezza* einzubeziehen, um eine Differenzierung der ‚Herbheit' und ihres potentiellen Effekts vorzunehmen. Die digitalen Methoden können ihr volles Potential somit erst ausspielen, wenn ‚klassische' interpretatorische Aspekte, genauer Kontext und historisches Wissen, hinzugezogen werden. Es ist zwar theoretisch denkbar, dass in Zukunft Computersysteme die interpretative Einordnung der Ergebnisse digitaler Analysen z. T. übernehmen können. Doch handelt es sich um ein auf den technischen Fortschritt bezogen äußert optimistisches Szenario und selbst, wenn sich die Technik in diesen Bereich entwickeln sollte, bleibt es zumindest vorübergehend unerlässlich, dass der Anteil der interpretatorischen Einordnung ‚manuell' vorgenommen wird.

10 Idealiter verfügt ein solches Korpus über eine *API* (*Application Programming Interface*, vgl. Kersken 2022, 655), die automatisierte Abfragen ermöglicht, sodass sich z. B. Daten zu sämtlichen (lemmatisierten) Wörtern eines Textes akkumulieren ließen. Diese Daten könnte dann wiederum ein Mensch interpretieren.

11 V. a. bei Polysemen oder Homonymen dürften Annotationen das zuverlässigste Hilfsmittel sein. Welche Ergebnisse maschinelles Lernen an dieser Stelle im konkreten Fall der *Dantismen* leisten könnte, bleibt Gegenstand weiterer Forschungsarbeit. Dabei sollten die Verfahren nachvollziehbar bleiben, eine Möglichkeit besteht in der Nutzung des Frameworks *SHAP* (vgl. Lundberg/Lee 2017 sowie vgl. Lundberg 2018 –).

Zusammenfassend lässt sich auf der Ebene der ‚Fallstudie' festhalten, dass die vorliegende Arbeit das Potential digitaler Methoden deutlich herausarbeitet und in seiner praktischen Anwendung vorführt. Es gibt in der Tat Fragestellungen, die mit Blick auf die Praktikabilität bzw. das überhaupt Leistbare, aber auch aus Erkenntnissicht ‚manuell' nicht oder nur mit sehr großem Aufwand zu bearbeiten sind. In solchen Fällen können digitale Methoden einen wichtigen Beitrag leisten,[12] um das Wissen in der Literaturwissenschaft durch neue Blickwinkel zu vermehren. Hierzu sollten, wie angesprochen, passende Rahmenbedingungen in Form digital verfügbarer (ausführlich annotierter) Texte und Korpora, ausgebaut und zur Verfügung gestellt werden. Außerdem muss im konkreten Anwendungsfall stets abgewogen werden, welche Methode sich für die zu bearbeitende Fragestellung eignen kann bzw. welche Vor- und Nachteile sich aus der Anwendung einer bestimmten Methode ergeben.[13] Hierbei dürfte es v. a. bei noch ausgeprägterer Nutzung digitaler Verfahren zielführend sein, genauer auf methodologische und epistemologische Fragen der digitalen Methoden einzugehen,[14] welche hier aufgrund der praxisorientierten Erprobung der Integration computergestützter Ansätze im Sinne einer ‚Fallstudie' nicht im Vordergrund standen. Wenn im Nachgang noch eine ‚manuelle' Nachbereitung der Ergebnisse unter Berücksichtigung ‚traditioneller' Ansätze und Methoden erfolgt, dann – so die Einsicht aus der vorliegenden Arbeit – lassen sich bestehende digitale Methoden, aber auch technische Weiterentwicklungen und komplexere Verfahren, z. B. auf dem Gebiet des maschinellen Lernens,[15] gewinnbringend in sehr viele Bereiche des ‚traditionellen' literaturwissenschaftlichen Arbeitens integrieren.[16] Auf diese Weise wird eine fruchtbare *digital unterstützte Hermeneutik* ermöglicht, bei der sich die ‚traditionelle' und die digitale Perspektive nicht grundsätzlich im Sinne eines strikten *Entweder-Oder* ausschließen, sondern sich vielmehr gegenseitig ergänzen.[17]

12 Hier ist erneut darauf hinzuweisen, dass digitale Literaturwissenschaft wie auch die *Digital Humanities* im Allgemeinen keine bloße ‚Hilfswissenschaft' darstellen. Vielmehr handelt es sich um eigenständige Disziplinen, die z. T. mit spezifischen epistemologischen Fragestellungen einhergehen (vgl. u. a. Trilcke/Fischer 2018).

13 Vgl. hierzu ausführlich Kap. 5.3.1 sowie in praktischer Anwendung die Argumentation in Kap. 5.3.2.

14 Vgl. für solche Überlegungen u. a. Schröter u. a. 2021.

15 Gemeint sind v. a. solche Anwendungen des maschinellen Lernens, die über die Nutzung des unüberwachten Lernens in Kap. 6.2 hinausgehen.

16 Hierbei können digitale Verfahren unter Umständen auch noch stärker hypothesengetrieben eingebunden werden, als dies in der vorliegenden Studie der Fall ist.

17 In diesem Sinne überschneiden sich die Erkenntnisse aus der vorliegenden ‚Fallstudie' u. a. teilweise mit den Argumenten Willands (vgl. Willand 2017, v. a. 93), der davon ausgeht, dass digitale

10.2 Untersuchung der *Dantizität*: Textuelle Nähe zur *Commedia* differenziert und operationalisiert betrachtet

Die im vorigen Abschnitt beschriebenen Vorteile des Digitalen konnten im Verlauf der vorliegenden Studie an mehreren Stellen genutzt werden, um ein weiteres Ziel auf Ebene der ‚Pilotstudie' zu verfolgen: die qualitativ differenzierte Untersuchung der textuellen Annäherung an die *Commedia* entsprechend dem Leitgedanken des hier angesetzten Begriffs der *Dantizität*.[18] Mithilfe der getrennten Betrachtung verschiedener textueller Ebenen und einer Operationalisierung,[19] die zwischen begrifflich-theoretischer Konkretheit und praktischer Anwendbarkeit zu vermitteln versucht, ist es möglich, nachzuzeichnen, wie die einzelnen Aspekte einer augenscheinlichen Dante-‚Nachahmung'[20] im Sinne einer textuellen Annäherung an die *Commedia* für sich genommen wirksam sind, aber auch miteinander interagieren. Das komplexe ‚Netz' der textuellen *Commedia*-Kontaktpunkte wird so differenzier- und beschreibbar.

Ein erster Schritt in diese Richtung ist die Entkopplung von Äußerungen über Dante bzw. zur *Commedia* – dem *Dantismo* im Sinne eines *studio di Dante* – und der Präsenz textueller Elemente, die eine Annäherung an die *Divina Commedia* ermöglichen, wobei diese Präsenz in der vorliegenden Arbeit mit dem Begriff *Dantizität* identifiziert wird. Auf diese Weise kann der Blick für die textuellen Phänomene und Zusammenhänge geschärft werden und es lässt sich vermeiden, textuelle Annäherungen und Äußerungen bzw. Meinungen zu Dante oder zu seinem Werk über Gebühr zu verquicken. *Dantismo* und *Dantizität* können zwar in Wechselwirkung miteinander stehen. Doch besteht kein zwingender Kausalzusammenhang zwischen diesen beiden Ebenen, sodass eine grundlegende Separierung für den allgemeinen Blick auf die Texte vorteilhaft erscheint. Z.B. lässt sich für den *Asino* an

---

Verfahren ‚traditionelle' Ansätze bereichern können. Gleichwohl reichen die Ergebnisse der vorliegenden Studie weiter, v. a. da hier von einer wechselseitigen Ergänzung ausgegangen wird.

18 Es sei hier erneut darauf hingewiesen, dass der Terminus *Dantizität* äußerst selten ist, jedoch bereits von Karl Vossler verwendet wurde (vgl. Vossler 1909, 679). Gleichwohl stellt der hier genutzte Begriff der *Dantizität* keinerlei Verbindung zu den Theorien Vosslers oder denen eines anderen möglichen (dem Verfasser dieser Arbeit unbekannten) Verwenders des Begriffs her. Genaueres zu Vosslers Verwendung von *Dantizität* findet sich in Kap. 1, Fn 20 bzw. in Kap. 5, Fn 6.

19 Zur Erinnerung: Das hier vertretene Konzept von *Operationalisierung* weist große Schnittmengen mit der Definition von Pichler und Reiter auf: Es handelt sich somit um den „Arbeitsprozess, einem theoretischen Begriff messbare Textoberflächenphänomene zuzuordnen. [...] Grundsätzlich kann die Messung sowohl durch Menschen [...] als auch durch Computer [...] erfolgen" (Pichler/Reiter 2021, 12–13). „Messung" ist dabei im vorliegenden Kontext auch im Sinne einer *Identifikation* von Strukturphänomenen zu sehen.

20 Zur Problematik des Begriffs der ‚Nachahmung' vgl. Kap. 4.

zahlreichen Stellen herausarbeiten, dass die vermeintlich ‚antidanteske' Natur des Textes, wie sie Sasso prominent mit Kopplung an einen *anticristianesimo* Machiavellis postuliert,[21] auf rein textueller Ebene nicht zwingend den primären Bedeutungskern des *Asino* ausmacht. Vielmehr scheinen augenscheinlich ‚antidanteske' Wendungen gegen die *Commedia* und deren Inhalte *en passant* in Kauf genommen zu werden, sobald textuelle Strategien, wie u. a. die kontrastierende Pointierung einer Aussage, dies als ‚Seiteneffekt' bedingen.[22]

Auch die im Kontext der *Dantizität* geforderte Untersuchung entlang unterschiedlicher textueller Ebenen erweist sich als erkenntnisbringend. Texte, die sich auf den ersten Blick nahestehen – in diesem Fall die Terzarima-Texte Machiavellis aufgrund ihres identischen Reimschemas – lassen sich unter Anwendung vorab definierter Analysekriterien differenziert betrachten, ohne jedoch ihre Gemeinsamkeiten zu verwischen. Es wird so deutlich, dass nicht in allen Terzarima-Texten des *Segretario* auf allen Ebenen eine gleichgeartete und gleich starke Annäherung an die *Commedia* vorliegt. Beispielsweise lassen sich auf diese Weise Unterschiede zwischen den beiden *Decennali* konkretisieren und präzisieren,[23] auch die beiden ‚randständigen'[24] Terzarima-Texte, das *Capitolo dell'Occasione* und das *Capitolo Pastorale,* können durch das hier präsentierte Analyseschema differenziert in die textuelle Praxis der Terzarima Machiavellis eingeordnet werden. In dieser Hinsicht wird bereits im Bereich der Strukturphänomene der Blick geschärft und Gemeinsamkeiten wie auch Unterschiede auf den einzelnen textuellen Ebenen werden sichtbar. Durch die zusätzliche, konsequente Berücksichtigung des (potentiellen) Effekts der einzelnen Kontaktpunkte zur *Commedia* in ihrem je konkreten Kontext kann das herausgearbeitete Profil der einzelnen Terzarima-Texte schließlich weiter präzisiert werden. Zum einen ist es so möglich, allgemeinere Tendenzen hinsichtlich der *Commedia*-Kontaktpunkte auszumachen. Zum anderen ist sichergestellt, dass die (Detail-)Interpretation jeder Textstelle deren Kontext und individuellem Effektprofil möglichst gerecht wird.

21 Vgl. Sasso 1997c.

22 Genaueres zu diesen und weiteren Details bezüglich der Terzarima Machiavellis im folgenden Kap. 10.3.

23 So zeigt der *Decennale Primo* deutlichere und durchgängigere Kontaktpunkte zur *Commedia* als der *Decennale Secondo*. Gleichzeitig wird eine Tendenz zur übertextuellen Kontinuität sichtbar, die zwischen dem *Decennale Primo* und seiner Fortsetzung im *Decennale Secondo* vermittelt. Genaueres hierzu im folgenden Kap. 10.3.

24 Die beiden Texte sind insofern ‚randständig', als es sich beim *Capitolo dell'Occasione* um ein *volgarizzamento* eines Ausonius-Epigramms und beim *Capitolo Pastorale* um eine vordergründig bukolische Dichtung mit Schwerpunkt auf dem Lob des Besungenen handelt. Dies unterscheidet sie maßgeblich von den restlichen drei machiavellianischen *Capitoli*. Vgl. hierzu v. a. Kap. 7.2.

Trotz der eben skizzierten Vorteile, die eine Analyse mit dem Fokus auf der *Dantizität* bietet, gilt es zugleich, sich die Grenzen des vorgeschlagenen Vorgehens zu vergegenwärtigen. Eine der größten Herausforderungen für das hier angewandte Analyseschema folgt aus der Komplexität der literarischen Praxis. Oft finden sich an einer Textstelle mehrere Strukturphänomene, die miteinander kombiniert sind bzw. interagieren, z. B. *similitudo* und ‚Latinismus' oder Periphrase und Lichtsemantik. Hierdurch sind an einigen Stellen Wiederholungen unumgänglich, die v. a. in Bezug auf die Darstellung der Forschungsergebnisse eine Herausforderung darstellen.

Ein weiterer Punkt des Vorgehens, der kritisch gesehen werden könnte, betrifft die jeweiligen einleitenden Überlegungen vor den einzelnen Analysekapiteln. In diesen ist es kaum möglich, bis ins letzte Detail auf die definitorischen und theoretischen Feinheiten der einzelnen zu untersuchenden Phänomene einzugehen. Das hieraus entstehende Problem der begrenzten Tiefe relativiert sich jedoch, wenn man bedenkt, dass die Prolegomena zu jedem Abschnitt auf die praktische Anwendbarkeit hin ausgerichtet sind – in diesem Sinne scheint die Länge der Ausführungen vertretbar, ja vielmehr sogar zielführend.

Etwas kritischer zu sehen ist dagegen aus der Perspektive der ‚Pilotstudie', dass die Überlegungen durch die Entscheidung, nur die Texte Machiavellis zu untersuchen, im Detail stets auf diesen Autor ausgerichtet sind. Im Kontext der vorliegenden Untersuchungen stellt dies noch kein Problem dar. Immerhin geht es um die Betrachtung der Terzarima-Dichtung des *Segretario*. Doch für eine Übertragung des Analyseschemas auf andere Autoren gilt es, diesen Umstand der ‚Machiavelli-Zentrierung' im Hinterkopf zu behalten. Auch wenn die jeweils einleitenden Kapitel dahingehend ausgelegt sind, eine mögliche Übertragbarkeit des Analyseschemas mitzudenken, wird es unumgänglich sein, bei der Untersuchung anderer Autoren bzw. Texte die Details der Überlegungen und Definitionen zu überprüfen und gegebenenfalls anzupassen.

Unter Abwägung der eben angeführten Vor- und Nachteile des Begriffs der *Dantizität* und seiner hier vorgestellten Untersuchung, lässt sich auf Ebene der ‚Pilotstudie' resümieren, dass es sich um eine durchaus brauchbare Kombination aus neu definiertem Begriff und dazugehörigem Analyseschema handelt. Sie ermöglicht es, augenscheinliche Dante-‚Nachahmung' im konkreten historischen Zusammenhang der Zeit um 1500 strukturiert zu untersuchen. Trotz einzelner definitorischer Einengungen auf den Autor Machiavelli kann die vorliegende Arbeit als Ausgangspunkt für weitere Forschung dienen: Der Grundaufbau der Studie ist dergestalt angelegt, dass er ohne allzu große Anpassungen auch auf andere Autoren anwendbar ist. Auf diese Weise ist es denkbar, in weiteren Schritten die Terzarima

von Giovanni Nesi, Tommaso Sardi, Fra' Luschino[25] oder anderer Autoren mithilfe des gleichen oder eines sehr ähnlichen Vorgehens zu untersuchen.[26] Am Ende könnte so – zumindest auf qualitativer Ebene[27] – die konkrete Praxis der textuellen Annäherung an die *Commedia* in den Texten verschiedener Autoren miteinander verglichen werden. Auf noch längere Sicht wäre es denkbar (und sogar wünschenswert), mithilfe des Begriffs der *Dantizität* und seiner hier durchgeführten Analyse weiträumigere Tendenzen, aber auch Differenzen herauszuarbeiten, um schließlich in Richtung einer an der textuellen Praxis orientierten Poetik der Dante-‚Nachahmung' oder genauer der textuellen Annäherung an die *Commedia* zu gelangen. Die Ergebnisse der vorliegenden Studie stellen aus diesem Blickwinkel einen ersten Schritt in diese Richtung dar, sie demonstrieren die konzeptuelle Machbarkeit eines solchen Unterfangens. In diesem Sinne sind auch die zusammenfassenden Überlegungen zur Ebene der ‚Metastudie' im folgenden und abschließenden Kapitel zu sehen, welche die Stärken der Perspektive der *Dantizität* anhand der Ergebnisse zu Machiavellis Terzarima veranschaulichen.

10.3 Die *Dantizität* der Terzarima Machiavellis – jenseits der *imitatio*

Nachdem in den beiden vorigen Abschnitten die Studienergebnisse auf der methodischen Ebene besprochen wurden, rückt in diesem abschließenden Kapitel der Bereich der ‚Metastudie' in den Fokus, damit die Erkenntnisse zur Frage nach der Bedeutung der *Divina Commedia* für die Terzarima Machiavellis zusammenfassend beurteilt werden können. Allgemein lässt sich festhalten, dass im Vergleich zu bisherigen Studien das hier vorgeschlagene Forschungssetting eine Verfeinerung und Präzisierung der Ergebnisse sowie einen umfassenderen Blick auf die Terzari-

25 Alle drei genannten Beispiel-Autoren sind Florentiner, sodass eine Übertragung wenige Probleme bereiten dürfte. Für eine Untersuchung der Texte von Autoren anderer Regionen – zu nennen wäre z. B. der Bologneser Giovanni Filoteo Achillini – dürften sich die Anpassungen zwar ebenfalls in Grenzen halten. Dennoch sei darauf hingewiesen, dass in diesem Fall auch die regionalen Spezifika zu berücksichtigen sind.

26 Es wäre auch denkbar, kleinere Detail-Studien vorzunehmen, die nur einen Teil der hier vorgeschlagenen Analyseebenen betrachten. Ebenso ist es vorstellbar, dass aufbauend auf den hier präsentierten Ergebnissen Querschnittsstudien zu einzelnen textuellen Ebenen angefertigt werden, z. B. zur *similitudo* bei mehreren Terzarima-Autoren.

27 Wie bereits im vorigen Abschnitt zu den digitalen Methoden angesprochen, ist auch eine stärkere Ausrichtung auf das Quantitative denkbar. Diese müsste jedoch mit einer genauen Berücksichtigung statistischer Gütekriterien einhergehen und würde somit eine größere Anpassung des Analyseschemas erfordern.

ma-Dichtung Machiavellis ermöglicht. Hierzu trägt auch die Entscheidung bei, alle Terzarima-Texte Machiavellis nebeneinanderzustellen und mithilfe derselben Systematik zu besprechen – ganz im Sinne eines qualitativen Vergleichs.

Ebene der Strukturphänomene

Wenn man über diese allgemeinen Erkenntnisse hinausgeht, stellt sich mit Blick auf die Verteilung der Strukturphänomene heraus, dass die einzelnen Terzarima-Texte Machiavellis ein je spezifisches *Dantizitäts*-Profil besitzen. So positioniert sich der *Decennale Primo* zunächst hinsichtlich der textuellen Tradition nicht direkt in der Nachfolge der *Commedia*, vielmehr ist der Kontakt durch die historiographische Terzarima-Tradition gefiltert. Der episch-sublime Anspruch des Textes, der z. B. direkt zu Beginn des Textes deutlich wird, erzeugt dagegen eine merkliche Annäherung an die *Commedia*.[28] Während es auf inhaltlicher Ebene so gut wie keine direkten Kontaktflächen gibt, zeigt der *Decennale Primo* im Bereich der Verbalparallelen eine deutliche Nähe zur *Commedia*, z. T. lauten sogar ganze Verse fast wörtlich gleich. Ebenso finden sich mehrere *Dantismen*, die eine zusätzliche Bewegung in Richtung eines ‚dantesken' Ausdrucks bewirken können. Stilistisch betrachtet lassen sich für den *Decennale Primo* alle ‚dantesken' Stileme nachweisen, wobei sämtliche hier analysierten Stileme intensiv genutzt werden, sodass hierdurch eine weitere deutliche Annäherung an die *Commedia* erfolgt. Insgesamt erscheint der *Decennale Primo* somit als einer derjenigen Terzarima-Texte Machiavellis mit der stärksten *Dantizität*. Der *Decennale Secondo* ist wiederum grundsätzlich als Nachfolgetext des *Decennale Primo* zu sehen und in derselben textuellen Tradition zu verorten. Dennoch wird schnell klar, dass der zweite Teil deutlich weniger Nähe zur *Commedia* aufbaut als der Vorgängertext. Es finden sich zwar Verbalparallelen, doch fallen diese schmäler aus als im ersten *Decennale*. Außerdem fehlen fast völlig inhaltliche Annäherungen, *Dantismen* finden sich ebenfalls keine. Im Bereich des Stils sind zwar alle Stileme vorhanden, doch ist ein klares Gefälle gegenüber dem *Decennale Primo* zu bemerken, da die stilistischen Kontakte qualitativ betrachtet weniger elaboriert ausfallen.[29] Dieses eher ‚schwache' Profil des *Decennale Secondo*

28 Selbstredend ist der Kontakt in Form des Episch-Sublimen nicht ausschließlich auf die *Commedia* zu beziehen. So ist auch eine Annäherung an die *Aeneis* plausibel (vgl. v. a. Kap. 7.2). Gleichwohl bleibt es dabei, dass die Ausrichtung entlang eines episch-sublimen Duktus u. a. auch eine Annäherung an die *Commedia* darstellt – dies v. a. angesichts der übrigen Indizien, die im Laufe der vorliegenden Studie zusammengetragen wurden.

29 Auch im Bereich der Quantität der ‚dantesken' Strukturphänomene scheint der *Decennale Secondo* gegenüber dem *Decennale Primo* zurückzustehen. Dieser Befund muss jedoch im Bereich

relativiert sich teilweise, wenn man den Status als unvollendet überlieferter und wahrscheinlich mäßig ausgearbeiteter Text in Rechnung stellt. Dann wird klar, dass der *Decennale Secondo* in Relation einen bemerkenswerten Kontakt zur *Commedia* aufbaut. Es erscheint plausibel, dass der zweite Teil sich grundsätzlich an denselben Ansprüchen wie der *Decennale Primo* orientiert, weswegen man davon ausgehen kann, dass im Zuge einer Vollendung und einer gründlicheren Ausarbeitung die *Dantizität* des *Decennale Secondo* wohl noch stärker ausgefallen wäre. Dies ist jedoch Gegenstand rein spekulativer Überlegungen. In seiner uns überlieferten konkreten Form bleibt es dagegen bei einer absolut eher schwachen *Dantizität*.

Bei den drei ‚großen' *Capitoli* wiederum ist klar, dass der *Commedia*-Kontakt durch die breite Tradition von Terzarima-*Capitoli*, v. a. im Quattrocento und z. T. in Anlehnung an die *Trionfi* Petrarcas abgedimmt ist, wenngleich er weiterhin eine Rolle spielt. Bei allen drei *Capitoli* ist inhaltlich-strukturell nur eine begrenzte Annäherung an die *Commedia* erkennbar.[30] Hinsichtlich der Verbalparallelen gibt es nur geringe Unterschiede zwischen den drei Texten, in allen kommen an verschiedenen Stellen formulierungstechnische Ähnlichkeiten zum *poema sacro* vor. Mit Blick auf die *Dantismen* fällt dagegen das *Capitolo di Fortuna* auf, da es vordergründig drei *Dantismen* integriert, die anderen beiden *Capitoli* nur jeweils einen. Gleichwohl relativiert sich dieser Befund, da alle drei *Dantismen* ausgehend von einem *close reading* nur in begrenztem Maße Salienz aufweisen. Das *Capitolo di Fortuna* zeichnet sich aber auch unter dem Aspekt der Stileme durch eine verstärkte *Dantizität* aus. In ihm sind zwei der wohl ausführlichsten *similitudines* der gesamten Terzarima-Produktion des *Segretario* zu finden. Auch die Periphrase zeigt eine elaborierte Stilisierung, wobei sich zu Beginn des Textes bei der wiederholten Betitelung der *Fortuna* eine klimaktisch anmutende Periphrasensequenz identifizieren lässt. Auch hinsichtlich der phonetischen *asprezza* erscheint das *Capitolo di Fortuna* als dasjenige der drei ‚großen' *Capitoli*, welches dieses Stilem in besonders ausgeprägter Form realisiert. Das *Capitolo dell'Ingratitudine* weist stilistisch gesehen zwar eine weniger starke *Dantizität* als das Schicksals-*Capitolo* auf. Dennoch sind auch in ihm die meisten ‚dantesken' Stileme identifizierbar. V. a. die Scipio-Passage ist hier durch eine Vielzahl von Stilisierungen gekennzeichnet, die u. a. durch Periphrasen und die Nutzung von Licht- und Farbsemantik auffällt. Beim *Capitolo dell'Ambzione* lassen sich im Vergleich zum Undankbarkeits-*Capitolo* zwar etwas stärker ausgeprägte ‚danteske' Stileme ausmachen, v. a. die Schau der

---

eines allgemeinen Eindrucks verbleiben, da eine explizite (und statistisch ausgearbeitete) Quantifizierung nicht Ziel der vorliegenden Studie ist.

30 Das *Capitolo di Fortuna* und das *Capitolo dell'Ambizione* dürften unter einem inhaltlich-strukturellen Gesichtspunkt eine etwas stärkere Annäherung an die *Commedia* realisieren, da sie vergleichsweise deutlich einen belehrenden Duktus im Sinne eines Lehrmeisters implementieren.

Kriegsgrausamkeiten wartet mit zahlreichen ‚dantesk' konnotierten Stilelementen oder auch mit dem eindrucksvollen *Dantismus* des *teschio* auf. Doch scheint es hinsichtlich der Ausprägung der *Dantizität* insgesamt etwas hinter dem *Capitolo di Fortuna* zurückzustehen, da die gesetzten Kontaktpunkte zwar zahlreich auftreten, aber eher keine so großflächigen Strukturen aufbauen, wie dies beim Schicksals-*Capitolo* der Fall ist.

Einen spannenden Fall stellt das *Capitolo dell'Occasione* dar. Mit Blick auf die Texttradition ist es als Epigramm und darüber hinaus als *volgarizzamento* des Ausonius-Epigramms *In Simulacrum Occasionis et Paenitentiae* einzustufen, wodurch die Annäherung an die *Commedia* im Ausgangspunkt stark abgeblendet ist. Überraschenderweise zeigen sich jedoch auch in diesem Kurztext ‚danteske' Annäherungen auf fast allen Ebenen. So kann die grundlegende Struktur des Textes an einen ‚dantesken' Seelendialog erinnern, weiterhin sind einzelne leichte Verbalparallelen zu erkennen. Überraschend ist weiterhin, dass im Bereich ‚dantesker' Stileme die Andeutung einer *similitudo*, ein leicht lateinischer Anklang bei „dota" (*CO*, 2) und auch die Lichtsemantik ansatzweise vorhanden sind. Einzuräumen bleibt, dass keine *Dantismen* oder dezidierten Periphrasen auftauchen, die Stil-Varietas kaum ausgeprägt und die phonetische *asprezza* entsprechend der Ergebnisse der Untersuchung mithilfe des *Asprezza Analyzer* so gut wie nicht vorhanden ist. Dennoch ist es trotz dieser insgesamt reduzierten ‚dantesken' Kontaktpunkte auffällig, dass sich in einem solch kurzen Text überhaupt Annäherungen an die *Commedia* finden. Schließlich wäre es naheliegend, dass das Epigramm des Ausonius, das hier ins *volgare* übertragen wurde, einen derart starken Einfluss ausübt, dass es Verbindungen zum *poema sacro* fast vollständig verdecken würde. Doch ist dies nicht der Fall: Unter dem Mantel des Ausonius-Bezugs scheint eine erkennbare *Dantizität* hervor. Absolut betrachtet mag die *Dantizität* des *Capitolo dell'Occasione* somit schwach wirken, doch in Relation erscheint sie äußerst bemerkenswert. Als ähnlich bemerkenswert erweist sich das *Capitolo Pastorale*. Hinsichtlich der textuellen Tradition kann man es zuvörderst in den Bereich der Terzarima-Bukolik einordnen, wodurch die *Commedia*-Nähe klar abgedimmt erscheint. Auch inhaltlich gibt es keine nennenswerten Kontaktpunkte, ebenso sind keine *Dantismen* vorhanden. Dennoch finden sich einige Verbalparallelen, wobei auffällig ist, dass unter diesen die Annäherungen an das *Paradiso* überwiegen. Dies passt letztlich zum generellen Duktus des *Capitolo Pastorale*, unterscheidet den Text aber auch in gewisser Weise von den zuvor besprochenen. Stilistisch gesehen, tauchen im *Capitolo Pastorale* erstaunlicherweise ebenfalls so gut wie alle ‚dantesken' Stileme auf, wenngleich deren Ausprägung in den meisten Fällen vergleichsweise schwach ausfällt. Eindrucksvoll ist gleichwohl das Ende des *Capitolo*, als mithilfe einer *Chronographia* und des ‚Latinismus' „vespertilio" (*CP*, 120) eine Einreihung in die Tradition bukolischer Dichtung, aber auch eine (patriotisch) agonal anmutende Bewegung,

v. a. gegenüber Sannazzaros *Arcadia* etabliert wird. Auch wenn die *Dantizität* des *Capitolo Pastorale* somit zwar hinter derjenigen der drei ‚großen' *Capitoli* zurückbleibt, erweist sie sich im konkreten Zusammenhang des Textes als beachtlich. Immerhin handelt es sich beim *Capitolo Pastorale* um einen Text, der grundlegend in eine andere stilistische Richtung tendiert als die übrigen Texte Machiavellis.[31] Umso erstaunlicher ist, dass selbst hier die *Dantizität* eine maßgebende Rolle für die textuelle Konstitution spielt.

Den *Asino* kann man schließlich recht eindeutig als denjenigen Terzarima-Text Machiavellis einstufen, der die stärkste *Dantizität* aufweist. Bereits auf inhaltlich-struktureller Ebene sind die Annäherungen kaum zu übersehen, aber auch im Bereich der textuellen Tradition ist der *Asino* der *Commedia* von allen Terzarima-Texten Machiavellis am nächsten. Hinzu kommen zahlreiche Verbalparallelen, auch von *Dantismen* wird im *Asino* reger Gebrauch gemacht. Mit Blick auf die ‚dantesk' konnotierten Stileme zeichnet sich der *Asino* ebenfalls durch eine breite Annäherung an die *Commedia* aus. Neben z. T. stark ausgebauten *similitudines* und Periphrasen, die teilweise in elaborierte *Chronographien* münden, bedient sich der Text auch ausgiebig der Variation der Stillagen. Hervorzuheben ist weiterhin der Bereich der ‚Latinismen' und Neologismen, da der *Asino* der einzige Terzarima-Text Machiavellis ist, der neben einem Kontakt zum Lateinischen auch wortschöpfende Tendenzen aufweist.[32] Weiterhin weist die phonetische *asprezza* im *Asino* über weite Strecken eine bemerkenswerte Konfiguration auf. Und auch die Nutzung der Licht- und Farbsemantik stellt einen wichtigen stilistischen Baustein im *Asino* dar. Dabei ist sie stellenweise gegen eine akustische Semantik montiert, wobei bezeichnenderweise visuelle Beschreibungen mit episch-sublim anmutenden und akustische Darstellungen mit komischen Tendenzen korrelieren. Innerhalb des *Asino* lässt sich die *Dantizität* noch weiter differenzieren, denn es gibt deutliche Tendenzen zur Kondensation der *Commedia*-Kontakte in einzelnen Capitoli, auch wenn ein grundlegendes Niveau der *Dantizität* in allen Textabschnitten vorhanden ist. Nach dem proömialen Capitolo I erweisen sich die Capitoli II und III als besonders ‚dantesk' orientiert, was u. a. auch am deutlich ‚infernalen' Inhalt bzw. den ‚infernalen' Assoziationen liegt. Im Capitolo IV schiebt sich vor die *Dantizität* dagegen eine obszön-allusive Komik, die u. a. auf das Frauenlob und spezieller auf den Petrarkismus bezogen scheint, sodass die *Dantizität* im Vergleich zu den beiden vorigen Capitoli etwas abgedimmt wird. Doch bleibt sie trotzdem ein wesentliches Merkmal des Textes. Das Capitolo V offenbart zunächst eine leichte

31 Vgl. hierzu Corsaro/Marcelli 2012b, 211.

32 Wie in Kap. 9.4.2 gezeigt, handelt es sich nicht um Neologismen *ab ovo*, aber zumindest um einen deutlich ‚kreativen' Umgang mit dem Wortschatz, der durchaus im Sinne einer ‚Vorreiterrolle' zu sehen ist.

Rücknahme der *Dantizität*, die im Capitolo VI aber wieder stärker in den Vordergrund rückt, v. a. hinsichtlich der ‚infernal' anmutenden Grundstruktur des ‚Tierreichs'. Das Capitolo mit der geringsten *Dantizität* scheint dagegen das Capitolo VII zu sein, obwohl die Basis der Tierschau durchaus eine Drift in Richtung *Commedia* erkennen lässt. Dominanter nimmt sich jedoch ein Duktus ähnlich der *Trionfi* Petrarcas aus, wobei die Tierschau durch eine groteske Repetitivität geradezu *ad absurdum* geführt wird. Das Capitolo VIII ‚reaktiviert' schließlich die *Dantizität*, indem es eine ‚dantesk' anmutende Gesprächssituation zwischen dem Protagonisten und dem *porcelotto* inszeniert und dabei v. a. zu Beginn eine deutliche Nähe zur *Commedia* aufbaut. Trotzdem findet die *Dantizität* auch im letzten Capitolo vor dem Abbruch des *Asino* nicht mehr zur Intensität der vorigen Abschnitte, v. a. der Capitoli II und III, zurück. Angesichts dieser Ergebnisse und dem durchgängigen Grundniveau an *Dantizität* im *Asino* lässt sich festhalten, dass sich der überlieferte Text als Ganzes in beträchtlichem Maße textuell der *Commedia* annähert. Dieser Befund deutet wiederum darauf hin, dass der *Asino* komplett aus der Feder Machiavellis stammen dürfte.[33] Ob der Text dagegen zu zwei verschiedenen Zeitpunkten abgefasst wurde,[34] lässt sich anhand der *Dantizität* schwerer beurteilen, doch ist eine Tendenz zu einer in sich geschlossenen Struktur zu erkennen. Zwar fällt die *Dantizität* ab dem Capitolo V etwas geringer und weniger prominent aus. Ebenso findet sich aber bei den vorigen Abschnitten des *Asino* eine Variation. So ist das Capitolo I weniger intensiv von *Dantizität* geprägt und auch im Capitolo IV rückt sie – wie bereits erwähnt – etwas in den Hintergrund. Anhand der *Dantizität* lässt sich somit die Abfassung zu zwei verschiedenen Zeitpunkten nicht ausschließen, aber genauso wenig lassen sich konkrete Indizien ausmachen, die auf das Gegenteil hindeuten würden.

Es ist zwar aufgrund der qualitativen Ausrichtung der Studie an dieser Stelle nicht möglich, exakt quantifizierte Angaben zur unterschiedlichen Ausprägung der *Dantizität* in den einzelnen Terzarima-Texten des *Segretario* zu machen. Dennoch lassen sich anhand der qualitativen Beurteilungen allgemeine Tendenzen ableiten. So dürfte der Text mit der stärksten *Dantizität* zweifelsohne der *Asino* sein, gefolgt vom *Decennale Primo*. Auch das *Capitolo di Fortuna* ist von einer bemerkenswerten *Dantizität* geprägt, im Anschluss sind das *Capitolo dell'Ambizione* und das *Capitolo dell'Ingratitudine* zu nennen. Im unteren Bereich ist es schwieriger, eine genaue Reihenfolge anzugeben, doch scheint es nicht abwegig, dem *Decennale*

33 Die Möglichkeit, eine Weiterführung des Textes durch einen anderen Autor zu postulieren, spricht Martelli an, lehnt diese Hypothese jedoch ebenfalls ab (vgl. Martelli 1990, 14).

34 So ist eine Hypothese, dass die Capitoli I bis V um 1512 entstanden und die Capitoli VI bis VIII erst um 1517 hinzugefügt worden sind. Als einer der ersten brachte Benedetto diese Möglichkeit ins Spiel (vgl. Benedetto 1926b, 20–21).

Secondo auch aufgrund seines ‚Potentials' zu verstärkter *Dantizität* bei einer hypothetischen Vollendung eine stärkere textuelle Annäherung an die *Commedia* zuzuschreiben als dem *Capitolo Pastorale* und dem *Capitolo dell'Occasione*. Letzteres ist zwar absolut gesehen derjenige Text mit der geringsten *Dantizität*, doch relativiert sich dies – wie oben erläutert – durch die Kürze des Textes und seiner Hinwendung zur *Commedia* trotz des eigentlich dominanten Einflusses des Vorlagen-Epigramms des Ausonius.

Wichtig anzumerken ist, dass die besprochenen Strukturphänomene in der Terzarima Machiavellis in der großen Mehrheit der Fälle nicht eins zu eins übernommen sind, es ergeben sich in vielen Fällen z. T. Abweichungen. Zu nennen sind hier zunächst die inhaltlichen Parallelen v. a. im *Asino*, die nicht deckungsgleich mit der *Commedia* sind, weiterhin die Verbalparallelen, die nur in den seltensten Fällen eine getreue Wiedergabe eines *Commedia*-Passus darstellen, aber auch die identifizierten *Dantismen*, die sehr oft in völlig neue Kontexte eingewoben sind. Selbst im Bereich der ‚dantesk' konnotierten Stileme ist eine entsprechende Tendenz an solchen Textstellen zu verzeichnen, an denen das jeweilige Stilphänomen nur teilweise oder indirekt dem korrespondierenden Stilprinzip der *Commedia* entspricht. So finden sich neben ‚klassischen' *similitudines* auch Formulierungen mit Analogie-Anteil, welche in Richtung konsekutiver Folgerungen driften oder andere, die mit absoluten Negationen operieren. Sogar eine ‚virtuelle' *similitudo* lässt sich im Capitolo Quarto des *Asino* identifizieren, welche selbst zwar keine Analogie darstellt, aber die prominente Ohnmachts-*similitudo* des Canto V der *Commedia* assoziiert (vgl. *A4*, 140). Ebenso ließe sich exemplarisch die Nutzung von Licht- und Farbsemantik anführen, die v. a. im *Decennale Primo* nicht direkt auf *Licht* und *Farbe* Bezug nimmt, sondern diese semantischen Felder zumeist indirekt durch *Feuer* einbindet. Ähnlich verhält es sich mit den Rekursen auf das Malen, z. B. im *Capitolo di Fortuna* oder im *Capitolo dell'Ingratitudine*. Auch Abweichungen gegenüber konkreten *Commedia*-Stellen finden sich bei den ‚dantesken' Stilemen. Dies ist u. a. im Bereich der *Chronographien* der Fall, wenn z. B. im Capitolo Sesto des *Asino* anstelle des grauenden Morgens die heranbrechende Nacht ausführlich mit einer temporalen Periphrase dargestellt wird (vgl. *A6*, 1–6).

Angesichts solcher ‚Varianten' einiger ‚dantesker' Strukturphänomene stellt sich unweigerlich die Frage nach der Eindeutigkeit, mit der diese überhaupt die *Commedia* assoziieren. Besonders drängend ist dieser Punkt bei den Stilemen, da diese im Gegensatz z. B. zu ausgeprägten Verbalparallelen eher schwach markiert sind und nicht zwangsläufig auf die *Commedia* zurückzuführen sind. So ließe sich beispielsweise das Phänomen der *similitudo* oder der Periphrase bzw. *Chronographia* mit der antiken Rhetorik-Praxis respektive der epischen Dichtungstradition in Verbindung bringen. Doch, wie bereits ausführlich in Kap. 9.8 dargelegt, zeigt sich in der beinahe durchgängigen Verwendung der Stileme eine frappierende Konsis-

tenz. Hinzu kommt, dass die meisten der hier untersuchten Stilelemente schon bei Landino als ‚dantesk' thematisiert wurden bzw. in der Dante-Debatte um 1500 eine wichtige Rolle spielten – so die Stil-Varietas oder Latinismen und Neologismen in Bembos *Prose*. Im Fall der phonetischen *asprezza* sowie des Ausdrucks mithilfe von Licht- und Farbsemantik liegt zwar für die Zeit um 1500 keine so eindeutige Zuordnung zur Schreibweise der *Commedia* vor, die *asprezza* wurde z. B. erst um das Jahr 1529 durch Trissino direkt und ausführlich mit Dante in Verbindung gebracht. Dennoch kann man auch bei diesen beiden Stilverfahren davon ausgehen, dass sie auffällig genug sind, um auch ohne vorige Theoretisierung von einem versierten Leser der *Commedia* bemerkt zu werden. Wenn man zu den Stilemen noch die Parallelen im inhaltlichen, textuellen und lexikalischen Bereich sowie die zumindest teilweise *Commedia*-Nähe über die Terzarima-Tradition hinzunimmt, erscheint es angesichts der so entstehenden, bemerkenswerten Indizienkette mehr als plausibel, anzunehmen, dass im Falle Machiavellis alle besprochenen Aspekte – die untersuchten Stileme eingeschlossen – zwar stellenweise (zusätzlich) durch andere Faktoren bedingt sein können. Sie sind aber eben auch als textuelle Annäherung an die *Commedia* im Sinne der *Dantizität* lesbar. Dies ist v. a. dann der Fall, wenn man zu den textuellen Indizien die kontextuellen hinzuzieht. Zu nennen sind hierbei u. a. die Biographie Machiavellis, die ihn als literarisch ambitionierten und versierten Kenner des *poema sacro* erscheinen lässt, aber auch die Bedeutung der Dante-Rezeption in der Florentiner Gesellschaft um 1500, welche zusätzlich für eine hohe Erkennbarkeit auch dezenter textueller Kontakte zur *Commedia* spricht.[35]

Ebene des potentiellen Effekts

Wenn man den Blick von den reinen Strukturphänomen hin zu deren potentiellen Effekt im textuellen Zusammenhang ausweitet,[36] ergeben sich deutliche Schnittmengen über die Texte genauso wie über die verschiedenen Arten der ‚dantesken' Kontaktpunkte hinweg. Zwar lässt sich für die meisten ‚dantesk' konnotierten Elemente in ihrem jeweiligen Kontext ein spezifisches Effektprofil herausarbeiten. Doch zeigt sich anhand der Ergebnisse der vorliegenden Arbeit, dass folgende Effekte der Strukturphänomene als solche im Falle der Terzarima Machiavellis am

35 Vgl. zur Biographie Machiavellis v. a. Kap. 2.2 und zur Dante-Rezeption im Florenz um 1500 vgl. Kap. 3.1. Zum hier angenommenen Leser bzw. Rezipienten der Texte Machiavellis vgl. wiederum Kap. 5.2.2.

36 Zur grundlegenden Methodik der vorliegenden Arbeit und der Berücksichtigung des Effekts der Strukturphänomene vgl. Kap. 5.2.2.

häufigsten vorkommen,[37] wobei diese zunächst noch wenig über die Positionierung gegenüber der *Commedia* aussagen:[38]

- Visualisierung, Veranschaulichung des Gesagten
- Formulierung einer kritischen Einstellung, z. B. gegenüber Politik/Historie, pessimistische Kritik an der Gesellschaft und an der Welt als solcher
- Erzeugung von Komik, Ironie, z. T. mit bitter-bissiger Tendenz
- Vorführung des dichterischen Könnens, die sogar in Selbststilisierung[39] münden kann, Aufwertung des eigenen Schreibens bzw. Ausstellung textueller Ambitionen

Während der erste Punkt der Veranschaulichung selbsterklärend zu sein scheint, ist dennoch hinzuzufügen, dass die Illustrierung durch eine textuelle Annäherung an die *Commedia* nicht immer in Einklang mit dieser ablaufen muss. Vielmehr gibt es auch zahlreiche Fälle, in denen das *poema sacro* als Kontrastfolie – sowohl inhaltlich als auch z. T. stilistisch – auftreten kann, wodurch die Aussage des Terzarima-Textes pointierter hervorscheint. Bei der Formulierung kritischer Einstellungen ist wiederum dahingehend zu differenzieren, dass die Kritik an Politik und Historie v. a. in den *Decennali* und in Form allgemeiner Reflexionen im Capitolo V des *Asino* auftaucht, während in der übrigen Terzarima des *Segretario* der Tadel zumeist eine moralisch-gesellschaftliche Komponente aufweist. Die Kritik oder das Hadern mit der Welt und dem Schicksal als solches ist dagegen besonders ausgeprägt im *Capitolo di Fortuna* und im *Capitolo dell'Occasione*, aber auch im *Asino* spielt dieser Aspekt eine wichtige Rolle.

Eine deutliche Präzisierung ist hinsichtlich der Komik vonnöten. Es ist keinesfalls so, dass sich in den Texten eine Komik einstellen würde, die direkt gegen Dante oder gegen die *Commedia* gerichtet wäre, selbst im *Asino*, dem ‚antidanteske' Züge zugeschrieben werden,[40] kann dies ausgehend vom vorliegenden Fokus auf die *Dantizität* nicht beobachtet werden. Vielmehr erscheint es im Falle des *Asino* so, dass verlachende Tendenzen gegenüber der *Commedia* nicht den primären Schwer-

37 An dieser Stelle ist es unvermeidlich, zu generalisieren und somit einzelne Details außen vor zu lassen. Dennoch scheint es zielführend, hier den Blick auf die wichtigsten Aspekte zu fokussieren, um allgemeine Schlüsse ziehen zu können.

38 Auf das Verhältnis zur *Commedia* wird im Laufe der Erläuterungen genauer eingegangen.

39 Dieser Aspekt hat Berührungspunkte zum Konzept des *self-fashioning*, das durch Greenblatt Bekanntheit erlangte (vgl. Greenblatt 2005), ist mit diesem aber nicht deckungsgleich.

40 Am prominentesten und entschiedensten ist dies wohl durch Sasso geschehen (vgl. Sasso 1997c), aber z. B. auch durch Vivanti (vgl. Vivanti 2005b, 766). Vgl. demgegenüber u. a. Ferronis Einschätzung, der in Bezug auf die Komik nicht von einer ‚antidantesken' Verlachung ausgeht (vgl. Ferroni 1975, 314–315), ebenso wie schon zuvor Grayson (vgl. Grayson 1971, 365) oder rezenter Marietti (vgl. v. a. Marietti 2011, 92).

punkt des Textes ausmachen, sondern *en passant* in Kauf genommen werden, um dem allgemeinen ‚Programm' einer bitteren Satire mit spöttischen, ungeschönten Elementen gerecht zu werden. Bereits an diesem Punkt ist somit eine grundlegende Ausrichtung des Textes in Opposition zu Dante oder der *Commedia* abzulehnen. Hinzu kommt, dass die Komik des *Asino* auch mit Blick auf den *Orlando Furioso* Ariosts zu perspektivieren ist. Durch den Brief an Francesco Vettori vom 17. Dezember 1517 wissen wir, dass Machiavelli den *Orlando* gelesen und Ariost letztlich als einen wichtigen literarischen Konkurrenten identifiziert hatte.[41] Zusätzlich ist die Verbindung von Komik und episch-sublimen Elementen[42] im *Asino* ein Signal dafür, dass bei einer Lektüre des Textes der *Orlando* im Hintergrund mitzudenken ist. Ein weiteres Indiz, das auf den *Orlando* hinweist, ist die Integration des Wahnsinns-Topos, wie er z. B. ausführlich im Capitolo I ausgerollt wird. Auch einzelne direkte Kontakte zum Hauptwerk Ariosts lassen sich identifizieren, so u. a. die punktuelle Angelica-Nähe im Capitolo IV oder im Bereich der ‚Latinismen' beim Wort „Eoi" (*A8*, 99), das u. a. den initialen Canto des *Orlando* assoziieren kann.[43] Somit kann die dem *Asino* inhärente Komik auch anders (und plausibler) erklärt werden als nur durch eine direkte und offensive Verlachung des *poema sacro*.[44]

Der Kontakt zu Ariost leitet fließend zum letztgenannten Aspekt über, der Vorführung dichterischen Könnens. Diese wird dadurch befördert, dass der *Asino* mit zahlreichen Prätexten in Kontakt steht, u. a. mit denjenigen des Apuleius, Ovids, Pet-

41 Vgl. *Lett. 17.12.1517*. Die bereits in Kap. 2.2, Fn 57 erwähnte Position Dionisottis, dass die Briefpassage nicht ernst gemeint ist und kein agonales Verhältnis in Richtung des *Orlando* vorliegen dürfte (vgl. Dionisotti 1980d, 250–251 sowie vgl. Dionisotti 1980d, 253–255), erscheint angesichts der hier vorliegenden Indizien nur schwer aufrechtzuerhalten.

42 V. a. anhand der *scorta*-Figur kann gezeigt werden, dass sich in ihr beides findet, komische Aspekte wie auch Episch-Sublimes. Hierbei schließt das eine das andere nicht aus, ebenso wenig entwertet die Komik das Episch-Sublime. Es handelt sich vielmehr um ein Nebeneinander. Vgl. hierzu v. a. Kap. 9.7.2 mit Blick auf die Licht- und Farbsemantik.

43 Dass die einzelnen Kontaktelemente zum *Orlando* bereits in dessen erster Fassung aus dem Jahr 1516 vorhanden waren, ist in den entsprechenden Analysekapiteln durch Nachweise belegt. Dafür, dass sich *eoo* in allen drei Ausgaben des *Orlando* (1516; 1521; 1532) im initialen Canto findet, vgl. *Ariost Orl.*, 3 [= I, 7, 3–4].

44 Als weiteres eher biographisch orientiertes Argument hierfür ließe sich noch ergänzen, dass Machiavelli sich selbst als ‚Komiker' gesehen hat. Vgl. hierzu im Brief an Guicciardini im Oktober 1525 die Selbstbeschreibung des *Segretario* als „istorico, comico e tragico" (*Lett. post 21.10.1525*, 411). Die (oft bitter-spöttische) Komik ist somit ein inhärentes Element nicht nur des *Asino*, sondern des machiavellianischen Schreibens an sich. Komisches ist folglich nicht notwendigerweise auf eine Verlachung der *Commedia* zurückzuführen, sondern kann ebenso gut Ergebnis der *vena comica* der Textproduktion des *Segretario* sein. Dies hat sich auch bei der Analyse der *Dantizität* der übrigen Terzarima-Texte herauskristallisiert: Die (spöttische) Komik ist eines der durchgängigen Prinzipien in der Dichtung Machiavellis.

rarcas oder Plutarchs, um nur die wichtigsten und prominentesten zu nennen. Den wohl zentralen Prätext aber – so legen es die Ergebnisse der vorliegenden Studie nahe – stellt die *Commedia* dar. Dass es sich bei der Annäherung an das *poema sacro* tatsächlich auch um eine Möglichkeit der Demonstration dichterischen Vermögens und der Aufwertung des eigenen Textes, auch mit Blick auf den *Orlando*, handelt, legt bereits der Umstand nahe, dass bei einer Vielzahl der ‚dantesken' Elemente im Detail Unterschiede zur *Commedia* erkennbar sind, die man, u. a. bei den Verbalparallelen, z. T. im Sinne einer Adaption lesen kann. Damit nicht genug, ist an zahlreichen Stellen sogar ein aemulatives Element in Form einer ‚Verbesserung' auszumachen. Die Überlagerung ‚dantesker' Parallelen mit Elementen aus den Werken anderer Autoren, strukturelle ‚Verfeinerungen' oder ‚Steigerungen', genauso wie das kondensierte Auftreten und die Kombination ‚dantesk' konnotierter Stileme deuten auf einen Gestus hin, der nicht nur gegenüber dem *Orlando*, sondern auch mit Blick auf andere Texte, z. T. sogar gegenüber der *Commedia* eine agonal anmutende Drift hinzufügt. Es ist erkennbar, dass bei der Annäherung an das *poema sacro* – genauso wie letztlich beim Kontakt zu anderen Texten – nicht nur eine Einordnung in die Riege der großen Autoren eine Rolle spielt. Vielmehr drängt sich die Vermutung auf, dass es ebenso darum geht, mit den großen Dichtern gleichzuziehen, sie womöglich sogar zu übertreffen und so das eigene literarische Vermögen darzustellen.[45]

Diese Lesart gewinnt weiter an Plausibilität, wenn man den gesellschaftlichen und historischen Kontext in den Blick nimmt.[46] Die prekäre und gesamtgesellschaftlich instabile Situation in Florenz sorgte um 1500 dafür, dass gerade die Kunst das Selbstbewusstsein der Stadt stärkte, ganz im Sinne einer Fortführung laurenzianischer Kulturhegemonie.[47] Nun ist Machiavelli bekannt für seine Liebe zur *patria*, welcher er so gut wie alles andere unterordnete.[48] Der *Asino* als Text, der sich gegenüber dem *Orlando* Ariosts (wohlgemerkt, eines Ferraresers) positioniert, erscheint so auch in einem patriotischen Licht, ganz im Zeichen des kulturellen Selbstverständnisses der Stadt Florenz, dem sich Machiavelli verpflichtet gefühlt haben dürfte. In diesem Zusammenhang kann sich Dantes *Commedia* als eine Möglichkeit erweisen, gegen den *Orlando* – und auch andere Texte – anzuschreiben oder zumindest den eigenen Text als der Reihe der großen Dichtungen

45 Die Frage danach, ob diese Ambitionen erfolgreich umgesetzt sind, fällt indes nicht in den Kontext einer Untersuchung der *Dantizität*. Eine entsprechende Beurteilung wird hier folglich nicht vorgenommen. Stattdessen wird hier explizit auf das Potential einer Vorstellung dichterischer Fähigkeiten und Ambitionen abgehoben.

46 Vgl. Kap. 2.1.

47 Hierzu sei an Huss 2015, 111–112 erinnert. Vgl. außerdem Kap. 2.1.

48 Vgl. u. a. Kap. 2.2, aber vgl. z. B. auch *Lett. 16.04.1527*, 459.

zugehörig zu präsentieren. Dies deckt sich mit den Ergebnissen der Untersuchung des *Dantismo* Machiavellis und v. a. des *Dialogo* in Kap. 6. Unterstützt durch Indizien aus der digitalen stilometrischen Analyse, kann postuliert werden, dass die dantekritischen Tendenzen im *Dialogo* gar nicht den primären Schwerpunkt des Textes bilden müssen. Vielmehr lässt sich erkennen, dass auch im Falle des *Dialogo* die Einschreibung in das bestehende hochvirulente Diskurssystem der linguistischen Dialog-Traktate und darüber hinaus die Frage der *patria* bzw. deren Verteidigung die zentralen Punkte darstellen dürften.[49] Es handelt sich hierbei um eine frappierende Ähnlichkeit zum *Asino*, welche dessen hier vertretene Lesart umso plausibler macht. Es geht in beiden Texten nicht um eine scharfe Polemik gegen Dante selbst. Dante oder sein Werk, vornehmlich die *Commedia*, sollen in erster Linie nicht lächerlich gemacht oder scharf kritisiert werden. Doch wird dies billigend in Kauf genommen, v. a. wenn es zur Erreichung der beiden anderen übergeordneten Ziele dient, der Vorführung dichterischer Kompetenzen (bzw. auch philologisch-linguistischer im Falle des *Dialogo*) und der Nobilitierung der *patria*.[50]

Sicher ist der *Asino* einer der schillerndsten und ambitioniertesten Terzarima-Texte Machiavellis. Doch auch in seiner übrigen Terzarima ist eine agonal anmutende Grundtendenz erkennbar. Im Falle der *Decennali* wäre hier v. a. Antonio Pucci zu nennen, die Integration episch-sublimer Elemente und verbaler Parallelen zur *Commedia* erlaubt eine Distanzierung von dessen *Centiloquio*.

49 Den Kontakt zu den *Prose* Bembos sowie den Patriotismus des *Dialogo* hat bereits Chiappelli erkannt (vgl. Chiappelli 1974, 39–58). Er geht jedoch noch nicht den Schritt, eine Einschreibung in das Diskurssystem der linguistischen Dialogtraktate schlechthin und damit verbunden einen selbstbewussten textuellen Gestus zu diagnostizieren. Diese Diagnose kann man immerhin im Sinne einer ‚Konkurrenz' interpretieren: Der *Dialogo* schaltet sich in die linguistische Debatte ein und versucht, mindestens zu den anderen großen Beiträgen aufzuschließen. Darüber hinaus sind gegenüber anderen linguistischen Dialog-Traktaten auch aemulative Elemente erkennbar, so die direkte Aufrufung der *auctoritas* Dantes, aber auch die Amalgamierung mit komischen Momenten. Man könnte zwar versucht sein, die Komik als einen abwertenden Angriff auf die linguistischen Traktate zu werten. Doch erscheint dies weniger plausibel, da die Komik eher punktuell gesetzt ist und keinen direkten Bezug zur Form des linguistischen Dialogtraktats aufweist.

50 Hierbei könnte es sein, dass v. a. diejenigen Aspekte der *Commedia* zur Erreichung übergeordneter Ziele der Komik preisgegeben werden, die nicht einem satirisch engagierten Dante-Bild entsprechen, z. B. religiös oder philosophisch aufgeladene Aspekte. Zwar hat sich im Laufe der Analyse gezeigt, dass sich auch Stellen finden, die sich an nicht-satirisch aufgeladene Elemente aus der *Commedia* annähern, ohne dass es zu einer Komisierung *en passant* käme – man denke u. a. an die *Paradiso*-Nähe im *Capitolo Pastorale* zur Erhöhung des eigenen Gesangs und des Besungenen. Gleichwohl dürfte eine ‚Neigung' der *Dantizität* zum Satirischen in der *Commedia* durchaus eine Rolle spielen, sodass v. a. (wenngleich angesichts der hier vorliegenden Ergebnisse nicht durchgehend) bei nicht-satirischen Aspekten eine Komisierung billigend in Kauf genommen wird. Für den Hinweis auf diese Alternativ-Hypothese danke ich Florian Mehltretter.

Auch das Vorkommen livianischer ‚Latinismen', vornehmlich im *Decennale Primo*, zeugt von einem äußerst selbstbewussten textuellen Moment. Der Anspruch der *Decennali* scheint somit gerade nicht nur in einer Nachfolge der volkstümlichen Terzarima-Historiographie zu liegen. Vielmehr setzt er ‚höher' an und bindet die antik-römische Geschichtsschreibung mit ein, wobei die Integration in Form von ‚Latinismen' wiederum auf die textuelle Praxis der *Commedia* verweist, sodass ein ‚großer Bogen' über Dante bis zur römischen Antike gespannt wird. Dieses textuell selbstbewusste und sich gegenüber Pucci und anderen Terzarima-Historiographen betrachtet agonal ausnehmende Unterfangen kann wiederum zur Nobilitierung der besungenen florentinischen *patria* beitragen, um die der *Decennale* primär kreist. Ein weiteres Indiz, das dafür spricht, das Projekt der *Decennali* im Lichte der Zurschaustellung dichterischer Qualitäten zu betrachten, findet sich in der *Dedica* des *Decennale Primo*. Nicht genug damit, dass die *Dedica* neben der *volgare*-Version auch in lateinischer Sprache vorliegt und somit einen humanistisch anmutenden Anspruch der Gelehrsamkeit geltend machen kann, wird die Abfassung des *Decennale Primo* als eine Meisterleistung weniger Tage in Szene gesetzt:

> Lege, Alamanne, postquam id efflagitas, transacti decennii labores italicos, nostrum xv dierum opus. (*DP*, Dedica 1504, lat., 1, Form. i. Orig.)[51]

In gerade einmal 15 Tagen („xv dierum opus") habe Machiavelli den Text abgefasst. Angesichts der Elaboriertheit des *Decennale Primo* erscheint dies als deutliche Inszenierung – ungeachtet der Tatsache, ob es sich um ein reales Faktum handelt oder nicht. Es geht zuvörderst um eine Zurschaustellung des dichterischen Könnens, das ohne große Mühen von der Hand geht. Verstärkend kommt ein ostentativer Akt der Bescheidenheit hinzu. Der Text entstand – laut *Dedica* – auf Wunsch Salviatis und nicht aus eigenem Antrieb des Autors. Machiavelli selbst hat sich gemäß der *Dedica* bitten lassen, da ihm von außen das dichterische und auch fachliche Vermögen zugeschrieben wurde, einen solchen Text abfassen zu können. Auch im weiteren Verlauf der *Dedica* bleibt es bei der zur Schau gestellten Bescheidenheit, wenn Machiavelli um Verzeihung bittet („excusabis", *DP*, Dedica 1504, lat., 3),

51 Es sei darauf hingewiesen, dass es sich bei der hier zitierten *Dedica* um diejenige aus dem Jahr 1504 handelt. Die Druckversion des *Decennale Primo* aus dem Jahr 1506 erhielt eine andere *Dedica*, die unter dem Namen des Verlegers Agostino Vespuccis firmiert und ohne die intensive Zurschaustellung dichterischer Leistung der *Dedica* aus dem Jahr 1504 auskommt. Vgl. zu den abweichenden *Dediche* bzw. zu den (bis auf die *Dediche* geringen) Unterschieden der Druckversionen u. a. Dionisotti 1980b, 19–20 sowie vgl. Dionisotti 1980b, 37–46; vgl. Sasso 1988b, v. a. Sasso 1988b, 187–189, Fn 35 sowie vgl. Sasso 1988b, 191; vgl. Cabrini 1993, 75–76; vgl. Inglese 1983, dort auch mit dem abgedruckten Text der *Dedica* Vespuccis aus dem Jahr 1506 (vgl. Inglese 1983, 147). Diese findet sich auch in der *EN* (vgl. Corsaro (Hg.) 2012, 14–15).

dass er die großen Ereignisse der Geschichte in knappe Worte verpackt habe („nos tanta infra tam breves terminos perstrinxisse", *DP*, Dedica 1504, lat., 2), was er mit der knapp bemessenen Zeit des *otiums* zu rechtfertigen sucht („angustia temporis quod in huiusmodi ocio nobis assignatur", *DP*, Dedica 1504, lat., 3). Der *Decennale Primo* wird so als ein Werk der ‚Freizeitdichtung' präsentiert – die Diskrepanz zum stilisierten Endprodukt macht die inszenierte Bescheidenheit augenfällig und verstärkt die ostentative Profilierung als Meisterdichter, der in wenigen Stunden des *otiums* den Text des *Decennale Primo* hervorbringen konnte.[52]

Bei den drei ‚großen' *Capitoli* wurde die bereits breit gestreute Tradition der *Capitoli*-Dichtung in Terzarima angeführt und auch in diesem Fall scheint es so, dass die *Capitoli* Machiavellis einen sich selbstbewusst, z. T. aemulativ ausnehmenden Gestus implementieren. Wie bereits Dionisotti festgestellt hat, sind die *Capitoli* Machiavellis strukturell mit keinem Vorgänger-Text direkt vergleichbar.[53] Dieser Umstand und die Tatsache, dass es sich um hochgradig stilisierte Texte handelt, die auf unterschiedlichsten Ebenen eine Annäherung an die *Commedia* erlauben, deuten darauf hin, dass es sich insgesamt betrachtet auch bei diesen Texten um Möglichkeiten der Zurschaustellung dichterischer Fähigkeiten und textueller Ambitionen handelt. Ähnliches ist im Fall des *Capitolo dell'Occasione* zu konstatieren. Zwar kann man an dieser Stelle noch nicht entscheiden, inwieweit sich Machiavellis Text hinsichtlich der *Dantizität* von anderen *volgarizzamenti* abhebt.[54] Doch bereits mit Blick auf die lateinische Vorlage des Ausonius ist eine aemulative Tendenz zu erkennen. Beim *Capitolo dell'Occasione* handelt es sich nicht nur um eine schlichte Übertragung aus dem Lateinischen mit leichten Anpassungen. Vielmehr zeigen sich deutliche Anzeichen für eine ‚verbessernde' Stilisierung auch mit ‚dantesken' Gestaltungsmitteln, die so im Text des Ausonius nicht zu finden sind. Zu guter Letzt ist auch das *Capitolo Pastorale* durch einen selbstbewusst agonal anmutenden Gestus geprägt. Zwar ist auch hier nicht zu klären, inwieweit die ausgebaute *Dantizität* einen Unterschied zur übrigen bukolischen Dichtung in *terza rima* darstellt. Doch liefert der Inhalt des *Capitolo Pastorale* selbst ein klares Indiz dafür, dass der Text sich im Wettstreit mit anderen Dichtern und deren Produkten befindet. Neben ostentativen Bescheidenheitsbekundungen, die letztlich auf eine

52 Vgl. für eine ähnliche Lesart der *Dedica* des *Decennale Primo* aus dem Jahr 1504 u. a. Corsaro 2012c, 3.

53 Vgl. Dionisotti 1980a, 96–98. Auf diesen bezieht sich auch Matucci bei einer ähnlichen Einschätzung (vgl. Matucci 1982, 111). Vgl. außerdem Kap. 7.2.

54 Es liegt zwar anhand der Ergebnisse dieser Studie nahe, dass auch im Falle des *Capitolo dell'Occasione* und der Tradition der *volgarizzamenti* eine Sonderstellung des Textes Machiavellis vorliegen dürfte. Doch für eine genaue Einschätzung sind weitere Untersuchungen zu anderen *volgarizzamenti* und ihrer *Dantizität* nötig.

Überlegenheit gegenüber anderen Dichtern abzielen, ist auch der Fledermaus-Passus gegen Ende des Textes zu nennen (vgl. *CP*, 120). Dieser illustriert nicht nur eine Einreihung hinter Sannazzaro durch die Einbindung des auf den ersten Blick bizarren Fledermaus-Motivs. Vielmehr ist auch ein aemulativ-agonales Moment erkennbar, da anstelle des (latinisierenden) *volgare*-Wortes „vespertelli", das beim Neapolitaner auftaucht,[55] direkt das lateinische „vespertilio" (*CP*, 120) auftritt.

Somit spricht vieles dafür, dass die Vorführung dichterischen Könnens und die agonal erscheinende Ausstellung textueller Ambitionen ein entscheidendes Merkmal der Terzarima Machiavellis darstellt. Wenn man sich nun noch vor Augen führt, dass sich die Terzarima-Dichtung nach Dante zu einem Reimschema entwickelt hatte, das aufgrund seiner leicht erlernbaren Form v. a. für Schichten mittleren Bildungsgrades attraktiv war,[56] erkennt man leicht, dass im Falle Machiavellis eine besondere Verwendung der *terza rima* vorliegt. Er rekurriert damit nicht nur auf verklärte alte Zeiten.[57] Vielmehr wird u. a. durch ausgeprägte *Dantizität* eine Nobilitierung der Terzarima-Texte des *Segretario* ermöglicht. Vor dem Hintergrund des bereits erwähnten Florentiner Patriotismus Machiavellis liegt es nahe, diese Nobilitierung auch im Falle der gesamten machiavellianischen Dichtung in *terza rima* an eine Florentiner Kulturhegemonie gekoppelt zu sehen, so wie dies bereits für den *Asino* mit Blick auf den *Orlando* Ariosts weiter oben postuliert wurde.

Dantizität der Terzarima Machiavellis und Imitatio

Nach der genauen Interpretation der Terzarima Machiavellis hinsichtlich ihrer *Dantizität* bleibt zum Schluss noch eine Einordnung der Ergebnisse mit Blick auf das Prinzip der *imitatio* um 1500 zu leisten. Wie lassen sich die bisher beschriebenen Tendenzen vor dem Hintergrund der humanistisch geprägten Nachahmungslehre deuten? Es dürfte bereits deutlich zu erkennen sein, dass Machiavelli einen ‚freien' Umgang mit der *Commedia* pflegte, dies sowohl im Bereich der Terzarima als auch bei der stark rhetorisch motivierten Anführung von *Commedia*-Versen in anderen Werken.[58] Entsprechend ist eine *imitatio* im strengen Sinne der Aktualisierung einer *langue* auszuschließen. Doch heißt dies nicht – um das von Penzenstadler angeführte System aus *Aktualisierung* und *Erwähnung* ins Spiel zu bringen –,[59]

55 Vgl. *Sann. Arcadia*, 197 [= IX, 1].
56 Vgl. Peirone 1990, 23; 90.
57 Vgl. für diese Meinung Dionisotti 1980d, 252.
58 Vgl. Kap. 6.1.2.
59 Vgl. Penzenstadler 1993, 81–82 sowie vgl. die Ausführungen in Kap. 4.1.

dass reine Erwähnungen der *Commedia* vorlägen, denn die Terzarima des *Segretario* geht hierüber merklich hinaus.

Vielversprechend scheint es dagegen, den Blick in Richtung Antike zu richten. Die antike, rhetorisch geprägte Auffassung von *imitatio* in Kombination mit der dort geforderten *exercitatio* scheint einen guten Anhaltspunkt zu bieten. Hierfür sprechen zunächst mehrere Äußerungen Machiavellis zur *imitatio*, die stark verkürzt die Forderung nach einer praktisch orientierten Besinnung auf die ‚Alten' erkennen lassen.[60] Außerdem hat das antike Konzept im Vergleich zur frühneuzeitlichen *imitatio* einen stärker ausgeprägten „instrumentalen Charakter"[61] und ist somit auch gegenüber Aspekten der Vorführung dichterischen Könnens offen.[62] Hinzu kommt, dass sich über die spezifische Auffassung der *imitatio* in Form des Bienengleichnisses, welches v. a. über Seneca, Macrobius und Petrarca tradiert wurde, ein weiterer wichtiger Anknüpfungspunkt ergibt. Dieser erlaubt es, eine ‚verdauende Nachahmung' miteinzubeziehen, die keine exakte Reproduktion der Vorlage darstellt, sondern das Material des Prätextes weiterverarbeitet und – z. T. auf einer latenten Ebene – mit anderen textuellen Einflüssen amalgamiert und in die eigene textuelle Produktion einfließen lässt. Man könnte ausgehend hiervon sogar so weit gehen und auf einer grundlegenden Ebene von einer ‚doppelten' *imitatio* sprechen, denn Machiavelli ‚imitiert', indem er sich die Grundzüge der antiken *imitatio*-Praxis zu eigen macht.

Doch handelt es sich auch bei dieser Nachahmung um keine ‚sklavische', sondern selbst wiederum um eine zwanglose Annäherung an das antike Konzept, dessen Grundprofil auf die eigenen Bedürfnisse hin zugeschnitten zu sein scheint.

---

60 Vgl. Kap. 4.2.2.

61 Vgl. hierzu die Einschätzung von Kablitz: „Aus der Verankerung im System der Rhetorik gelöst, erhält die *imitatio* eine neue Funktion. Der Kontakt zum – nur noch mit Konventionen zu legitimierenden – modellhaften Text verliert seinen instrumentalen Charakter, dient längst nicht mehr der *exercitatio,* sondern wird selbst zu einer Begründungsinstanz" (Kablitz 1986, 30, Form. i. Orig.). Vgl. hierzu gleichfalls die Herennius-Rhetorik: „Haec omnia tribus rebus adsequi poterimus: arte, imitatione, exercitatione. [...] Exercitatio est adsiduus usus consuetudoque dicendi" (*Rhet. Her.*, 6; 8 [= I, II, 3]) sowie vgl. Quintilian: „ars enim semel percepta non labitur, stilus quoque intermissione paulum admodum de celeritate deperdit: promptum hoc et in expedito positum exercitatione sola continetur" (*Quint. Inst.*, Bd. 3, 384 [= X, 7, 24]). Vgl. weiterhin zur antiken *exercitatio* allgemein Cizek 1994, 37–41.

62 In der antiken Nachahmungslehre sind Aspekte der Vorführung dichterischer Fähigkeiten bereits vorgesehen, so findet sich auch bei Quintilian die Forderung nach der ‚Verbesserung' der Originale: „Qui vero etiam propria his bona adiecerit, ut suppleat quae deerant, circumcidat si quid redundabit, is erit quem quaerimus perfectus orator: quem nunc consummari potissimum oporteat, cum tanto plura exempla bene dicendi supersunt quam illis qui adhuc summi sunt contigerunt. Nam erit haec quoque laus eorum, ut priores superasse, posteros docuisse dicantur" (*Quint. Inst.*, Bd. 3, 334; 336 [= X, 2, 28]).

Hierfür spricht einerseits der Aspekt des Dialogischen. Neben Äußerungen von Machiavelli selbst, die in eine dialogische Richtung weisen,[63] können u. a. auch die aemulativen Tendenzen an zahlreichen Textstellen, die eine textuelle Annäherung an die *Commedia* ermöglichen, dem Bereich des hochgradig kommunikationsrelevanten Dialogischen zugeschrieben werden. Dabei gilt es zu beachten, dass es nicht alleinig bei einem ‚Verhandeln' mit der *Commedia* selbst bleibt. Es werden vielfältige kommunikative Äußerungen ermöglicht, die z. T. nur indirekt mit dem *poema sacro* in Verbindung stehen, sodass die *Dantizität* als solche mitunter nicht direkt im Vordergrund steht und hinter andere textuelle Prinzipien zurücktritt. Nicht mehr der Umstand, dass eine Annäherung an die *Commedia* stattfindet, ist dann primär von Bedeutung, sondern die textuellen Effekte, die durch ‚dantesk' konnotierte ‚Mittel' realisiert werden können. Oftmals rückt die *Dantizität* selbst sogar so weit in den Hintergrund, dass man eine Form ‚verdauender Nachahmung' ansetzen kann, ähnlich wie im zuvor erwähnten Bienengleichnis beschrieben.[64] Bei dieser ist die Kommunikationsrelevanz der *Commedia*-Nähe nur sehr schwach ausgeprägt, ganz im Gegensatz zu den bereits erwähnten dialogischen Stellen. Für einen ‚verdauenden' Anteil spricht u. a. die Dichte der textuellen Annäherungen an die *Commedia*, denn es scheint mehr als unwahrscheinlich, dass jeglicher Kontakt zur *Commedia* intentionell im Sinne eines bewussten bzw. expliziten Sprechaktes platziert wäre.[65] Ebenso in diese Richtung weist der Umstand, dass zwar äußerst zahlreiche Kontaktpunkte vorhanden sind, einige aber nur angedeutete Bewegungen in Richtung des *poema sacro* darstellen, die sich stellenweise sogar mit Tendenzen, die von der *Commedia* wegführen, überlagern.

Trotz dieses heterogenen Bildes rund um die *Dantizität* der Terzarima Machiavellis und deren Beurteilung aus dem Blickwinkel der *imitatio* bzw. ‚imitativer' Verfahren gibt es einen Aspekt, der so gut wie durchweg im Vordergrund zu stehen scheint: die unterschiedlichsten textuellen Effekte, die mit der *Dantizität* auftreten. Hierzu zählen, wie bereits weiter oben ausführlich dargestellt, die Ver-

63 Vgl. den vielzitierten Brief Machiavellis an Francesco Vettori vom 10.12.1513 („Venuta la sera, mi ritorno in casa, et entro nel mio scrittoio [...] entro nelle antique corti degli antiqui uomini [...] dove io non mi vergogno parlare con loro, e domandarli della ragione delle loro azioni; e quelli per loro umanità mi rispondono [...]", *Lett. 10.12.1513*, 295–296) sowie die entsprechenden Ausführungen in Kap. 4.2.2.

64 Zwar liegen im Falle Machiavellis keine expliziten Aussagen vor, die eindeutige Urteile zur Intentionalität erlauben. Doch die in Kap. 4.2.2 nachgezeichnete Positionierung Machiavellis zum Thema der *imitatio* deutet darauf hin, dass ein ‚freier' und ‚verdauender' Umgang mit den Quellen beim *Segretario* eine Rolle spielt. Vgl. hierzu u. a. erneut den Brief an Francesco Vettori vom 10.12.1513 (vgl. *Lett. 10.12.1513*, 295–296).

65 Einen solchen Sprechakt könnte man möglicherweise umschreiben mit ‚Ich nähere mich an dieser Stelle der *Commedia* bzw. ihrem Ausdruck explizit an, um...'.

anschaulichung des Gesagten, verlachende sowie verspottende Komik, teilweise scharfe Kritik, ebenso wie die Stärkung der Argumentation. Auch die Vorführung dichterischer Fähigkeiten und textueller Ambitionen – in Verbindung mit einem kontextuell und historisch plausiblen Bestreben, als Florentiner Dichter nicht nur den eigenen Ruhm, sondern auch den der Heimatstadt zu mehren – ist explizit nochmals zu nennen. All diese textuellen Prinzipien lassen sich erfassen, sobald man eine besondere Betonung des ‚instrumentellen' Aspekts der textuellen Annäherung an die *Commedia* hinzunimmt. Dieses ‚Instrumentelle' kann dabei sowohl die Variante explizit-intentioneller Erzeugung von Nähe zur *Commedia* als direktes ‚Werkzeug' wie auch diejenige einschließen, bei der dem *poema sacro* die implizite ‚Funktion' des Ausgangspunkts einer ‚verdauenden' *exercitatio*-ähnlichen Praxis zufällt.

Gesamtfazit

Es dürfte anschaulich geworden sein, welche Vorteile der hier angesetzte Begriff der *Dantizität* in seiner konkreten Anwendung und unter Einbeziehung digitaler Methoden bietet, denn in der vorliegenden Studie konnten mithilfe des so auf die textuelle Situation fokussierten Blicks plausible Lösungen für einige Streitfragen zur Terzarima Machiavellis erarbeitet werden. Nicht zuletzt ermöglicht es die Perspektivierung der *Dantizität*, die komplexe Positionierung dieser Texte mit Blick auf die *Commedia* jenseits vorgefertigter Kategorien wie derjenigen der *imitatio* genauer und differenzierter zu beschreiben.[66] Aufgrund der Tatsache, dass sich in Machiavellis Texten zahlreiche, mitunter widersprüchliche Tendenzen begegnen, ist es zwar mitnichten möglich, davon zu sprechen, die Texte des *Segretario* vollauf verstanden zu haben. Gleichwohl scheint es so, dass mithilfe der hier vorgestellten Überlegungen eine vielversprechende Perspektive aufgezeigt wurde, wie man die Terzarima Machiavellis auch (und womöglich sogar umfassender) verstehen kann. Sicher bleibt weiterhin eine Reihe an Fragen offen, die in zukünftigen Studien zu beantworten sind. Hierzu zählt der bereits im vorigen Abschnitt angeregte Vergleich mit Texten anderer Autoren der Zeit um 1500 unter den Voraussetzungen des hier angesetzten *Dantizitäts*-Begriffs und seiner vorgeschlagenen Untersuchung, um genau zu ermitteln, ob die textuelle Praxis in Machiavellis Terzarima

66 Zwar weisen die vorliegenden Ergebnisse in eine ähnliche Richtung, wie v. a. das Urteil Quaglios, der zusammenfassend von „un fertile rapporto poetico, svariante dall'assimilazione alla collaborazione, dal trapianto alla concorrenza, tra fedeltà e tradimenti" spricht (Quaglio 1970, 173). Doch konnte in der vorliegenden Studie durch den Blick auf die *Dantizität* genauer differenziert und v. a. der Aspekt des ‚Instrumentellen' herausgearbeitet werden.

eine ‚Ausnahme' oder eher die Regel darstellt. Ebenso könnten diachrone Gegenüberstellungen interessante Erkenntnisse zutage fördern. Ein weiterer Punkt, der hier nicht genauer verfolgt werden konnte, ist ein Abgleich der *Commedia*-Kontakte zu antiken Autoren. Ließe sich beispielsweise ähnlich zur ausgeprägten *Dantizität* in Machiavellis Terzarima eine parallel verlaufende textuelle Nähe zu Livius nachzeichnen? Hierzu wäre ein interdisziplinäres Vorgehen mit den klassischen Philologien unabdingbar, um u. a. ‚livianische' Stileme zu bestimmen und zu operationalisieren, ähnlich wie dies hier für ‚danteske' Stileme vorgenommen wurde. Bis dahin lässt sich festhalten, dass die textuelle Annäherung an die *Commedia* für Machiavellis Terzarima zwar nicht den einzigen,[67] aber dennoch einen zentralen Aspekt der textuellen wie auch außertextuellen Expressivität darstellt, welcher zur Erhöhung und Stilisierung der Texte selbst, der *patria* und, *last but not least*, auch des Dichters Machiavelli beitragen kann.

67 Man sollte nicht aus den Augen verlieren, dass auch andere textuelle Kontakte eine wichtige Rolle für die Terzarima Machiavellis spielen. So gilt es neben Dante und der *Commedia* auch die antiken Autoren, Ariost, Petrarca, Pulci und andere Dichter detailliert in den Blick zu nehmen, wollte man das gesamte intertextuelle Gefüge der Terzarima-Texte Machiavellis umfassend betrachten.

VI **Bibliographie**

Anmerkungen zur Zitierweise

In der vorliegenden Schrift wird der Lesbarkeit halber auf das Ausbibliographieren der Verweise verzichtet. Stattdessen werden Kurznachweise gesetzt, in der Form: *Autor Jahr*. Gelegentlich wird von diesem Schema abgewichen, dergestalt dass Siglen verwendet werden. Dies ist der Fall bei antiken Autoren, für welche die gängige Abkürzung gemäß dem *Neuen Pauly* verwendet wird. Gleiches gilt für die Primärwerke häufig zitierter Autoren, darunter v. a. Machiavelli und Dante, aber u. a. auch Petrarca. Auch die verwendeten Wörterbücher und Korpora werden mit den gängigen Abkürzungen identifiziert. Alle Kurznachweise einschließlich der Abkürzungen sind in der Bibliographie entsprechend aufgelöst, dort finden sich alle notwendigen Angaben, um den Verweis nachzuvollziehen bzw. um die konsultierte Ausgabe der Primärwerke zu ersehen.

Eine Besonderheit betrifft den *Asino*. Da die einzelnen Capitoli des *Asino* sehr häufig einzeln adressiert werden, wird hierfür eine eigene Kurzschreibweise verwendet. So steht *A1* für das Capitolo I des *Asino*, *A2* für das Capitolo II des *Asino* usw.

Generell gilt bei Zitaten aus Primärtexten, dass sowohl die Seitenzahl als auch die kanonische Zählweise nach Büchern, Kapiteln, Canti und Versen angegeben wird bzw. eine Angabe des Abschnittes (dessen Angabe z. B. in der *EN* der Werke Machiavellis üblich ist). Hiervon weichen lediglich die Angaben zur *Commedia* sowie zu den Terzarima-Texten Machiavellis ab. Diese werden aufgrund ihrer häufigen Zitation lediglich mit der Angabe von Cantica, Canto/Capitolo und den entsprechenden Versen referenziert (vgl. die Ausführungen im Abschnitt Präliminarien).

Ein gesonderter Hinweis ist v. a. für das Kapitel zu den ‚Latinismen' und Neologismen von Bedeutung. Dort wird häufig auf das Vorkommen einzelner Wörter bei verschiedenen Autoren hingewiesen, so wie dies in den verwendeten Korpora und Wörterbüchern verzeichnet ist. Hierbei wird in der Regel nicht zusätzlich auf die Primärquelle explizit mit einem bibliographischen Nachweis referenziert, sondern nur durch die Angabe der Textstelle, z. B. bei antiken Autoren in Form des Buches und des Kapitels. Explizit mit bibliographischem Nachweis wird jedoch referenziert, sobald nicht nur das bloße Vorkommen des interessierenden Wortes indiziert wird, sondern eine – wenn auch kurze – Textstelle aus dem entsprechenden Primärtext wiedergegeben wird. Außerdem erfolgt ein exakter Nachweis, wenn Informationen zu unterschiedlichen Ausgaben vermerkt werden, dies ist v. a. mit Blick auf die verschiedenen Ausgaben des *Orlando furioso* der Fall.

Zuletzt ist noch anzumerken, dass in der vorliegenden Arbeit bewusst auf eine Verwendung von Kurzformen wie *ebenda*, *ibidem* o. Ä. verzichtet wurde, um eine eindeutige Zuordenbarkeit der einzelnen Nachweise in jedem Fall zu garantieren.

Open Access. © 2025 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111396989-011

Literatur

Dante

Bembo (Hg.) 1502 = Bembo, Pietro (Hg.) 1502: *Le terze rime di Dante*, Venedig: Aldus Manutius.

Benivieni (Hg.) 1506 = Benivieni, Girolamo (Hg.) 1506: *Commedia di Dante insieme con uno dialogo circa el sito forma et misure dello Inferno*, Florenz: per opera & spesa di Philippo di Giunta fiorentino.

Commedia digital = Alighieri, Dante 2000–2010: *Commedia – Edizione elettronica lemmatizzata*, hg. von Mirko Tavoni; Lemmatisierung und grammatikalische Annotation von Enrica Calchini, Sara Gigli, Clara Corallo, Carla Moretti; syntaktische Kodierung von Sara Gigli, Marta D'Amico, DanteSearch, via https://dantesearch.dantenetwork.it/. [letzter Aufruf: 05.11.23].

Convivio = Alighieri, Dante 1995: „Convivio", in: *Dante Aligheri. Convivio*, Bd. 3.2: Testo, hg. von Franca Brambilla Ageno, Florenz: Le Lettere, S. 1–456.

Così nel mio parlar = Alighieri, Dante 2005: „Così nel mio parlar voglio esser aspro (Rime I (CIII))", in: *Dante Alighieri. Rime*, hg. von Domenico de Robertis, Florenz: Ed. del Galluzzo, S. 6–17.

Così […]^{BI} = Alighieri, Dante 1973: „Così nel mio parlar voglio esser aspro", in: *Dante Alighieri. Rime*, *nach der Ausgabe Gianfranco Continis*, hg. von Biblioteca Italiana, http://backend.bibliotecaitaliana.it/wp-json/muruca-core/v1/xml/bibit000691, o.S. [letzter Aufruf: 05.11.23].

Dante Rime digital = Alighieri, Dante 2000–2010: *Le Rime – Edizione elettronica lemmatizzata*, hg. von Mirko Tavoni; Lemmatisierung und grammatikalische Annotation von Samuela Brunamonti; syntaktische Kodierung von Marta D'Amico, DanteSearch, via https://dantesearch.dantenetwork.it/. [letzter Aufruf: 05.11.23].

DVE = Alighieri, Dante 1979: „De vulgari eloquentia", in: *Dante Alighieri. Opere minori*, hg. von Pier Vincenzo Mengaldo, Mailand/Neapel: Ricciardi, S. 3–237.

Ficino 2004 = Ficino, Marsilio 2004: „La Monarchia di Dante tradotta di latino in lingua toschana da Marsilio Ficino Florentino", in: *Dante*, *Monarchia; Cola di Rienzo, Commentario; Marsilio Ficino*, *Volgarizzamento*, hg. von Francesco Furlan, Mailand: Mondadori, S. 367–490.

If. = Alighieri, Dante 2003: „Inferno", in: *Dante Alighieri. La Commedia*, Bd. 2: L'Inferno, hg. von Giorgio Petrocchi, Florenz: Le Lettere, S. 3–598.

If.^{BI} = Alighieri, Dante 1994: „Inferno", in: *Dante Alighieri. Commedia, nach der Ausgabe Giorgio Petrocchis*, hg. von Biblioteca Italiana, http://backend.bibliotecaitaliana.it/wp-json/muruca-core/v1/xml/bibit000019, o.S. [letzter Aufruf: 05.11.23].

Monarchia = Alighieri, Dante 2009: „Monarchia", in: *Dante Alighieri. Monarchia*, hg. von Prue Shaw, Florenz: Le Lettere, S. 335–437.

Pd. = Alighieri, Dante 2003: „Paradiso", in: *Dante Alighieri. La Commedia*, Bd. 4: Il Paradiso, hg. von Giorgio Petrocchi, Florenz: Le Lettere, S. 3–558.

Pd.^{BI} = Alighieri, Dante 1994: „Paradiso", in: *Dante Alighieri. Commedia, nach der Ausgabe Giorgio Petrocchis*, hg. von Biblioteca Italiana, http://backend.bibliotecaitaliana.it/wp-json/muruca-core/v1/xml/bibit000019, o.S. [letzter Aufruf: 05.11.23].

Pg. = Alighieri, Dante 2003: „Purgatorio", in: *Dante Alighieri. La Commedia*, Bd. 3: Il Purgatorio, hg. von Giorgio Petrocchi, Florenz: Le Lettere, S. 3–585.

Trissino (Hg.) 1529 = Trissino, Gian Giorgio (Hg.) 1529: *Dante Alighieri. De la vωlgare Elωquenzia*, übersetzt von Giovanni Giorgio Trissino, Vicenza: Tolomeo Ianiculo.

VN = Alighieri, Dante 1932: „Vita Nuova", in: *La Vita Nuova di Dante Alighieri*, hg. von Michele Barbi, Florenz: Bemporad, S. 1–163.

Open Access. © 2025 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.

https://doi.org/10.1515/9783111396989-012

Kommentare zur Commedia

Da Imola 1887a = Da Imola, Benvenuto 1887: „Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam“, in: *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam nunc primum integre in lucem editum*, 5 Bde., hg. von William Warren Vernon, Giacomo Filippo Lacaita, Florenz: Typis G. Barbèra, Bd. 1, S. 21–587; Bd. 2–5 komplett.

Da Imola 1887b = Da Imola, Benvenuto 1887: „Introductio. Comentum sive scriptum super librum primum, qui intitulatur Infernus Sacri poematis celeberrimi poetæ Dantis Aldigherij […]“, in: *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam nunc primum integre in lucem editum*, 5 Bde., hg. von William Warren Vernon, Giacomo Filippo Lacaita, Florenz: Typis G. Barbèra, Bd. 1, S. 1–19.

Della Lana 2009 = Della Lana, Iacopo 2009: „Commento alla ‚Commedia‘“, in: *Iacopo della Lana. Commento alla ‚Commedia‘*, 4 Bde.; Bd. 2 ab S. 941, Bd. 3 ab S. 1671, Bd. 4 ab S. 2261, hg. von Mirko Volpi, Rom: Salerno editrice, S. 105–2691.

Land. Com. = Landino, Cristoforo 2001: „Comento sopra la Comedia“, in: *Comento sopra la Comedia*, 4 Bde.; Bd. 2 ab S. 467, Bd. 3 ab S. 1033, Bd. 4 ab S. 1559, hg. von Paolo Procaccioli, Rom: Salerno editrice, S. 279–2029.

Land. Com. Pro. = Landino, Cristoforo 2001: „Comento Proemio“, in: *Comento sopra la Comedia*, 4 Bde.; Bd. 2 ab S. 467, Bd. 3 ab S. 1033, Bd. 4 ab S. 1559, hg. von Paolo Procaccioli, Rom: Salerno editrice, S. 219–278.

Machiavelli

A = Machiavelli, Niccolò 2012: „L’Asino“, in: *Scritti in poesia e in prosa* (= *Edizione Nazionale delle Opere di Niccolò Machiavelli, Sezione I: Opere Letterarie, Volume II*), hg. von Antonio Corsaro, Rom: Salerno editrice, S. 139–193.

A^{BI} = Machiavelli, Niccolò 1971: „Asino“, in: *Niccolò Machiavelli. L’asino, nach der Ausgabe Mario Martellis*, hg. von Biblioteca Italiana, http://backend.bibliotecaitaliana.it/wp-json/muruca-core/v1/xml/bibit000170, o.S. [letzter Aufruf: 05.11.23].

Accendere (Hg.) 2018 = Accendere, Pier Davide (Hg.) 2018: *Niccolò Machiavelli. Tutte le opere. Secondo l’edizione di Mario Martelli (1971)*, Mailand: Bompiani.

Allocuzione = Machiavelli, Niccolò 2001: „Allocuzione ad un magistrato“, in: *L’arte della guerra; Scritti politici minori (= Edizione Nazionale delle Opere di Niccolò Machiavelli, Sezione I: Opere Politiche, Volume III)*, hg. von Jean-Jacques Marchand, Enrico Malato, Rom: Salerno editrice, S. 609–611.

Arte della guerra = Machiavelli, Niccolò 2001: „Dell’arte della guerra“, in: *L’arte della guerra; Scritti politici minori (= Edizione Nazionale delle Opere di Niccolò Machiavelli, Sezione I: Opere Politiche, Volume III)*, hg. von Jean-Jacques Marchand, Enrico Malato, Rom: Salerno editrice, S. 27–311.

Barb. lat. 3945 = Buonaccorsi, Biagio (Hg.) o.J.: *Codices Barberiniani latini 3945*, enthält u. a. die fünf *Capitoli* Machiavellis, https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.lat.3945. [letzter Aufruf: 05.11.23].

CA = Machiavelli, Niccolò 2012: „De Ambitione Capitulum“, in: *Scritti in poesia e in prosa* (= *Edizione Nazionale delle Opere di Niccolò Machiavelli, Sezione I: Opere Letterarie, Volume II*), hg. von Antonio Corsaro, Rom: Salerno editrice, S. 106–119.

CA^{BI} = Machiavelli, Niccolò 1971: „Capitolo dell’Ambizione“, in: *Niccolò Machiavelli. Capitoli, nach der Ausgabe Mario Martellis*, hg. von Biblioteca Italiana, http://backend.bibliotecaitaliana.it/wp-json/muruca-core/v1/xml/bibit000245, o.S. [letzter Aufruf: 05.11.23].

CF = Machiavelli, Niccolò 2012: „De Fortuna Capitulum“, in: *Scritti in poesia e in prosa* (= *Edizione Nazionale delle Opere di Niccolò Machiavelli, Sezione I: Opere Letterarie, Volume II*), hg. von Antonio Corsaro, Rom: Salerno editrice, S. 75–90.

CF^{BI} = Machiavelli, Niccolò 1971: „Capitolo della Fortuna“, in: *Niccolò Machiavelli. Capitoli, nach der Ausgabe Mario Martellis*, hg. von Biblioteca Italiana, http://backend.bibliotecaitaliana.it/wp-json/muruca-core/v1/xml/bibit000245, o.S. [letzter Aufruf: 05.11.23].

CI (CM^{2}*)* = Machiavelli, Niccolò 2012: „De Ingratitudine“, in: *Scritti in poesia e in prosa* (= *Edizione Nazionale delle Opere di Niccolò Machiavelli, Sezione I: Opere Letterarie, Volume II*), hg. von Antonio Corsaro, Rom: Salerno editrice, S. 91–105.

CI = Machiavelli, Niccolò 2012: „De Ingratitudine Capitulum“, in: *Scritti in poesia e in prosa* (= *Edizione Nazionale delle Opere di Niccolò Machiavelli, Sezione I: Opere Letterarie, Volume II*), hg. von Antonio Corsaro, Rom: Salerno editrice, S. 120–128.

CI^{BI} = Machiavelli, Niccolò 1971: „Capitolo dell’Ingratitudine“, in: *Niccolò Machiavelli. Capitoli, nach der Ausgabe Mario Martellis*, hg. von Biblioteca Italiana, http://backend.bibliotecaitaliana.it/wp-json/muruca-core/v1/xml/bibit000245, o.S. [letzter Aufruf: 05.11.23].

Clizia = Machiavelli, Niccolò 2017: „Clizia“, in: *Teatro. Andria, Mandragola, Clizia (= Edizione Nazionale delle Opere di Niccolò Machiavelli, Sezione III: Opere Letterarie, Volume I)*, hg. von Pasquale Stoppelli, Enrico Malato, Rom: Salerno editrice, S. 251–328.

CO = Machiavelli, Niccolò 2012: „Descriptio Occasionis“, in: *Scritti in poesia e in prosa* (= *Edizione Nazionale delle Opere di Niccolò Machiavelli, Sezione I: Opere Letterarie, Volume II*), hg. von Antonio Corsaro, Rom: Salerno editrice, S. 273–275.

CO^{BI} = Machiavelli, Niccolò 1971: „Capitolo dell’Occasione“, in: *Niccolò Machiavelli. Capitoli, nach der Ausgabe Mario Martellis*, hg. von Biblioteca Italiana, http://backend.bibliotecaitaliana.it/wp-json/muruca-core/v1/xml/bibit000245, o.S. [letzter Aufruf: 05.11.23].

Corsaro (Hg.) 2012 = Corsaro, Antonio (Hg.) 2012: *Scritti in poesia e in prosa (= Edizione Nazionale delle Opere di Niccolò Machiavelli, Sezione I: Opere Letterarie, Volume II)*, Bd. 2, Rom: Salerno editrice.

CP = Machiavelli, Niccolò 2012: „Capitolo ‹Pastorale›“, in: *Scritti in poesia e in prosa* (= *Edizione Nazionale delle Opere di Niccolò Machiavelli, Sezione I: Opere Letterarie, Volume II*), hg. von Antonio Corsaro, Rom: Salerno editrice, S. 261–272.

CP digital = Machiavelli, Niccolò 2018: „Capitolo Pastorale“, in: *Niccolò Machiavelli. Tutte le opere. Secondo l’edizione di Mario Martelli (1971)*, hg. von Pier Davide Accendere, Mailand: Bompiani, S. 2500–2504.

Dialogo = Machiavelli, Niccolò 2012: „Discorso o Dialogo intorno alla nostra lingua“, in: *Scritti in poesia e in prosa (= Edizione Nazionale delle Opere di Niccolò Machiavelli, Sezione I: Opere Letterarie, Volume II)*, hg. von Antonio Corsaro, Rom: Salerno editrice, S. 437–465.

Discorsi = Machiavelli, Niccolò 2001: „Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio“, in: *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio (= Edizione Nazionale delle Opere di Niccolò Machiavelli, Sezione I: Opere Politiche, Volume II, Tomo I e II)*, 2 Bde.; Bd. 2 ab S. 523, hg. von Francesco Bausi, Rom: Salerno editrice, S. 1–791.

Discorso Magna = Machiavelli, Niccolò 2001: „Discorso sopra le cose della Magna e sopra l’Imperatore“, in: *L’arte della guerra; Scritti politici minori (= Edizione Nazionale delle Opere di Niccolò Machiavelli, Sezione I: Opere Politiche, Volume III)*, hg. von Jean-Jacques Marchand, Enrico Malato, Rom: Salerno editrice, S. 517–518.

DP = Machiavelli, Niccolò 2012: „‹Decennale Primo›“, in: *Scritti in poesia e in prosa* (= *Edizione Nazionale delle Opere di Niccolò Machiavelli, Sezione I: Opere Letterarie, Volume II*), hg. von Antonio Corsaro, Rom: Salerno editrice, S. 13–51.

DP^{BI} = Machiavelli, Niccolò 1971: „Decennale Primo“, in: *Niccolò Machiavelli. Decennali, nach der Ausgabe Mario Martellis*, hg. von Biblioteca Italiana, http://backend.bibliotecaitaliana.it/wp-json/muruca-core/v1/xml/bibit001186, o.S. [letzter Aufruf: 05.11.23].

DS = Machiavelli, Niccolò 2012: „‹Decennale Secondo›“, in: *Scritti in poesia e in prosa* (= *Edizione Nazionale delle Opere di Niccolò Machiavelli, Sezione I: Opere Letterarie, Volume II*), hg. von Antonio Corsaro, Rom: Salerno editrice, S. 52–65.

DS^{BI} = Machiavelli, Niccolò 1971: „Decennale Secondo“, in: *Niccolò Machiavelli. Decennali, nach der Ausgabe Mario Martellis*, hg. von Biblioteca Italiana, http://backend.bibliotecaitaliana.it/wp-json/muruca-core/v1/xml/bibit001186, o.S. [letzter Aufruf: 05.11.23].

Ghiribizzi Soderini = Machiavelli, Niccolò 1999: „Niccolò Machiavelli a Giovan Battista Soderini, Perugia, 13–21 settembre 1506 (= Ghiribizzi al Soderino)“, in: *Niccolò Machiavelli. Opere*, Bd. 2: Lettere, Legazioni e Commissarie, hg. von Corrado Vivanti, Turin: Einaudi, S. 135–138.

Istorie fior. = Machiavelli, Niccolò 2010: „Istorie fiorentine“, in: *Opere Storiche (= Edizione Nazionale delle Opere di Niccolò Machiavelli, Sezione II: Opere Storiche, Tomo I e II*), 2 Bde.; Bd. 2 ab S. 449, hg. von Alessandro Montevecchi, Carlo Varotti, Rom: Salerno editrice, S. 85–785.

Lett. (Leg.) 14.02.1507 = Machiavelli, Niccolò 2011: „[76] 14.02.1507“, in: *Legazioni, Commissarie, Scritti di governo. 1507 – 1510 (= Edizione Nazionale delle Opere di Niccolò Machiavelli, Sezione V: Legazioni, Commissarie, Scritti di governo, Tomo VI)*, Bd. 6, hg. von Denis Fachard, Emanuele Cutinelli Rèndina, Rom: Salerno editrice, S. 155–156.

Lett. 09.03.1498 = Machiavelli, Niccolò 1999: „Niccolò Machiavelli a Ricciardo Becchi, Firenze, 9 marzo 1498“, in: *Niccolò Machiavelli. Opere*, Bd. 2: Lettere, Legazioni e Commissarie, hg. von Corrado Vivanti, Turin: Einaudi, S. 5–8.

Lett. 09.04.1513 = Machiavelli, Niccolò 1999: „Niccolò Machiavelli a Francesco Vettori, Firenze, 9 aprile 1513“, in: *Niccolò Machiavelli. Opere*, Bd. 2: Lettere, Legazioni e Commissarie, hg. von Corrado Vivanti, Turin: Einaudi, S. 240–241.

Lett. 10.12.1513 = Machiavelli, Niccolò 1999: „Niccolò Machiavelli a Francesco Vettori, Firenze, 10 dicembre 1513“, in: *Niccolò Machiavelli. Opere*, Bd. 2: Lettere, Legazioni e Commissarie, hg. von Corrado Vivanti, Turin: Einaudi, S. 294–297.

Lett. 16.04.1527 = Machiavelli, Niccolò 1999: „Niccolò Machiavelli a Francesco Vettori, Forlì, 16 aprile 1527“, in: *Niccolò Machiavelli. Opere*, Bd. 2: Lettere, Legazioni e Commissarie, hg. von Corrado Vivanti, Turin: Einaudi, S. 459.

Lett. 17.12.1517 = Machiavelli, Niccolò 1999: „Niccolò Machiavelli a Lodovico Alamanni, Firenze, 17 dicembre 1517“, in: *Niccolò Machiavelli. Opere*, Bd. 2: Lettere, Legazioni e Commissarie, hg. von Corrado Vivanti, Turin: Einaudi, S. 356–357.

Lett. 19.12.1525 = Machiavelli, Niccolò 1999: „Niccolò Machiavelli a Francesco Guicciardini, Firenze, 19 dicembre 1525“, in: *Niccolò Machiavelli. Opere*, Bd. 2: Lettere, Legazioni e Commissarie, hg. von Corrado Vivanti, Turin: Einaudi, S. 411–413.

Lett. 26.08.1513 = Machiavelli, Niccolò 1999: „Niccolò Machiavelli a Francesco Vettori, Firenze 26 agosto 1513“, in: *Niccolò Machiavelli. Opere*, Bd. 2: Lettere, Legazioni e Commissarie, hg. von Corrado Vivanti, Turin: Einaudi, S. 287–290.

Lett. post 21.10.1525 = Machiavelli, Niccolò 1999: „Niccolò Machiavelli a Francesco Guicciardini, Firenze, post 21 ottobre 1525“, in: *Niccolò Machiavelli. Opere*, Bd. 2: Lettere, Legazioni e Commissarie, hg. von Corrado Vivanti, Turin: Einaudi, S. 408–411.

Mandragola = Machiavelli, Niccolò 2017: „Mandragola“, in: *Teatro. Andria, Mandragola, Clizia (= Edizione Nazionale delle Opere di Niccolò Machiavelli, Sezione III: Opere Letterarie, Volume I)*, hg. von Pasquale Stoppelli, Enrico Malato, Rom: Salerno editrice, S. 143–236.

Martelli (Hg.) 1971 = Martelli, Mario (Hg.) 1971: *Niccolò Machiavelli. Tutte le Opere*, Florenz: Sansoni.

Modo che tenne il Valentino = Machiavelli, Niccolò 2001: „Il modo che tenne il duca Valentino per ammazzar Vitellozzo, Oliverotto da Fermo, il signor Paolo e il duca di Gravina Orsini in Senigaglia“, in: *L'arte della guerra; Scritti politici minori (= Edizione Nazionale delle Opere di Niccolò Machiavelli, Sezione I: Opere Politiche, Volume III)*, hg. von Jean-Jacques Marchand, Enrico Malato, Rom: Salerno editrice, S. 597–606.

o.A. 1730 = o.A. 1730: „Discorso ovvero Dialogo sopra il nome della lingua volgare“, in: *L'Ercolano dialogo di m. Benedetto Varchi nel quale si ragiona delle lingue. Ed in particolare della toscana e della fiorentina,* hg. von Giovanni Gaetano Bottari, Florenz: Appresso Giuseppe Comino, S. 449–467.

Principe = Machiavelli, Niccolò 2006: „Il Principe (De Principatibus)“, in: *Il Principe (= Edizione Nazionale delle Opere di Niccolò Machiavelli, Sezione I: Opere Politiche, Volume II)*, hg. von Mario Martelli, Rom: Salerno editrice, S. 53–321.

Provv. Pisa = Machiavelli, Niccolò 2001: „Provvedimenti per la riconquista di Pisa“, in: *L'arte della guerra; Scritti politici minori (= Edizione Nazionale delle Opere di Niccolò Machiavelli, Sezione I: Opere Politiche, Volume III)*, hg. von Jean-Jacques Marchand, Enrico Malato, Rom: Salerno editrice, S. 511–515.

Stoppelli (Hg.) 2018 = Stoppelli, Pasquale (Hg.) 2018: *Commedia in versi da restituire a Niccolò Machiavelli. Edizione critica secondo il ms. Banco Rari 29*, Rom: Edizioni di storia e letteratura.

Stoppelli/Malato (Hgg.) 2017 = Stoppelli, Pasquale/Malato, Enrico (Hgg.) 2017: *Teatro. Andria, Mandragola, Clizia (= Edizione Nazionale delle Opere di Niccolò Machiavelli, Sezione III: Opere Letterarie, Volume I)*, Rom: Salerno editrice.

Vat. Ross. 884 = Machiavelli, Niccolò (Hg.) o.J.: *Titus Lucretius poeta Romanus de rerum principijs libri Sex*, https://digi.vatlib.it/view/MSS_Ross.884. [letzter Aufruf: 05.11.23].

Primärliteratur (weitere)

Apologeticus = Savonarola, Girolamo 1982: „Apologeticus de ratione poeticae artis“, in: *Girolamo Savonarola. Scritti filosofici*, Bd. 1, hg. von Giancarlo Garfagnini, Rom: Belardetti, S. 213–272.

Apul. Met. = Apuleius Platonicus Madaurensis 2001: „Metamorphoseon“, in: *Apuleius. Metamorphoseon libri XI*, hg. von Rudolf Helm, Tübingen: B.G. Teubner, S. 1–291.

Apuleius Platonicus Madaurensis 1500 = Apuleius Platonicus Madaurensis 1500: *Cōmentarii a Philippo Beroaldo conditi in Asinum Aureum Lucii Apuleii: Mox in reliqua Opuscula eiusdem Annotationes imprimentur*, Bologna: Impressum [...] a Benedicto Hectoris.

Ariost Orl. = Ariosto, Lodovico 1960: „Orlando furioso“, in: *Ludovico Ariosto. Orlando furioso secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizione del 1516 e del 1521*, hg. von Santorre Debenedetti, Cesare Segre, Bologna: Comm. per i Testi di Lingua, S. 1–1646.

Aristot. An. = Aristoteles 1957: „Περὶ ψυχῆς“, in: *Aristotle. On the soul; Parva naturalia; On breath*, übersetzt von W. S. Hett, Cambridge, MA: Harvard University Press, S. 8–204.

Aristot. Phys. = Aristoteles 1957: „Αριστοτέλους φυσικής Δ“ in: *Aristotle. Physics*, Bd. 1: Books 1–4, übersetzt von P. H. Wicksteed, F.M. Cornford, Cambridge, MA: Harvard University Press, S. 274–426.

Aristot. Poet. = Aristoteles 1995: „Περὶ ποιητικῆς“, in: *Aristotle. Poetics; Longinus. On the Sublime; Demetrius. On Style*, übersetzt von Stephen Halliwell, Cambridge, MA: Harvard University Press, S. 27–141.

Aristot. Rhet. = Aristoteles 2020: „Αριστοτέλους τέχνης ρητορικής“, in: *Aristotle. Art of Rhetoric*, übersetzt von J. H. Freese, überarbeitet von Gisela Striker, Cambridge, MA: Harvard University Press, S. 1–468.

Auson. Epigr. XXXIII = Ausonius, Decimus Magnus 1921: „In Simulacrum Occasionis et Paenitentiae“, in: *Ausonius, Paulinus Pellaeus*, Bd. 2: Books 18–20. Paulinus Pellaeus: Eucharisticus, hg. von Hugh G. Evelyn-White, London/Cambridge, MA: Heinemann; Harvard University Press, S. 174; 176.

Bandello 1992 = Bandello, Matteo 1992: „Novella XL. Dedica (Il Bandello al molto illustre e valoroso signore il signor Giovanni de' Medici)“, in: *Matteo Bandello. La prima parte de le novelle*, hg. von Delmo Maestri, Alessandria: Edizioni dell'Orso, S. 365–366.

Belcari 1996 = Belcari, Feo 1996: „La Rappresentazione quando la nostra Donna Vergine Maria fu annunziata dall'angelo Gabriello“, in: *Feste d'Oltrarno*, Bd. 2, hg. von Nerida Newbigin, Florenz: Olschki, S. 240–251.

Bembo Prose = Bembo, Pietro 1989: „Prose della volgar lingua“, in: *Prose della volgar lingua, Gli Asolani, Rime di Pietro Bembo*, hg. von Carlo Dionisotti, Mailand: TEA, S. 71–309.

Bembo Rime = Bembo, Pietro 1989: „Rime“, in: *Prose della volgar lingua, Gli Asolani, Rime di Pietro Bembo*, hg. von Carlo Dionisotti, Mailand: TEA, S. 505–671.

Biblia = Gryson, Roger/Weber, Robert (Hgg.) 2007: *Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem*, Stuttgart: Württemberg. Bibelanstalt.

Bocc. Ameto = Boccaccio, Giovanni 1964: „Comedia delle ninfe fiorentine (Ameto)“, in: *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Bd. 2: Filostrato, hg. von Vittore Branca, Mailand: Mondadori, S. 678–835.

Bocc. Tratt. (Ia red.) = Boccaccio, Giovanni 2017: „Trattatello in laude di Dante. [I Redazione]“, in: *Le vite di Dante dal XIV al XVI secolo. Iconografia dantesca*, Bd. 4, hg. von Monica Berté, Maurizio Fiorilla, Rom: Salerno editrice, S. 28–120.

Bocc. Tratt. (IIa red.) = Boccaccio, Giovanni 2017: „Trattatello in laude di Dante [II Redazione]“, in: *Le vite di Dante dal XIV al XVI secolo. Iconografia dantesca*, Bd. 4, hg. von Monica Berté, Maurizio Fiorilla, Rom: Salerno editrice, S. 121–154.

Brognoligo (Hg.) 1928 = Brognoligo, Gioachino (Hg.) 1928: *Matteo Bandello. Le novelle*, Bd. 1, Bari: Laterza.

Bulgarini 1583 = Bulgarini, Bellisario 1583: *Alcune considerazioni sopra'l discorso di M. Giacopo Mazzoni fatto in difesa della Comedia de Danteo, stampato in Cesena l'anno 1573*, Siena: Appresso Luca Bonetti.

Bulgarini 1586 = Bulgarini, Bellisario 1586: *Risposte [...] a' Ragionamenti del Sig. Ieronimo Zoppio, intorno alla Commedia di Dante. Replica alla Risposta del medesimo Zoppio, intitolata, Alle Oppositioni Sanesi*, Siena: Appresso Luca Bonetti.

Bulgarini 1588 = Bulgarini, Bellisario 1588: *Difese di Bellisario Bulgarini, in risposta all'apologia, e palinodia di monsig. Alessandro Cariero Padovano [...] Per l'occasione della Controversia, nata fra esso Bulgarino, il Sig. Ieronimo Zoppio, il sopradetto Cariero, & il Sig. Iacopo Mazzoni. Discorrendosi intorno alla Commedia di Dante*, Siena: Appresso Luca Bonetti.

Burchiello 2000 = Burchiello 2000: „I sonetti di Burchiello“, in: *I sonetti di Burchiello*, hg. von Michelangelo Zaccarello, Bologna: Comm. per i Testi di Lingua, S. 1–208.

Burlamacchi 1761 = Burlamacchi, Pacifico 1761: *Pacifico Burlamacchi. Vita del p.f. Girolamo Savonarola. Riveduta ed aggiunta dal p.f. T. Botonio*, hg. von Timoteo Bottoni, Lucca: Per Vincenzo Giuntini.

Burlamacchi 1937 = Burlamacchi, Pacifico 1937: „La vita di Girolamo Savonarola“, in: *Pacifico Burlamacchi. La vita del beato Ieronimo Savonarola*, hg. von Piero Ginori Conti, Florenz: Olschki, S. 1–249.

Calmeta 1959 = Calmeta, Vincenzo 1959: „La lettera a Isabella d'Este sui capitoli, epistole ed elegie“, in: *Vincenzo Calmeta. Prose e lettere edite e inedite*, hg. von Cecil Grayson, Bologna: Comm. per i Testi di Lingua, S. 51–56.

Castiglione 1987 = Castiglione, Baldassarre 1987: „Il libro del Cortegiano“, in: *Baldassarre Castiglione. Il libro del Cortegiano*, hg. von Amedeo Quondam, Mailand: Garzanti, S. 1–456.

Cavalcanti 2011 = Cavalcanti, Guido 2011: „Rime“, in: *Cavalcanti. Rime*, hg. von Roberto Rea, Giorgio Inglese, Rom: Carocci, S. 41–300.

Cic. Att. = Cicero, Marcus Tullius 1987: „Epistulae ad Atticum, Libri IX-XVI“, in: *M. Tulli Ciceronis Epistulae ad Atticum*, Bd. 2: Libri IX-XVI, hg. von David R. Shackleton Bailey, Stuttgart: Teubner, S. 329–689.

Cic. De or. = Cicero, Marcus Tullius 1995: „De Oratore“, in: *M. Tulli Ciceronis scripta quae manserunt omnia*, Bd. 3: De Oratore, hg. von Kazimierz F. Kumaniecki, Stuttgart/Leipzig: Teubner, S. 1–362.

Cic. Orat. = Cicero, Marcus Tullius 2002: „Orator ad M. Brvtvm“, in: *M. Tulli Ciceronis scripta quae manserunt omnia*, Bd. 5: Orator, hg. von Rolf Westerman, München/Leipzig: De Gruyter, S. 1–81.

Compagni 2000 = Compagni, Dino 2000: „Cronica“, in: *Dino Compagni. Cronica*, hg. von Davide Cappi, Rom: Ist. Storico Italiano per il Medio Evo, S. 1–149.

Deut. Reichstagsakten = Heil, Dietmar/Wolgast, Eike (Hgg.) 2014: *Deutsche Reichstagsakten unter Maximlian I.*, hg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften durch Eike Wolgast; bearb. von Dietmar Heil, Bd. 9.1: Der Reichstag zu Konstanz 1507, München: De Gruyter Oldenbourg.

De' Medici 1991 = De' Medici, Lorenzo 1991: „Comento de' miei sonetti“, in: *Lorenzo de' Medici. Comento de' miei sonetti*, hg. von Tiziano Zanato, Florenz: Olschki, S. 131–335.

Di Sarno (Hg.) 1732 = Di Sarno, Matteo (Hg.) 1732: *Il Morgante maggiore di messer Luigi Pulci*, Florenz: ohne Verlag.

Dolce 1550 = Dolce, Lodovico 1550: *Osservationi nella volgar lingua*, Venedig: Appresso Gabriel Giolito de Ferrari e Fratelli.

Giraldi Cinzio 1554 = Giraldi Cinzio, Giambattista 1554: „Discorso intorno al comporre dei romanzi“, in: *Discorsi intorno al comporre de i romanzi, delle comedie, e delle tragedie, e di altre maniere di poesie*, hg. von Giambattaista Giraldi Cinzio, Venedig: Appresso Gabriel Giolito de Ferrari e Fratelli, S. 1–198.

Giunti 1549 = Giunti, Bernardo 1549: „Al molto Mag. & eccellente Dottore M. Marino de Ciceri“, in: *L'Asino d'oro di Nicolo Machiavelli con alcuni altri Cap. & Nouelle del medesimo, Nuouamente mefsi in luce, & non piu stampati*, hg. von Bernardo Giunti, Florenz: Appresso Bernardo Giunti, S. 2r–3r.

Guicciardini 1974a = Guicciardini, Francesco 1974: „Ricordi. Serie C“, in: *Francesco Guicciardini: Opere*, hg. von Emanuella Lugnani Scarano, Turin: UTET, S. 723–794.

Guicciardini 1974b = Guicciardini, Francesco 1974: „Storie fiorentine“, in: *Francesco Guicciardini: Opere*, hg. von Emanuella Lugnani Scarano, Turin: UTET, S. 59–245.

Hermog. Id. = Hermogenes von Tarsos 1969: „Περὶ ἰδεῶν λόγου“, in: *Hermogenis Opera*, hg. von Hugo Rabe, Stuttgart: Teubner, S. 213–413.

Hes. op. = Hesiod 2007: „Ἔργα καὶ Ἡμέραι“, in: *Hesiod. Theogony. Works and Days. Testimonia*, übersetzt von Glenn W. Most, Cambridge, MA: Harvard University Press, S. 86–155.

Hor. Ars P. = Flaccus, Quintus Horatius 2008: „Ars poetica“, in: *Quintus Horatius Flaccus. Opera*, hg. von David R. Shackleton Bailey, Berlin/New York: De Gruyter, S. 310–329.

Hor. Carm. = Flaccus, Quintus Horatius 2008: „Carmina“, in: *Quintus Horatius Flaccus. Opera*, hg. von David R. Shackleton Bailey, Berlin/New York: De Gruyter, S. 1–134.

Hor. Epist. = Flaccus, Quintus Horatius 2008: „Epistulae“, in: *Quintus Horatius Flaccus. Opera*, hg. von David R. Shackleton Bailey, Berlin/New York: De Gruyter, S. 251–309.

KKK = Libreria Editrice Vaticana (Hg.) 1997: *Katechismus der Katholischen Kirche*, https://www.vatican.va/archive/DEU0035/_INDEX.HTM. [letzter Aufruf: 05.11.23].

Landucci 1883 = Landucci, Luca 1883: *Luca Landucci. Diario fiorentino dal 1450 al 1516*, hg. von Jodoco del Badia, Florenz: Sansoni.

Laskaris 1494/95 = Laskaris, Konstantinos 1494/95: *Conſtantini Laſcaris Erotemata cū interpretatione latina*, Venedig: Aldus Manutius.

Lenzoni 1556 = Lenzoni, Carlo 1556: *In difesa della lingua fiorentina, et di Dante. Con le regole da far bella et numerosa la prosa*, Florenz: Appresso Lorenzo Torrentino.

Lucr. = Lucretius Carus, Titus 2019: „De rervm natvra“, in: *Lucretius. De rervm natvra libri VI*, hg. von Marcus Deufert, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 1–296.

Luschino 1849 = Luschino, Fra' Benedetto 1849: „Cedrus Libani ossia Vita di fra Gerolamo Savonarola scritta da fra Benedetto da Firenze l'anno 1510 (hg. von Vincenzo Marchese)“, in: *Archivio Storico Italiano (Appendice)*, Bd. 7, S. 59–95.

Machiavelli 1954 = Machiavelli, Bernardo 1954: „Libro di ricordi“, in: *Bernardo Machiavelli. Libro di ricordi*, hg. von Cesare Olschki, Florenz: Le Monnier, S. 1–229.

Macrob. Sat. = Macrobius, Ambrosius Theodosius 2011: „Saturnalia, Libri I-II“, in: *Macrobius. Saturnalia, Books 1–2*, übersetzt von Robert A. Kaster, Cambridge, MA: Harvard University Press, S. 2–386.

Mazzoni 1573 = Mazzoni, Iacopo 1573: *Discorso di Giacopo Mazzoni in Difesa della Comedia del Divino Poêta Dante*, Cesena: Per Bartolomeo Raverij.

Mazzoni 1587 = Mazzoni, Iacopo 1587: *Della Difesa della Comedia di Dante. Distinta in sette libri. [...] Parte prima. Che contiene li primi tre libri*, Cesena: Appresso Bartolomeo Raverij.

Mazzoni 1688 = Mazzoni, Iacopo 1688: *Della Difesa della Comedia di Dante. Distinta in sette libri [...] Parte seconda. Che contiene gli vltimi qvattro libri non piv stampati*, Cesena: Per Bartolomeo Raverij.

Minturno 1563 = Minturno, Antonio Sebastiano 1563: *L'arte poetica*, Venedig: Valvassori.

Ov. Epist. = Ovidius Naso, Publius 1971: „Epistulae Heroidum“, in: *P. Ovidii Nasonis Epistulae Heroidum*, hg. von Heinrich Dörrie, Berlin: De Gruyter, S. 45–284.

Ov. Met. = Ovidius Naso, Publius 1998: „Metamorphoseon“, in: *Ovid. Metamorphoses*, hg. von William S. Anderson, Berlin/New York: De Gruyter, S. 1–387.

Patrizi 1557 = Patrizi, Francesco 1557: „Sostentamenti del nuovo verso heroico“, in: *L'eridano in nuovo verso heroico [...] con i sostentamenti del detto verso*, hg. von Francesco Patrizi, Ferrara: Appresso Francesco de Rossi da Valenza, ohne Paginierung.

Patrizi 1881 = Patrizi, Francesco 1881: „Sostentamenti del nuovo verso eroico“, in: *La poesia barbara nei secoli XV e XVI*, hg. von Giosuè Carducci, Bologna: Zanichelli, S. 441–450.

Petr. Buc. carm. = Petrarca, Francesco 1906: „Bucolicum Carmen“, in: *Il Bucolicum Carmen e i suoi commenti inediti*, hg. von Antonio Avena, Padua: Società Cooperativa Tipografica, S. 95–165.

Petr. Fam. = Petrarca, Francesco 2008: „Familiarum rerum“, in: *Francesco Petrarca. Le familiari*, 4 Bde., hg. von Vittorio Rossi, Florenz: Le Lettere, Libri I–VI: Bd. 1, S. 1–202; Libri XII–XIX: Bd. 3, S. 1–359; Libri XX–XXIV: Bd. 4, S. 1–265.

Petr. RVF = Petrarca, Francesco 2008: „Canzoniere (= Rerum vulgarium fragmenta)“, in: *Francesco Petrarca. Canzoniere*, hg. von Marco Santagata, Mailand: Mondadori, S. 1–1432.

Petr. Trionfi = Petrarca, Francesco 2000: „Triumphi“, in: *Trionfi, rime estravaganti, codice degli abbozzi*, hg. von Vinicio Pacca, Laura Paolino, Marco Santagata, Mailand: Mondadori, S. 39–538.

Pl. Ap. = Plato 2017: „Apology (Ἀπολογία Σωκράτους)“, in: *Plato: Euthyphro. Apology. Crito. Phaedo*, hg. von Christopher Emlyn-Jones, William Preddy, Cambridge, MA: Harvard University Press, S. 106–193.

Plin. HN = Plinius Secundus, Gaius 2002: „Natvralis historia. Libri VII-XV“, in: *Plinius Secundus. Natvralis historia, Libri XXXVII*, Bd. 2: Libri VII-XV, hg. von Karl Mayhoff, München/Leipzig: K.G. Saur, S. 1–555.

Plut. Mor. 64 = Plutarchus 2001: „Περί του τα άλογα λόγω χρήσθαι/Bruta ratione uti“, in: *Plutarchus. Moralia*, Bd. VI.1, hg. von Kurt Hubert, Hans Drexler, München/Leipzig: K.G. Saur, S. 76–93.

Pole 1744 = Pole, Reginald 1744: „Apologia Reginaldi Poli ad Carolum V. Cæsarem super quatuor libris a ſe ſcriptis de unitate Ecclesiæ“, in: *Epistolarum Reginaldi Poli S.R.E. Cardinalis et aliorum ad ipſum*, Bd. 1, hg. von Angelo Maria Querini, Brescia: Joannes-Maria Rizzardi, S. 66–171.

Pulc. Morg. = Pulci, Luigi 1989: *Morgante*, hg. von Davide Puccini, 2 Bde., Bd. 2 ab S. 683, Mailand: Garzanti.

Quint. Inst. = Quintilianus, Marcus Fabius 2002: „Institutio Oratoria“, in: *Quintilian. Institutio Oratoria/ The Orator's Education*, 5 Bde., übersetzt von Donald A. Russell, Cambridge, MA: Harvard University Press, Liber VIII: Bd. 3, S. 308–468; Liber X: Bd. 4, S. 252–388; Liber XI: Bd. 5, S. 8–182.

Rhet. Her. = Anonym/[Cicero] 1954: „Ad C. Herennium (de ratione dicendi)“, in: *Rhetorica ad Herennium*, übersetzt von Harry Caplan, Cambridge, MA: Harvard University Press, S. 2–410.

Ruscelli 1558 = Ruscelli, Girolamo 1558: *Del modo di comporre in versi nella lingua Italiana*, Venedig: Appresso Giovanbattista et Melchior Sessa Fratelli.

Sacchetti 2005 = Sacchetti, Giannozzo 2005: „Rime“, in: *Giannozzo Sacchetti. Rime*, hg. von Tiziana Arvigo, Bologna: Comm. per i Testi di Lingua, S. 1–44.

Sann. Arcadia = Sannazzaro, Iacopo 2013: „Arcadia“, in: *Iacopo Sannazzaro. Arcadia*, hg. von Carlo Vecce, Rom: Carocci, S. 55–330.

Schmitt 2011 = Schmitt, Arbogast 2011: „Aristoteles Poetik. Übersetzung“, in: *Aristoteles. Poetik*, Berlin: Akademie Verlag, S. 3–41.

Sen. Apocol. = Seneca, Lucius Annaeus 1990: „Apocoloyntosis/Ἀποκολοκύντωσις“, in: *Seneca. Apocolocyntosis*, hg. von Renata Roncali, Berlin: De Gruyter, S. 1–25.

Sen. Ben. = Seneca, Lucius Annaeus 1884: „De beneficiis. Libri VII“, in: *L. Annaei Senecae opera quae supersunt*, Bd. 2, hg. von Friedrich Haase, Leipzig: De Gruyter, S. 1–154.

Sen. Ep. = Seneca, Lucius Annaeus 1886: „Ad Lucilium Epistulae Moralium. Libri XX“, in: *L. Annaei Senecae opera quae supersunt*, Bd. 3, hg. von Friedrich Haase, Leipzig: De Gruyter, S. 1–417.

Tasso 1964 = Tasso, Torquato 1964: „Discorsi del poema eroico“, in: *Torquato Tasso. Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, hg. von Luigi Poma, Bari: Laterza, S. 57–259.

Trissino 1970a = Trissino, Gian Giorgio 1970: „La poetica (I-IV)“, in: *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bd. 1, hg. von Bernard Weinberg, Bari: Laterza, S. 21–158.

Trissino 1970b = Trissino, Gian Giorgio 1970: „La quinta e la sesta divisione della poetica“, in: *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bd. 2, hg. von Bernard Weinberg, Bari: Laterza, S. 5–90.

Varchi 1859 = Varchi, Benedetto 1859: „Della Poesia. Lezioni Cinque“, in: *Opere di Benedetto Varchi ora per la prima volta raccolte*, Bd. 2, hg. von Sezione letterario-artistica del Lloyd Austriaco, Triest: Lloyd Austriaco, Sez. Letterario-Artistica, S. 694–733.

Vellutello 2006 = Vellutello, Alessandro 2006: „Vita e costumi del poeta“, in: *La ‚Comedia' di Dante Aligieri con la nova esposizione*, hg. von Donato Pirovano, Rom: Salerno editrice, S. 130–141.

Verg. Aen. = Vergilius Maro, Publius 2019: „Aeneis“, in: *Vergil. Aeneis*, hg. von Gian Biagio Conte, Berlin/ Boston: De Gruyter, S. 1–362.

Verg. Ecl. = Vergilius Maro, Publius 2013: „Bucolica“, in: *Vergil. Bucolica et Georgica*, hg. von Silvia Ottaviano, Gian Biagio Conte, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 37–85.

Villani 1979 = Villani, Giovanni 1979: „Dalla «Cronica» di Giovanni Villani“, in: *Giovanni Villani. Cronica: con le continuazioni di Matteo e Filippo*, hg. von Giovanni Aquilecchia, Turin: Einaudi, S. 1–288.

Vindocinensis 1988 = Vindocinensis, Matthaeus 1988: „Ars versificatoria“, in: *Mathei Vindocinensis opera*, Bd. 3: Ars versificatoria, hg. von Franco Munari, Rom: Ed. di Storia e Letteratura, S. 39–221.

Sekundärliteratur

Alfie/Applauso (Hgg.) 2020 = Alfie, Fabian/Applauso, Nicolino (Hgg.) 2020: *Dante satiro*. *Satire in Dante Alighieri's Comedy and other works*, Lanham/Boulder/New York/London: Lexington Books.

Alpaydin 2020 = Alpaydin, Ethem 2020: *Introduction to Machine Learning. Fourth Edition*, Cambridge, MA: MIT Press.

Altieri/Scanzani 2020 = Altieri, Alfredo/Scanzani, Alfredo 2020: *Giochi a Firenze e in Toscana nel Rinascimento*, Florenz: Sarnus.

Anderegg 1977 = Anderegg, Johannes 1977: *Literaturwissenschaftliche Stiltheorie*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Anderegg 2008 = Anderegg, Johannes 2008: „Literaturwissenschaftliche Stilauffassungen", in: *Rhetorik und Stilistik*, Bd. 1, hg. von Ulla Fix, Andreas Gardt, Joachim Knape, Berlin/New York: De Gruyter, S. 1076–1092.

Andreoni 2019 = Andreoni, Annalisa 2019: „Poetica e poesia in Benedetto Varchi. Note sulle lezioni aristoteliche degli anni Cinquanta", in: *La cultura poetica di Benedetto Varchi*, Bd. 3, hg. von Selene Maria Vatteroni, Berlin: Freie Universität Berlin, Italienzentrum, S. 36–46.

Anselmi 1984 = Anselmi, Gian Mario 1984: „L'altro Machiavelli", in: *Machiavelli, l'Asino e le bestie*, hg. von Gian Mario Anselmi, Paolo Fazion, Bologna: Ed. Clueb, S. 9–24.

Antoni 1983 = Antoni, Claudio G. 1983: „Esperienze stilistiche petrose da Dante al Petrarca", in: *Modern Language Studies*, Bd. 13, 2, S. 21–33.

Ardissino 2021 = Ardissino, Erminia 2021: „Dante e i nomi di Dio per perifrasi", in: *Forum Italicum: A Journal of Italian Studies*, Bd. 55, 2, S. 296–315.

Armisen-Marchetti 1990 = Armisen-Marchetti, Mireille 1990: „Histoire des notions rhétoriques de métaphore et de comparaison, des origines à Quintilien. Première partie: Aristote et la période hellénistique", in: *Bulletin de l'Association Guillaume Budé. Lettres d'humanité*, Bd. 49, 4, S. 333–344.

Armisen-Marchetti 1991 = Armisen-Marchetti, Mireille 1991: „Histoire des notions rhétoriques de métaphore et de comparaison, des origines à Quintilien. Deuxième partie: la période romaine", in: *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, Bd. 50, 1, S. 19–44.

Arrighi 2000 = Arrighi, Vanna 2000: „Giacomini Tebalducci, Antonio", in: *Dizionario biografico degli Italiani*, Bd. 54, hg. von Istituto della Enciclopedia Italiana, Rom: Istituto della Enciclopedia Italiana, S. 173–179.

Ascoli 2008 = Ascoli, Albert Russell 2008: *Dante and the making of a modern author*, Cambridge: Cambridge University Press.

Ascoli/Capodivacca 2010 = Ascoli, Albert Russell/Capodivacca, Angela Matilde 2010: „Machiavelli and poetry", in: *The Cambridge Companion to Machiavelli*, hg. von John M. Najemy, Cambridge: Cambridge University Press, S. 190–205.

Assunto 1963 = Assunto, Rosario 1963: *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Köln: DuMont Schauberg.

Bachtin 1975 = Bachtin, Michail 1975: „Слово в романе [= Slovo v romane]", in: *Михаил Бахтин. Вопросы литературы и эстетики [= Michail Bachtin. Voprosy literatury i èstetiki]*, hg. von S. Lejbovič, Moskau: Chudožestvennaja Literatura, S. 72–233.

Bachtin 1979 = Bachtin, Michail 1979: „Das Wort im Roman", in: *Michail Bachtin. Die Ästhetik des Wortes*, hg. von Rainer Grübel, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 154–300.

Baldelli 1984 = Baldelli, Ignazio 1984: „Terzina", in: *Enciclopedia dantesca*, Bd. 4, hg. von Umberto Bosco, Rom: Istituto della Enciclopedia Italiana, S. 583–594.

Baranski/Cachey Jr. (Hgg.) 2009 = Baranski, Zygmunt G./Cachey Jr., Theodore J. (Hgg.) 2009: *Petrarch and Dante. Anti-Dantism, Metaphysics, Tradition*, Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press.
Bàrberi Squarotti 1987 = Bàrberi Squarotti, Giorgio 1987: „Machiavelli e la letteratura in versi“, in: *Machiavelli o la scelta della letteratura*, hg. von Giorgio Bàrberi Squarotti, Rom: Bulzoni, S. 97–114.
Barbi 1890 = Barbi, Michele 1890: *Della fortuna di Dante nel secolo XVI*, Pisa: Fratelli Bocca.
Barbi 1915 = Barbi, Michele 1915: *Studi sul Canzoniere di Dante, con nuove indagini sulle raccolte manoscritte e a stampa di antiche rime italiane*, Florenz: Sansoni.
Barolini 1992 = Barolini, Teodolinda 1992: *The Undivine Comedy*. *Detheologizing Dante*, Princeton, NJ: Princeton University Press.
Baron 1961 = Baron, Hans 1961: „Machiavelli on the eve of the Discourses: the date and place of his Dialogo intorno alla nostra lingua“, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, Bd. 23, 3, S. 449–476.
Baron 1988 = Baron, Hans 1988: „Machiavelli the Republican Citizen and Author of The Prince“, in: *In Search of Florentine Civic Humanism. Essays on the Transition from Medieval to Modern Thought*, Bd. 2, hg. von Hans Baron, Princeton, NJ: Princeton University Press, S. 101–151.
Basile/Sangati 2016 = Basile, Angelo/Sangati, Federico 2016: „D(h)ante: A New Set of Tools for XIII Century Italian“, in: *Proceedings of the Tenth International Conference on Language Resources and Evaluation (LREC 2016)*, hg. von Nicoletta Calzolari, Khalid Choukri, Thierry Declerck, Sara Goggi, Marko Grobelnik, Bente Maegaard, Joseph Mariani, Hélène Mazo, Asunción Moreno, Jan Odijk, Stelios Piperidis, Paris: European Language Resources Association (ELRA), S. 2825–2828.
Bausi 2005 = Bausi, Francesco 2005: *Machiavelli*, Rom: Salerno editrice.
Bausi 2014 = Bausi, Francesco 2014: „Capitoli“, in: *Enciclopedia machiavelliana*, Bd. 1, hg. von Gennaro Sasso, Rom: Istituto della Enciclopedia Italiana, S. 263–271.
Bausi/Martelli 1993 = Bausi, Francesco/Martelli, Mario 1993: *La metrica italiana*, Florenz: Le Lettere.
Bedini 1998 = Bedini, Silvio A. 1998: *The pope's elephant*, Nashville, TN: Penguin Books.
Belik 2020 = Belik, Jolantha 2020: *WordPress 5*. *Block-Editor, (Child-)Themes und Plugins auf dem eigenen Server*, München: Hanser.
Bellomo 2003a = Bellomo, Saverio 2003: „La critica dantesca nel Cinquecento“, in: *Storia della letteratura italiana. La critica letteraria dal Due al Novecento*, Bd. 11, hg. von Paolo Orvieto, Neapel: Salerno editrice, S. 311–323.
Bellomo 2003b = Bellomo, Saverio 2003: „L'interpretazione di Dante nel Tre e nel Quattrocento“, in: *Storia della letteratura italiana. La critica letteraria dal Due al Novecento*, Bd. 11, hg. von Paolo Orvieto, Neapel: Salerno editrice, S. 131–159.
Beltrami 1993 = Beltrami, Pietro G. 1993: *La metrica italiana*, Bologna: il Mulino.
Benedetto 1926a = Benedetto, Luigi Foscolo 1926: „I Capitoli. Kommentar“, in: *Niccolò Machiavelli: Operette satiriche: Belfagor – L'asino d'oro – I capitoli*, hg. von Luigi Foscolo Benedetto, Turin: UTET, S. 121–163.
Benedetto 1926b = Benedetto, Luigi Foscolo 1926: „Introduzione“, in: *Niccolò Machiavelli: Operette satiriche: Belfagor – L'asino d'oro – I capitoli*, hg. von Luigi Foscolo Benedetto, Turin: UTET, S. 1–31.
Benedetto 1926c = Benedetto, Luigi Foscolo 1926: „L'Asino. Kommentar“, in: *Niccolò Machiavelli: Operette satiriche: Belfagor – L'asino Door – I capitoli*, hg. von Luigi Foscolo Benedetto, Turin: UTET, S. 59–117.
Benninghoff-Lühl 2009 = Benninghoff-Lühl, Sibylle 2009: „Zitat“, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 9: St–Z, hg. von Gert Ueding, Tübingen: Niemeyer, S. 1539–1548.
Benucci 2017 = Benucci, Alessandro 2017: *Poétique de la lumière dans l'Enfer et le Purgatoire de Dante*, Limoges: LL, Lambert-Lucas.

Bernhart 2018 = Bernhart, Toni 2018: „Quantitative Literaturwissenschaft: Ein Fach mit langer Tradition?“, in: *Quantitative Ansätze in den Literatur- und Geisteswissenschaften*, hg. von Toni Bernhart, Marcus Willand, Sandra Richter, Andrea Albrecht, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 207–220.

Bersano/Okinina 2020 = Bersano, Ottavia/Okinina, Nadezda 2020: „Il trattamento automatico del linguaggio applicato all’italiano volgare. La redazione di un formario tratto dalle prime dieci Lettere di Alessandra M. Strozzi“, in: *Atti del IX Convegno Annuale AIUCD. La svolta inevitabile: sfide e prospettive per l’Informatica Umanistica*, Bologna: Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, S. 28–33.

Berteau 1980 = Berteau, Rolande 1980: „L’opposition ‚comparatio‘ vs ‚similitudo‘ dans la rhétorique latine“, in: *Latomus*, Bd. 39, 2, S. 393–398.

Bettini 1895 = Bettini, Lorenzo 1895: *Le perifrasi della Divina commedia, raccolte ed annotate*, Città di Castello: S. Lapi tipografo & editore.

Bigi 1981 = Bigi, Emilio 1981: „Dante e la cultura fiorentina del Quattrocento“, in: *Forme e significati nella Divina Commedia*, hg. von Emilio Bigi, Bologna: Cappelli, S. 145–172.

Bigi/Petrone 2014 = Bigi, Brigitte/Petrone, Caterina 2014: „A generic tool for the automatic syllabification of Italian“, in: *Proceedings of the first italian conference on computational linguistics CLiC-it 2014 & of the fourth international workshop EVALITA 2014 (9–11 December 2014, Pisa)*, hg. von Roberto Basili, Alessandro Lenci, Bernardo Magnini, Pisa: Pisa University Press, S. 73–77.

Bionda 2009 = Bionda, Simone 2009: „Il ‚nodo‘ del Dialogo della lingua attribuito a Niccolò Machiavelli“, in: *Interpres*, Bd. 28, S. 275–297.

Blasucci 1968 = Blasucci, Luigi 1968: „Ancora sulla Commedia come fonte linguistica e stilistica del Furioso“, in: *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, Bd. 145, S. 188–231.

Blasucci 1970 = Blasucci, Luigi 1970: „Machiavelli novelliere e verseggiatore“, in: *Cultura e scuola*, Bd. 33/34, S. 174–191.

Blasucci 1989a = Blasucci, Luigi 1989: „I Capitoli. Kommentar“, in: *Opere di Niccolò Machiavelli*, Bd. 4: Scritti letterari, hg. von Luigi Blasucci, Turin: UTET, S. 329–355.

Blasucci 1989b = Blasucci, Luigi 1989: „I Decennali. Kommentar“, in: *Opere di Niccolò Machiavelli*, Bd. 4: Scritti letterari, hg. von Luigi Blasucci, Turin: UTET, S. 295–326.

Blasucci 1989c = Blasucci, Luigi 1989: „Introduzione“, in: *Opere di Niccolò Machiavelli*, Bd. 4: Scritti letterari, hg. von Luigi Blasucci, Turin: UTET, S. 9–32.

Blasucci 1989d = Blasucci, Luigi 1989: „L’Asino. Kommentar“, in: *Opere di Niccolò Machiavelli*, Bd. 4: Scritti letterari, hg. von Luigi Blasucci, Turin: UTET, S. 359–396.

Bloom 1975 = Bloom, Harold 1975: *A map of misreading*, New York: Oxford University Press.

Bonazzi 2014 = Bonazzi, Nicola 2014: „Imitazione“, in: *Enciclopedia machiavelliana*, Bd. 2, hg. von Gennaro Sasso, Rom: Istituto della Enciclopedia Italiana, S. 2–8.

Booth 1961 = Booth, Wayne C. 1961: *The rhetoric of fiction*, Chicago: University of Chicago Press.

Booth 1974 = Booth, Wayne C. 1974: *Die Rhetorik der Erzählkunst*, 2 Bde., übersetzt von Alexander Polzin, Heidelberg: Quelle & Meyer.

Bourque/Fairly (Hgg.) 2014 = Bourque, Pierre/Fairly, Richard E. (Hgg.) 2014: *Guide to the Software Engineering Body of Knowledge Version 3.0 (SWEBOK Guide)*, Los Alamitos, CA: IEEE Computer Society Press.

Boyde 1971 = Boyde, Patrick 1971: *Dante’s style in his lyric poetry*, Cambridge: Cambridge University Press.

Boyde/Foster 1967 = Boyde, Patrick/Foster, Kenelm 1967: *Dante’s lyric poetry. Commentary*, Bd. 2, Oxford: Clarendon Press.

Brendecke 2020 = Brendecke, Arndt 2020: „Warum Vigilanzkulturen? Grundlagen, Herausforderungen und Ziele eines neuen Forschungsansatzes“, in: *Mitteilungen des Sonderforschungsbereichs 1369 ‚Vigilanzkulturen‘*, Bd. 1, S. 11–17.

Brendel/Meibauer/Steinbach 2007 = Brendel, Elke/Meibauer, Jörg/Steinbach, Markus 2007: „Aspekte einer Theorie des Zitierens“, in: *Zitat und Bedeutung*, hg. von Elke Brendel, Jörg Meibauer, Markus Steinbach, Hamburg: Buske, S. 5–25.

Broich 1968 = Broich, Ulrich 1968: *Studien zum komischen Epos. Ein Beitrag zur Deutung, Typologie und Geschichte des komischen Epos im englischen Klassizismus 1680–1800*, Tübingen: Niemeyer.

Broich 1985 = Broich, Ulrich 1985: „Zur Einzeltextreferenz“, in: *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, hg. von Ulrich Broich, Manfred Pfister, Tübingen: Niemeyer, S. 48–52.

Brown 2010 = Brown, Alison 2010: *The return of Lucretius to Renaissance Florence*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Brown 2015 = Brown, Alison 2015: „Lucretian Naturalism and the Evolution of Machiavelli’s Ethics“, in: *Lucretius and the Early Modern*, hg. von David Norbrook, Stephen Harrison, Philip Hardie, Oxford: Oxford University Press, S. 69–89.

Buck 1994 = Buck, August 1994: „Poetiken in der italienischen Renaissance. Zur Lage der Forschung“, in: *Renaissance-Poetik / Renaissance Poetics*, hg. von Heinrich F. Plett, Berlin/New York: De Gruyter, S. 23–36.

Burckhardt 1860 = Burckhardt, Jacob 1860: *Die Cultur der Renaissance in Italien*, Basel: Schweighauser’sche Verlagsbuchhandlung.

Burgassi/Guadagnini 2017 = Burgassi, Cosimo/Guadagnini, Elisa 2017: „L’integrazione lessicale di ‚facile‘ nel vocabolario italiano“, in: *Rem tene, verba sequentur. Latinità e medioevo romanzo: testi e lingue in contatto*, hg. von Elisa Guadagnini, Giulio Vaccaro, Alessandria: Edizioni dell’Orso, S. 157–177.

Burkard 2019 = Burkard, Thorsten 2019: „Rhetorik im Mittelalter und im Humanismus“, in: *Handbuch Antike Rhetorik*, hg. von Michael Erler, Christian Tornau, Gregor Kalivoda, Hartwig Kalverkämper, Gert Ueding, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 697–760.

Burrichter 2011 = Burrichter, Brigitte 2011: „Farben in der Konzeption des Purgatorio“, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch*, Bd. 85–86, 1, S. 87–102.

Burrows 2002 = Burrows, John 2002: „‚Delta‘: a Measure of Stylistic Difference and a Guide to Likely Authorship“, in: *Literary and Linguistic Computing*, Bd. 17, 3, S. 267–287.

Büttner 2004 = Büttner, Stefan 2004: „Literatur und Mimesis bei Platon“, in: *Mimesis – Repräsentation – Imagination*, hg. von Jörg Schönert, Ulrike Zeuch, Berlin/New York: De Gruyter, S. 31–63.

Butz/Grollmann/Mehltretter (Hgg.) 2023 = Butz, Magdalena/Grollmann, Felix/Mehltretter, Florian (Hgg.) 2023: *Sprachen der Wachsamkeit*, Berlin/Boston: De Gruyter.

Cabrini 1993 = Cabrini, Anna Maria 1993: „Intorno al Primo Decennale“, in: *Rinascimento*, Bd. 33, S. 69–89.

Caesar 1989 = Caesar, Michael 1989: *Dante. The Critical Heritage 1314(?)–1870*, London: Routledge.

Calitti u. a. 2016 = Calitti, Floriana/Casadei, Alberto/Ferretti, Francesco/Figorilli, Maria Cristina/Ruggiero, Raffaele 2016: „Il Primo Cinquecento (1500–1540)“, in: *I cantieri dell’Italianistica*, hg. von Guido Baldassarri, Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon, Rom: Adi, online unter: https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/i-cantieri-dellitalianistica-ricerca-didattica-e-organizzazione-agli-inizi-del-xxi-secolo-2016/primo%20500.pdf, S. 1–28 von 28. [letzter Aufruf: 05.11.23].

Calvo Tello 2021 = Calvo Tello, José 2021: *The Novel in the Spanish Silver Age: A Digital Analysis of Genre Using Machine Learning*, Bielefeld: transcript.

Campbell 1867 = Campbell, Lewis 1867: „General Introduction“, in: *The Sophistes and Politicus of Plato*, hg. von Lewis Campbell, Oxford: Clarendon Press, S. i–xc.
Campeggiani 2018 = Campeggiani, Ida 2018: „Il discorso satirico prima delle «Satire»: su un proemio del «Furioso» del 1516 e dintorni“, in: *Il Furioso del 1516 tra rottura e continuità*, hg. von Alessandra Villa, Toulouse: Université Toulouse-Jean Jaures, S. 55–78.
Campesato 2020 = Campesato, Oswald 2020: *Artificial intelligence, machine learning, and deep learning*, Dullers, VA: Mercury Learning and Information.
Canettieri 2016 = Canettieri, Paolo 2016: „Chi non ha scritto il Fiore“, in: *Sulle tracce del Fiore*, hg. von Natascia Tonelli, Florenz: Le Lettere, S. 121–134.
Cardelle de Hartmann 2000 = Cardelle de Hartmann, Carmen 2000: „Historie und Chronographie: Entstehung und Frühzeit lateinischer Chronistik (von Hieronymus bis Beda)“, in: *Minerva. Revista de filología clásica*, Bd. 14, S. 107–128.
Caruso 2008 = Caruso, Carlo 2008: „Machiavelli, Capitolo dell'Occasione“, in: *Filologia e storia letteraria*, hg. von Carlo Caruso, William Spaggiari, Roberto Tissoni, Rom: Ed. di Storia e Letteratura, S. 141–151.
Carver 2007 = Carver, Robert H. F. 2007: *The Protean ass*. *The Metamorphoses of Apuleius from antiquity to the Renaissance*, Oxford: Oxford University Press.
Castellani Pollidori 1978 = Castellani Pollidori, Ornella 1978: *Niccolò Machiavelli e il ‚Dialogo intorno alla nostra lingua‘*, Florenz: Olschki.
Celata 2004 = Celata, Chiara 2004: *Acquisizione e mutamento di categorie fonologiche*, Mailand: FrancoAngeli.
Cella 2006 = Cella, Roberta 2006: „Il Centiloquio di Antonio Pucci e la Nuova Cronica di Giovanni Villani“, in: *Firenze alla Vigilia del Rinascimento*, hg. von Maria Bendinelli Predelli, Fiesole: Ed. Cadmo, S. 85–110.
Chabod 1964a = Chabod, Federico 1964: „Del Principe di Niccolò Machiavelli“, in: *Scritti su Machiavelli*, hg. von Giulio Einaudi, Turin: Einaudi, S. 29–135.
Chabod 1964b = Chabod, Federico 1964: „Introduzione al Principe“, in: *Scritti su Machiavelli*, hg. von Giulio Einaudi, Turin: Einaudi, S. 3–27.
Chabod 1964c = Chabod, Federico 1964: „Niccolò Machiavelli“, in: *Scritti su Machiavelli*, hg. von Giulio Einaudi, Turin: Einaudi, S. 195–240.
Chapman/Clark 2014 = Chapman, Siobhan/Clark, Billy 2014: „Introduction: Pragmatic Literary Stylistics“, in: *Pragmatic Literary Stylistics*, hg. von Siobhan Chapman, Billy Clark, Basingstoke: Palgrave Macmillan, S. 1–15.
Chiappelli 1952 = Chiappelli, Fredi 1952: *Studi sul linguaggio del Machiavelli*, Florenz: Le Monnier.
Chiappelli 1969 = Chiappelli, Fredi 1969: *Nuovi studi sul linguaggio del Machiavelli*, Florenz: Le Monnier.
Chiappelli 1974 = Chiappelli, Fredi 1974: *Machiavelli e la ‚Lingua fiorentina‘*, Bologna: Boni.
Chiappelli 1984 = Chiappelli, Fredi 1984: „Guicciardini, Machiavelli e il caso di Paolo“, in: *Annali d'Italianistica*, Bd. 2, S. 53–63.
Chiavacci Leonardi 1991 = Chiavacci Leonardi, Anna Maria 1991: „Inferno. Kommentar“, in: *Dante Alighieri. Commedia*, Bd. 1: Inferno, hg. von Anna Maria Chiavacci Leonardi, Mailand: Mondadori, S. 3–1030.
Chiavacci Leonardi 1994 = Chiavacci Leonardi, Anna Maria 1994: „Purgatorio. Kommentar“, in: *Dante Alighieri. Commedia*, Bd. 2: Purgatorio, hg. von Anna Maria Chiavacci Leonardi, Mailand: Mondadori, S. 3–983.
Chiavacci Leonardi 1997 = Chiavacci Leonardi, Anna Maria 1997: „Paradiso. Kommentar“, in: *Dante Alighieri. Commedia*, Bd. 3: Paradiso, hg. von Anna Maria Chiavacci Leonardi, Mailand: Mondadori, S. 3–956.

Christie 1970 = Christie, Richard 1970: „Why Machiavelli?“, in: *Studies in machiavellianism*, hg. von Richard Christie, Florence L. Geis, New York: Academic Press, S. 1–9.
Christie/Geis (Hgg.) 1970 = Christie, Richard/Geis, Florence L. (Hgg.) 1970: *Studies in machiavellianism*, New York: Academic Press.
Ciliberto (Hg.) 2001 = Ciliberto, Michele (Hg.) 2001: *Storia della civiltà toscana*, Bd. 2: Il Rinascimento, Florenz: Le Monnier.
Cizek 1994 = Cizek, Alexandru 1994: *Imitatio et tractatio*. *Die literarisch-theoretischen Grundlagen der Nachahmung in Antike und Mittelalter*, Tübingen: Niemeyer.
Comanducci 1999 = Comanducci, Rita Maria 1999: „Impegno politico e riflessione storica. Bernardo Rucellai e gli Orti Oricellari“, in: *I ceti dirigenti in Firenze dal gonfalonierato di giustizia a vita all'avvento del ducato*, hg. von Elisabetta Insabato, Lecce: Conte, S. 153–170.
Compagnon 1979 = Compagnon, Antoine 1979: *La seconde main: ou, Le travail de la citation*, Paris: Ed. du Seuil.
Comparetti 2017 = Comparetti, Domenico 2017: *Virgilio nel Medioevo*, Mailand: Luni editrice.
Consentino 2012 = Consentino, Paola 2012: „Discorso o Dialogo intorno alla nostra lingua. Nota introduttiva“, in: *Scritti in poesia e in prosa (= Edizione Nazionale delle Opere di Niccolò Machiavelli, Sezione I: Opere Letterarie, Volume II)*, hg. von Antonio Corsaro, Rom: Salerno editrice, S. 419–436.
Consoli 1969 = Consoli, Domenico 1969: „Echi danteschi nell'Asino del Machiavelli“, in: *L'Alighieri*, Bd. 10, S. 12–23.
Contini 1970 = Contini, Gianfranco 1970: „Preliminari sulla lingua del Petrarca“, in: *Varianti e altra linguistica*, hg. von Giulio Einaudi, Turin: Einaudi, S. 169–192.
Corsaro 2012a = Corsaro, Antonio 2012: „Decennali. Kommentar“, in: *Scritti in poesia e in prosa (= Edizione Nazionale delle Opere di Niccolò Machiavelli, Sezione I: Opere Letterarie, Volume II)*, hg. von Antonio Corsaro, Rom: Salerno editrice, S. 13–65.
Corsaro 2012b = Corsaro, Antonio 2012: „Decennali. Nota ai Testi“, in: *Scritti in poesia e in prosa (= Edizione Nazionale delle Opere di Niccolò Machiavelli, Sezione I: Opere Letterarie, Volume II)*, hg. von Antonio Corsaro, Rom: Salerno editrice, S. 469–495.
Corsaro 2012c = Corsaro, Antonio 2012: „Decennali. Nota introduttiva“, in: *Scritti in poesia e in prosa (= Edizione Nazionale delle Opere di Niccolò Machiavelli, Sezione I: Opere Letterarie, Volume II)*, hg. von Antonio Corsaro, Rom: Salerno editrice, S. 3–11.
Corsaro 2012d = Corsaro, Antonio 2012: „L'Asino. Kommentar“, in: *Scritti in poesia e in prosa (= Edizione Nazionale delle Opere di Niccolò Machiavelli, Sezione I: Opere Letterarie, Volume II)*, hg. von Antonio Corsaro, Rom: Salerno editrice, S. 139–193.
Corsaro 2012e = Corsaro, Antonio 2012: „L'Asino. Nota introduttiva“, in: *Scritti in poesia e in prosa (= Edizione Nazionale delle Opere di Niccolò Machiavelli, Sezione I: Opere Letterarie, Volume II)*, hg. von Antonio Corsaro, Rom: Salerno editrice, S. 131–138.
Corsaro/Marcelli 2012a = Corsaro, Antonio/Marcelli, Nicoletta 2012: „Rime. Kommentar“, in: *Scritti in poesia e in prosa (= Edizione Nazionale delle Opere di Niccolò Machiavelli, Sezione I: Opere Letterarie, Volume II)*, hg. von Antonio Corsaro, Rom: Salerno editrice, S. 221–289.
Corsaro/Marcelli 2012b = Corsaro, Antonio/Marcelli, Nicoletta 2012: „Rime. Nota introduttiva“, in: *Scritti in poesia e in prosa (= Edizione Nazionale delle Opere di Niccolò Machiavelli, Sezione I: Opere Letterarie, Volume II)*, hg. von Antonio Corsaro, Rom: Salerno editrice, S. 197–219.
Coseriu 1988 = Coseriu, Eugenio 1988: *Einführung in die allgemeine Sprachwissenschaft*, Tübingen: Francke.
Cox 1997 = Cox, Virginia 1997: „Machiavelli and the Rhetorica ad Herennium: Deliberative Rhetoric in The Prince“, in: *The Sixteenth Century Journal*, Bd. 28, 4, S. 1109–1141.

Cox 2010 = Cox, Virginia 2010: „Rhetoric and ethics in Machiavelli“, in: *The Cambridge Companion to Machiavelli*, hg. von John M. Najemy, Cambridge: Cambridge University Press, S. 173–189.
Culler 1999 = Culler, Jonathan D. 1999: *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verl.
Curtius 1947 = Curtius, Ernst Robert 1947: „Neue Dante-Studien I“, in: *Romanische Forschungen*, Bd. 60, 2, S. 237–289.
Cutinelli-Rèndina 1998 = Cutinelli-Rèndina, Emanuele 1998: *Chiesa e religione in Machiavelli*, Pisa: Ist. Ed. e Poligrafici Internazionali.
Cutinelli-Rèndina 2009 = Cutinelli-Rèndina, Emanuele 2009: „Niccolò Machiavelli“, in: *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, Bd. 1, hg. von Matteo Motolese, Paolo Procaccioli, Emilio Russo, Rom: Salerno editrice, S. 271–283.
Dardano 1994 = Dardano, Maurizio 1994: „Profilo dell’italiano contemporaneo“, in: *Storia della lingua italiana*, Bd. 2, hg. von Luca Serianni, Turin: Einaudi, S. 343–430.
Davis 1988 = Davis, Charles T. 1988: „Dante, Machiavelli, and Rome“, in: *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, Bd. 106, S. 43–60.
De Camilli 2000 = De Camilli, Davide 2000: *Machiavelli nel tempo. La critica machiavelliana dal Cinquecento a oggi*, Pisa: Ed. ETS.
De Maldé 1996 = De Maldé, Vania 1996: „Appunti per la storia dell’elegia volgare in Italia tra Umanesimo e Barocco“, in: *Studi Secenteschi*, Bd. 37, S. 109–134.
De Rentiis 1996 = De Rentiis, Dina 1996: *Die Zeit der Nachfolge*, Tübingen: Niemeyer.
De Rentiis 1998a = De Rentiis, Dina 1998: „Der Beitrag der Bienen: Überlegungen Zum Bienengleichnis Bei Seneca Und Macrobius.“, in: *Rheinisches Museum Für Philologie*, Bd. 141, 1, S. 30–44.
De Rentiis 1998b = De Rentiis, Dina 1998: „I[mitatio] morum“, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 4: Hu-K, hg. von Gert Ueding, Tübingen: Niemeyer, S. 285–303.
De Rentiis 2018 = De Rentiis, Dina 2018: „Imitatio als Form kulturellen Handelns“, in: *Nachahmen im Mittelalter: Dimensionen – Mechanismen – Funktionen*, hg. von Andreas Büttner, Birgit Kynast, Gerald Schwedler, Jörg Sonntag, Göttingen: Böhlau Verlag, S. 27–72.
Delcorno Branca 1973 = Delcorno Branca, Daniela 1973: *L’Orlando Furioso e il romanzo cavalleresco medievale*, Florenz: Olschki.
Derrida 1972 = Derrida, Jacques 1972: „La différance“, in: *Marges de la philosophie*, hg. von Éditions de Minuit, Paris: Éd. de Minuit, S. 1–29.
Detken 2003 = Detken, Anke 2003: „Periphrase“, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 6: Must-Pop, hg. von Gert Ueding, Tübingen: Niemeyer, S. 765–771.
Di Girolamo 1976 = Di Girolamo, Costanzo 1976: „Figure, Messaggi, E Messaggi Delle Figure [Dante, Rime CIII]“, in: *MLN (Modern Language Notes)*, Bd. 91, 1, S. 12–29.
Di Legami 1996 = Di Legami, Flora 1996: *La maschera della ragione*, Caltanissetta: Sciascia.
Di Pino 1962 = Di Pino, Guido 1962: *La figurazione della luce nella Divina Commedia*, Messina/Florenz: D’Anna Casa Editrice.
Dickhaut 2014 = Dickhaut, Kirsten 2014: „Liebessemantik. Frühneuzeitliche Repräsentationen der Liebe in Italien und Frankreich“, in: *Liebessemantik. Frühneuzeitliche Darstellungen von Liebe in Italien und Frankreich*, hg. von Kirsten Dickhaut, Wiesbaden: Harrassowitz, S. 1–42.
Dionisotti 1967 = Dionisotti, Carlo 1967: „Varia fortuna di Dante“, in: *Geografia e storia della letteratura italiana*, hg. von Carlo Dionisotti, Turin: Einaudi, S. 255–303.
Dionisotti 1980a = Dionisotti, Carlo 1980: „I capitoli di Machiavelli“, in: *Machiavellerie*, hg. von Carlo Dionisotti, Turin: Einaudi, S. 61–99.

Dionisotti 1980b = Dionisotti, Carlo 1980: „Machiavelli, Cesare Borgia e don Michelotto“, in: *Machiavellerie*, hg. von Carlo Dionisotti, Turin: Einaudi, S. 3–59.
Dionisotti 1980c = Dionisotti, Carlo 1980: „Machiavelli e la lingua fiorentina“, in: *Machiavellerie*, hg. von Carlo Dionisotti, Turin: Einaudi, S. 267–363.
Dionisotti 1980d = Dionisotti, Carlo 1980: „Machiavelli letterato“, in: *Machiavellerie*, hg. von Carlo Dionisotti, Turin: Einaudi, S. 227–266.
Dionisotti 2009 = Dionisotti, Carlo 2009: „Dante nel Quattrocento“, in: *Carlo Dionisotti. Scritti di storia della letteratura italiana*, Bd. 2: 1963–1971, hg. von Tania Basile, Rom: Ed. di Storia e Letteratura, S. 173–212.
Du Sautoy 2019 = Du Sautoy, Marcus 2019: *The creativity code*, Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press.
Ebener 1947 = Ebener, Rose Coughlin 1947: „Dante's and Machiavelli's Theories of Government: A Comparison“, in: *The Historian*, Bd. 10, 1, S. 63–77.
Ebersbach/Glaser/Heigl 2008 = Ebersbach, Anja/Glaser, Markus/Heigl, Richard 2008: *Wiki. Kooperation im Web*, Berlin/Heidelberg: Springer.
Eco 1979 = Eco, Umberto 1979: *Lector in fabula*, Mailand: Bompiani.
Eco 2012 = Eco, Umberto 2012: „Arte e bellezza nell'estetica medievale“, in: *Scritti sul pensiero medievale*, hg. von Umberto Eco, Mailand: Bompiani, S. 21–259.
Eder 2015 = Eder, Maciej 2015: „Does size matter? Authorship attribution, small samples, big problem“, in: *Digital Scholarship in the Humanities*, Bd. 30, 2, S. 167–182.
Eder 2017a = Eder, Maciej 2017: „Short samples in authorship attribution: a new approach“, in: *Digital Humanities 2017. Conference Abstracts*, S. 221–224.
Eder 2017b = Eder, Maciej 2017: „Visualization in stylometry: Cluster analysis using networks“, in: *Digital Scholarship in the Humanities*, Bd. 32, 1, S. 50–64.
Eder/Rybicki/Kestemont 2016 = Eder, Maciej/Rybicki, Jan/Kestemont, Mike 2016: „Stylometry with R: a package for computational text analysis“, in: *R Journal*, Bd. 8, 1, S. 107–121, hier: Version 0.7.4 der Software, online unter: https://github.com/computationalstylistics/stylo. [letzter Aufruf: 05.11.23].
Ehlich 2007 = Ehlich, Konrad 2007: „Zum Textbegriff“, in: *Sprache und sprachliches Handeln*, Bd. 3: Diskurs – Narration – Text – Schrift, hg. von Walter de Gruyter Verlag, Berlin/New York: De Gruyter, S. 531–550.
Ehrmann u. a. 2023 = Ehrmann, Maud/Hamdi, Ahmed/Pontes, Elvys Linhares/Romanello, Matteo/Doucet, Antoine 2023: „Named Entity Recognition and Classification in Historical Documents: A Survey“, in: *ACM Computing Surveys*, Bd. 56, 2, 27:1–27:47.
Eisner 2019 = Eisner, Martin 2019: „Machiavelli in Paradise: How Reading Dante and Ovid Shaped The Prince“, in: *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America*, Bd. 134, 1, S. 35–50.
Elwert 1984 = Elwert, Wilhelm Theodor 1984: *Italienische Metrik*, Wiesbaden: Steiner.
Ercole 1922 = Ercole, Francesco 1922: *Dante e Machiavelli*, Rom: Società Editrice Politica.
Erspamer 1990 = Erspamer, Francesco 1990: „Arcadia. Note“, in: *Iacopo Sannazzaro. Arcadia*, hg. von Francesco Erspamer, Mailand: Mursia, S. 53–241.
Esposto 2017 = Esposto, Debora 2017: „Le similitudini nella Divina Commedia. Una proposta di classificazione e di marcatura in TEI XML“, in: *Testo & Senso*, Bd. 18, o.S.
Ette 1985 = Ette, Ottmar 1985: „Intertextualität: Ein Forschungsbericht mit literatursoziologischen Anmerkungen“, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, Bd. 9, S. 497–522.
Evert u. a. 2017 = Evert, Stefan/Proisl, Thomas/Jannidis, Fotis/Reger, Isabella/Pielström, Steffen/Schöch, Christof/Vitt, Thorsten 2017: „Understanding and explaining Delta measures for authorship attribution“, in: *Digital Scholarship in the Humanities*, Bd. 32, suppl_2, S. 4–16.

Fabian 1968 = Fabian, Bernhard 1968: „Das Lehrgedicht als Problem der Poetik“, in: *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, hg. von Hans Robert Jauß, München: Fink, S. 67–89.

Fachard 2001 = Fachard, Denis 2001: „L’arte della guerra. Introduzione“, in: *L’arte della guerra; Scritti politici minori (= Edizione Nazionale delle Opere di Niccolò Machiavelli, Sezione I: Opere Politiche, Volume III)*, hg. von Jean-Jacques Marchand, Enrico Malato, Rom: Salerno editrice, S. 3–23.

Favaro/Huss 2018 = Favaro, Maiko/Huss, Bernhard 2018: „Introduzione“, in: *Interdisciplinarità del petrarchismo*, hg. von Maiko Favaro, Bernhard Huss, Florenz: Olschki, S. V–X.

Fazion 1984 = Fazion, Paolo 1984: „L’Asino da leggere“, in: *Machiavelli, l’Asino e le bestie*, hg. von Gian Mario Anselmi, Paolo Fazion, Bologna: Ed. Clueb, S. 25–134.

Ferrilli 2016 = Ferrilli, Sara 2016: „La Duitas rimica de L’Acerba“, in: *2: Ricerche e riflessioni sul tema della coppia*, hg. von Fabrizio Bondi, Lucca: Maria Pacini Fazzi editore, S. 171–183.

Ferroni 1975 = Ferroni, Giulio 1975: „Appunti sull’Asino di Machiavelli“, in: *Letteratura e critica: Studi in onore di Natalino Sapegno*, Bd. 2, hg. von Walter Binni, Rom: Bulzoni, S. 313–345.

Figorilli 2016 = Figorilli, Maria Cristina 2016: „Machiavelli Plautino. Qualche scheda teatrale“, in: *Parole Rubate: Rivista internazionale di studi sulla citazione*, Bd. 13, S. 89–104.

Figurelli 1970 = Figurelli, Fernando 1970: „Ancora sul verseggiatore (i Capitoli e l’Asino)“, in: *Cultura e scuola*, Bd. 33/34, S. 192–215.

Fingerle 2022 = Fingerle, Maddalena 2022: *Lascivia mascherata. Allegoria e travestimento in Torquato Tasso e Giovan Battista Marino*, Berlin/Boston: De Gruyter.

Föcking 2003 = Föcking, Marc 2003: „‚Stranio clima‘: Petrarca und die Liebe zur Geographie (Canzoniere Nr. 135)“, in: *Petrarca-Lektüren: Gedenkschrift für Alfred Noyer-Weidner*, hg. von Klaus W. Hempfer, Gerhard Regn, Stuttgart: Steiner, S. 13–37.

Fornaciari u. a. 2010 = Fornaciari, Gino/Giuffra, Valentina/Ferroglio, Ezio/Gino, Sarah/Bianucci, Raffaella 2010: „Plasmodium falciparum immunodetection in bone remains of members of the Renaissance Medici family (Florence, Italy, sixteenth century)“, in: *Transactions of the Royal Society of Tropical Medicine and Hygiene*, Bd. 104, 9, S. 583–587.

Foucault 2010 = Foucault, Michel 2010: *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris: Gallimard.

Fourment/Gillings 2008 = Fourment, Mathieu/Gillings, Michael R. 2008: „A comparison of common programming languages used in bioinformatics“, in: *BMC bioinformatics*, Bd. 9, 82, S. 1–9 von 9.

Fournel/Zancarini 2014 = Fournel, Jean-Louis/Zancarini, Jean-Claude 2014: „Luigi XII“, in: *Enciclopedia machiavelliana*, Bd. 2, hg. von Gennaro Sasso, Rom: Istituto della Enciclopedia Italiana, S. 105–106.

Friede/Sandrini 2023 = Friede, Susanne A./Sandrini, Aina 2023: „Explicit Anti-classicism“, in: *A Companion to Anticlassicisms in the Cinquecento*, hg. von Marc Föcking, Susanne A. Friede, Florian Mehltretter, Angela Oster, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 13–104.

Frommel/Delaplanche/Castelletti (Hgg.) 2020 = Frommel, Sabine/Delaplanche, Jérôme/Castelletti, Claudio (Hgg.) 2020: *1527. Il sacco di Roma*, Rom: Campisano Editore.

Frömmer 2018 = Frömmer, Judith 2018: *Italien im Heiligen Land*, Göttingen: Konstanz University Press.

Frömmer 2021 = Frömmer, Judith 2021: „Die Lenkung der Dinge bei Machiavelli: magische (Ver-) Bindungen im Principe, den Discorsi und der Mandragola“, in: *Lenkung der Dinge. Magie, Kunst und Politik in der Frühen Neuzeit*, hg. von Stefan Bayer, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, S. 169–199.

Frömmer/Oster (Hgg.) 2015 = Frömmer, Judith/Oster, Angela (Hgg.) 2015: *Texturen der Macht: 500 Jahre ‚Il principe‘*, Berlin: Kulturverlag Kadmos.

Fubini 1962 = Fubini, Mario 1962: *Metrica e poesia*, Mailand: Feltrinelli.

Gaier 2017 = Gaier, Ulrich 2017: *Wozu braucht der Mensch Dichtung? Anthropologie und Poetik von Platon bis Musil*, Stuttgart: J.B. Metzler Verlag.
Gaisser 2008 = Gaisser, Julia Haig 2008: *The Fortunes of Apuleius and the Golden Ass*. *A Study in Transmission and Reception*, Princeton, NJ: Princeton University Press.
Gamma u. a. 1994 = Gamma, Erich/Helm, Richard/Johnson, Ralph E./Vlissides, John 1994: *Design patterns*. *Elements of reusable object-oriented software*, Boston/München: Addison-Wesley.
García Jurado 2019 = García Jurado, Roberto 2019: „Dante y Maquiavelo: lengua y patriotismo en el Renacimiento", in: *Estudios*, Bd. 131, 7, S. 53–76.
Garin 1967 = Garin, Eugenio 1967: „Dante nel Rinascimento", in: *Rinascimento*, Bd. 7, S. 3–28.
Gärtner/Blaschka 2019 = Gärtner, Ursula/Blaschka, Karen 2019: „Similes and comparisons in the epic tradition", in: *Structures of Epic poetry*, Bd. 1: Foundations, hg. von Christiane Reitz, Simone Finkmann, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 727–772.
Geitner 2021 = Geitner, Philipp 2021: *Anachronismus und Aktualisierung in Ovids Metamorphosen*, Berlin/Boston: De Gruyter.
Genette 1970 = Genette, Gérard 1970: „La rhétorique restreinte", in: *Communications*, Bd. 16, S. 158–171.
Genette 1982 = Genette, Gérard 1982: *Palimpsestes*, Paris: Éd. du Seuil.
Géron 2023 = Géron, Aurélien 2023: *Hands-on machine learning with Scikit-Learn, Keras, and TensorFlow*. *Concepts, tools, and techniques to build intelligent systems*, Peking/Boston/Farnham/Sebastopol/Tokio: O'Reilly.
Gilbert 1949 = Gilbert, Felix 1949: „Bernardo Rucellai and the Orti Oricellari: A Study on the Origin of Modern Political Thought", in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Bd. 12, S. 101–131.
Gilbert 1969 = Gilbert, Felix 1969: „Machiavelli e Venezia", in: *Lettere Italiane*, Bd. 21, 4, S. 389–398.
Gilson 2018 = Gilson, Simon A. 2018: *Reading Dante in Renaissance Italy*, Cambridge: Cambridge University Press.
Girardi 1952 = Girardi, Enzo Noè 1952: „L'Apologetico di Savonarola e il problema di una poesia cristiana", in: *Rivista di Filosofia Neo-Scolastica*, Bd. 44, 5, S. 412–431.
Girardi 1979 = Girardi, Enzo Noè 1979: „La perifrasi nella Divina Commedia", in: *Italianistica*, Bd. 8, S. 514–538.
Gmelin 1932 = Gmelin, Hermann 1932: „Das Prinzip der Imitatio in den romanischen Literaturen der Renaissance", in: *Romanische Forschungen*, Bd. 46, S. 83–360.
Godorecci 2000 = Godorecci, Barbara J. 2000: „Beyond Limits: Time, Space, Language in Machiavelli's Decennali", in: *The comedy and tragedy of Machiavelli*, hg. von Vickie B. Sullivan, New Haven, CT: Yale University Press, S. 159–175.
Goldthwaite 2009 = Goldthwaite, Richard A. 2009: *The economy of Renaissance Florence*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
Goodfellow/Bengio/Courville 2016 = Goodfellow, Ian/Bengio, Yoshua/Courville, Aaron 2016: *Deep learning*, Cambridge, MA/London: MIT Press.
Gorni 1993 = Gorni, Guglielmo 1993: *Metrica e analisi letteraria*, Bologna: il Mulino.
Götting 2021 = Götting, Horst-Peter 2021: „Zitatfreiheit (§ 51 UrhG)", in: *Handbuch des Urheberrechts*, hg. von Ulrich Loewenheim, München: C.H. Beck, S. 583–594.
Graf 1888 = Graf, Arturo 1888: „Petrarchismo ed antipetrarchismo", in: *Attraverso il Cinquecento*, hg. von Arturo Graf, Turin: Loescher, S. 3–86.
Grayson 1971 = Grayson, Cecil 1971: „Machiavelli and Dante", in: *Renaissance: studies in honor of Hans Baron*, hg. von Anthony Molho, Florenz: Sansoni, S. 361–384.
Greenblatt 2005 = Greenblatt, Stephen 2005: *Renaissance self-fashioning*. *From More to Shakespeare*, Chicago, IL: University of Chicago Press.

Greene 1982 = Greene, Thomas M. 1982: *The light in Troy*, New Haven, CT: Yale University Press.
Grice 1975 = Grice, Herbert Paul 1975: „Logic and Conversation“, in: *Speech Acts*, hg. von Peter Cole, New York: Academic Press, S. 41–58.
Grieve u. a. 2019 = Grieve, Jack/Clarke, Isobelle/Chiang, Emily/Gideon, Hannah/Heini, Annina/Nini, Andrea/Waibel, Emily 2019: „Attributing the Bixby Letter using n-gram tracing“, in: *Digital Scholarship in the Humanities*, Bd. 34, 3, S. 493–512.
Griffo 1992 = Griffo, Massimo 1992: *Storia di Firenze*. Bd. 2: Firenze tra Francia e Spagna: 1492–1574, Mailand: Camunia.
Guadagnini 2016 = Guadagnini, Elisa 2016: „Lessicografia, filologia e «corpora» digitali: qualche considerazione dalla parte dell'OVI“, in: *Zeitschrift für romanische Philologie*, Bd. 132, 3, S. 755–792.
Guardini 1956 = Guardini, Romano 1956: *Das Licht bei Dante*, München: Hueber.
Guarino/Oberle/Staab 2009 = Guarino, Nicola/Oberle, Daniel/Staab, Steffen 2009: „What Is an Ontology?“, in: *Handbook on Ontologies*, hg. von Steffen Staab, Rudi Studer, Berlin/Heidelberg: Springer, S. 1–17.
Haase/Hanel 2023 = Haase, Jennifer/Hanel, Paul H.P. 2023: „Artificial muses: Generative artificial intelligence chatbots have risen to human-level creativity“, in: *Journal of Creativity*, Bd. 33, 3, online unter: https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2713374523000250, S. 1–7 von 7. [letzter Aufruf: 05.11.2023].
Hagendahl 1947 = Hagendahl, Harald 1947: „Methods of Citation in Post-Classical Latin Prose“, in: *Eranos*, Bd. 45, S. 114–128.
Harvey 2000 = Harvey, Michael 2000: „Lost in the Wilderness: Love and Longing in L'Asino“, in: *The comedy and tragedy of Machiavelli*, hg. von Vickie B. Sullivan, New Haven, CT: Yale University Press, S. 120–137.
Hathaway 1962 = Hathaway, Baxter 1962: *The Age of Criticism*, Ithaca, NY: Cornell University Press.
Helmich/Meyer 2019 = Helmich, Martin/Meyer, Robert 2019: *Praxiswissen TYPO3 CMS 9 LTS*, Heidelberg: O'Reilly.
Helmstetter 2007 = Helmstetter, Rudolf 2007: „Zitat“, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3: P-Z, hg. von Jan-Dirk Müller, Berlin/New York: De Gruyter, S. 896–899.
Hempfer (Hg.) 1989 = Hempfer, Klaus W. (Hg.) 1989: *Ritterepik der Renaissance*. *Akten des deutsch-italienischen Kolloquiums, Berlin 30.3.–2.4.1987*, Stuttgart: Steiner.
Hempfer (Hg.) 2002 = Hempfer, Klaus W. (Hg.) 2002: *Möglichkeiten des Dialogs. Struktur und Funktion einer literarischen Gattung zwischen Mittelalter und Renaissance in Italien*, Stuttgart: Steiner.
Hempfer (Hg.) 2004 = Hempfer, Klaus W. (Hg.) 2004: *Poetik des Dialogs. aktuelle Theorie und rinascimentales Selbstverständnis*, Stuttgart: Steiner.
Hempfer 1987a = Hempfer, Klaus W. 1987: „Die Konstitution autonomer Vernunft von der Renaissance zur Aufklärung“, in: *Grundlagen der politischen Kultur des Westens*, hg. von Klaus W. Hempfer, Alexander Schwan, Berlin/New York: De Gruyter, S. 95–115.
Hempfer 1987b = Hempfer, Klaus W. 1987: „Probleme der Bestimmung des Petrarkismus. Überlegungen zum Forschungsstand“, in: *Die Pluralität der Welten*, hg. von Wolf-Dieter Stempel, Karl-Heinz Stierle, München: Fink, S. 253–277.
Hempfer 1991 = Hempfer, Klaus W. 1991: „Intertextualität, Systemreferenz und Strukturwandel: die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der italienischen und französischen Renaissance-Lyrik (Ariost, Bembo, Du Beilay, Ronsard)“, in: *Modelle des literarischen Strukturwandels*, hg. von Michael Titzmann, Tübingen: Niemeyer, S. 7–43.
Hempfer 2018 = Hempfer, Klaus W. 2018: *Literaturwissenschaft – Grundlagen einer systematischen Theorie*, Stuttgart: J.B. Metzler Verlag.

Hess-Lüttich 2001 = Hess-Lüttich, Ernest W. B. 2001: „Gesprächsanalyse in der Literaturwissenschaft“, in: *Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*, Bd. 2, hg. von Klaus Brinker, Gerd Antos, Wolfgang Heinemann, Sven F. Sager, Berlin/New York: De Gruyter, S. 1640–1655.

Hibbert 1993 = Hibbert, Christopher 1993: *Florence: the biography of a city*, New York: Norton.

Hidalgo 2015 = Hidalgo, Oliver 2015: „Wandlungen des Theologisch-Politischen und die sprachliche Geburt der Moderne. Dante Alighieri, Marsilius von Padua, Niccolò Machiavelli“, in: *Die sprachliche Formierung der politischen Moderne*, hg. von Oliver Hidalgo, Kai Nonnenmacher, Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden, S. 155–182.

Hockey 2000 = Hockey, Susan 2000: *Electronic texts in the humanities*. *Principles and practice*, Oxford: Oxford University Press.

Hoeges 2006 = Hoeges, Dirk 2006: *Niccolò Machiavelli, Dichter – Poeta*, Frankfurt am Main: Lang.

Höffe (Hg.) 2012 = Höffe, Otfried (Hg.) 2012: *Niccolò Machiavelli*. *Der Fürst*, Berlin: Akademie Verlag.

Höffe 2012 = Höffe, Otfried 2012: „Einführung“, in: *Niccolò Machiavelli. Der Fürst*, hg. von Otfried Höffe, Berlin: Akademie Verlag, S. 1–18.

Holmes 1994 = Holmes, David I. 1994: „Authorship Attribution“, in: *Computers and the Humanities*, Bd. 28, 2, S. 87–106.

Holthuis 1993 = Holthuis, Susanne 1993: *Intertextualität*, Tübingen: Stauffenburg-Verl.

Huff 1954 = Huff, Darrell 1954: *How to lie with statistics*, New York: Norton.

Huss 2015 = Huss, Bernhard 2015: „Literarische Kulturpolitik bei Lorenzo de’ Medici“, in: *Romanistisches Jahrbuch*, Bd. 66, 1, S. 103–127.

Huss/Mehltretter/Regn 2012 = Huss, Bernhard/Mehltretter, Florian/Regn, Gerhard 2012: *Lyriktheorie(n) der italienischen Renaissance*, Berlin/Boston: De Gruyter.

Ierodiakonou 2022 = Ierodiakonou, Katerina 2022: „Aristotle and Alexander of Aphrodisias on the Individuation and Hierarchy of the Senses“, in: *Forms of Representation in the Aristotelian Tradition*, Bd. 1: Sense Perception, hg. von Juhana Toivanen, Leiden/Boston: BRILL, S. 40–65.

Iglesias/Moreno 2019 = Iglesias, Carlos A./Moreno, Antonio 2019: „Sentiment Analysis for Social Media“, in: *Applied Sciences*, Bd. 9, 23, 5037, S. 1–4 von 4.

Iglesias/Moreno (Hgg.) 2020 = Iglesias, Carlos A./Moreno, Antonio (Hgg.) 2020: *Sentiment Analysis for Social Media*, Basel: MDPI – Multidisciplinary Digital Publishing Institute.

Inglese 1979–1980 = Inglese, Giorgio 1979–1980: „Contributo al testo critico della ‚Mandragola‘“, in: *Annali dell’Istituto Italiano per gli Studi Storici*, Bd. 6, S. 129–173.

Inglese 1981a = Inglese, Giorgio 1981: „Capitolo dell’Ambizione. Kommentar“, in: *Niccolò Machiavelli. Capitoli. Introduzione, Testo critico e Commentario*, hg. von Giorgio Inglese, Rom: Bulzoni, S. 150–152.

Inglese 1981b = Inglese, Giorgio 1981: „Commentario“, in: *Niccolò Machiavelli. Capitoli. Introduzione, Testo critico e Commentario*, hg. von Giorgio Inglese, Rom: Bulzoni, S. 179–214.

Inglese 1981c = Inglese, Giorgio 1981: „Introduzione“, in: *Niccolò Machiavelli. Capitoli. Introduzione, Testo critico e Commentario*, hg. von Giorgio Inglese, Rom: Bulzoni, S. 19–109.

Inglese 1981d = Inglese, Giorgio 1981: „Nota al testo“, in: *Niccolò Machiavelli. Capitoli. Introduzione, Testo critico e Commentario*, hg. von Giorgio Inglese, Rom: Bulzoni, S. 159–178.

Inglese 1983 = Inglese, Giorgio 1983: „Contributo al testo critico dei ‚Decennali‘ di Niccolo Machiavelli“, in: *Annali dell’Istituto Italiano per gli Studi Storici (1983/84)*, Bd. 8, S. 115–174.

Inglese 1984 = Inglese, Giorgio 1984: „Postille machiavelliane. 1. Un nuovo manoscritto del Decemnale“, in: *Cultura Neolatina*, Bd. 44, 1–2, S. 225–232.

Inglese 1997 = Inglese, Giorgio 1997: „Postilla“, in: *Niccolò Machiavelli. Clizia. Andria. Dialogo intorno alla nostra lingua*, hg. von Giorgio Inglese, Mailand: Biblioteca Universale Rizzoli, S. 206–209.

Inglese 2006 = Inglese, Giorgio 2006: *Per Machiavelli. L'arte dello stato, la cognizione delle storie*, Rom: Carocci.

International Phonetic Association 1999 = International Phonetic Association 1999: *Handbook of the International Phonetic Association*. *A guide to the use of the international phonetic alphabet*, Cambridge: Cambridge University Press.

Ippolito 2020 = Ippolito, Antonella 2020: „Vom »aer perso« zum »giallo de la rosa sempiterna«: Farbabstufungen von Luft und Erde in der ›Landschaft‹ der Commedia", in: *Deutsches Dante-Jahrbuch*, Bd. 95, 1, S. 53–68.

Iser 1970 = Iser, Wolfgang 1970: *Die Appellstruktur der Texte*. *Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Konstanz: Konstanzer Universitätsverlag.

Jakobson 1979 = Jakobson, Roman 1979: „Linguistik und Poetik", in: *Poetik: Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, hg. von Elmar Holenstein, Tarcisius Schelbert, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 83–121.

Jannidis 2017 = Jannidis, Fotis 2017: „Netzwerke", in: *Digital Humanities. Eine Einführung*, hg. von Fotis Jannidis, Hubertus Kohle, Malte Rehbein, Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, S. 147–161.

Jannidis/Kohle/Rehbein (Hgg.) 2017 = Jannidis, Fotis/Kohle, Hubertus/Rehbein, Malte (Hgg.) 2017: *Digital Humanities*. *Eine Einführung*, Stuttgart: J.B. Metzler Verlag.

Jannidis/Pielström/Schöch 2015 = Jannidis, Fotis/Pielström, Steffen/Schöch, Christof 2015: „Improving Burrows' Delta – An empirical evaluation of text distance measures", in: *Digital Humanities Conference 2015, Sydney*, o.S.

Jauß 1970 = Jauß, Hans Robert 1970: „Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft", in: *Literaturgeschichte als Provokation*, hg. von Hans Robert Jauß, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 144–207.

Jeremias 2005 = Jeremias, Ralf 2005: *Vernunft und Charisma. Die Begründung der Politischen Theorie bei Dante und Machiavelli – im Blick Max Webers*, Konstanz: Hartung-Gorre.

Juola 2013 = Juola, Patrick 2013: „How a Computer Program Helped Show J.K. Rowling write A Cuckoo's Calling", in: *Scientific American*, Bd. 20. August 2013, https://www.scientificamerican.com/article/how-a-computer-program-helped-show-jk-rowling-write-a-cuckoos-calling/#. [letzter Aufruf: 05.11.23].

Juola 2015 = Juola, Patrick 2015: „The Rowling Case: A Proposed Standard Analytic Protocol for Authorship Questions", in: *Digital Scholarship in the Humanities*, Bd. 30, suppl., S. 100–113.

Kablitz 1985 = Kablitz, Andreas 1985: „Intertextualität und die Nachahmungslehre der italienischen Renaissance. Überlegungen zu einem aktuellen Begriff aus historischer Sicht (I)", in: *Italienische Studien*, Bd. 8, S. 27–38.

Kablitz 1986 = Kablitz, Andreas 1986: „Intertextualität und die Nachahmungslehre der italienischen Renaissance. Überlegungen zu einem aktuellen Begriff aus historischer Sicht (II)", in: *Italienische Studien*, Bd. 9, S. 19–35.

Kablitz 1991 = Kablitz, Andreas 1991: „Intertextualität als Substanzkonstitution. Zur Lyrik des Frauenlobs im Duecento: Giacomo da Lentini, Guido Guinizelli, Guido Cavalcanti, Dante Alighieri", in: *POETICA*, Bd. 23, S. 20–67.

Kablitz 1992 = Kablitz, Andreas 1992: „Die Selbstbestimmung des petrarkistischen Diskurses im Proömialsonett (Giovanni Della Casa – Gaspara Stampa) im Spiegel der neueren Diskussion um den Petrarkismus", in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, Bd. 42, 4, S. 381–414.

Kablitz 2013 = Kablitz, Andreas 2013: *Kunst des Möglichen*, Freiburg i. Br.: Rombach.

Kaminski 1998 = Kaminski, Nicola 1998: „Imitatio (1. I. auctorum)", in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 4: Hu-K, hg. von Gert Ueding, Tübingen: Niemeyer, S. 235–285.

Kappl 2006 = Kappl, Brigitte 2006: *Die Poetik des Aristoteles in der Dichtungstheorie des Cinquecento*, Berlin/New York: De Gruyter.

Keim u. a. 2008 = Keim, Daniel/Andrienko, Gennady/Fekete, Jean-Daniel/Görg, Carsten/Kohlhammer, Jörn/Melançon, Guy 2008: „Visual Analytics: Definition, Process, and Challenges“, in: *Information visualization. Human-centered issues and perspectives*, hg. von Andreas Kerren, John T. Stasko, Jean-Daniel Fekete, Chris North, Berlin: Springer, S. 154–175.

Kernighan 2018 = Kernighan, Brian 2018: *Millions, Billions, Zillions*. *Defending Yourself in a World of Too Many Numbers*, Princeton, NJ: Princeton University Press.

Kersken 2022 = Kersken, Sascha 2022: *IT-Handbuch für Fachinformatiker*innen*. *Der Ausbildungsbegleiter*, Bonn: Rheinwerk Verlag.

Keßler 2004 = Keßler, Eckhard 2004: *Petrarca und die Geschichte*, München: Fink.

Kindt 2008 = Kindt, Tom 2008: *The Implied Author*, Berlin/New York: De Gruyter.

Kleinhenz 1989 = Kleinhenz, Christopher 1989: „Deceivers Deceived: Devilish Doubletalk in Inferno 21–23“, in: *Quaderni d'Italianistica*, Bd. 10, 1–2, S. 133–156.

Klinke 2017 = Klinke, Harald 2017: „Aufbau des Computers und Vernetzung“, in: *Digital Humanities. Eine Einführung*, hg. von Fotis Jannidis, Hubertus Kohle, Malte Rehbein, Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, S. 35–58

Klinkert 2018 = Klinkert, Thomas 2018: „Dunkelheit und Licht in Dantes Commedia und die Selbstreflexion des Sprechens über das Unsagbare“, in: *Engagement und Diversität*, hg. von Wolfgang Asholt, Ursula Bähler, Bernhard Hurch, Henning Krauß, Kai Nonnenmacher, München: AVM.edition, S. 297–314.

Knaller 2007 = Knaller, Susanne 2007: *Ein Wort aus der Fremde*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter.

Knaller/Müller 2005 = Knaller, Susanne/Müller, Harro 2005: „Authentisch/Authentizität“, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 7: Supplemente, Register, hg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhart Steinwachs, Friedrich Wolfzettel, Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, S. 40–65.

Knape 2006 = Knape, Joachim 2006: „Machiavelli und die Rhetorik“, in: *Retorica: Ordnungen und Brüche. Beiträge des Tübinger Italianistentags*, hg. von Rita Franceschini, Tübingen: Narr, S. 183–201.

Knauer 1990 = Knauer, Claudia 1990: *Das ‚magische Viereck' bei Machiavelli – fortuna, virtù, occasione, necessità*, Würzburg: Königshausen & Neumann.

Kohl 2007 = Kohl, Katrin 2007: *Metapher*, Stuttgart: J.B. Metzler Verlag.

Koppel/Schler/Argamon 2009 = Koppel, Moshe/Schler, Jonathan/Argamon, Shlomo 2009: „Computational methods in authorship attribution“, in: *Journal of the American Society for Information Science and Technology*, Bd. 60, 1, S. 9–26.

Koschützki u. a. 2005 = Koschützki, Dirk/Lehmann, Katharina Anna/Peeters, Leon/Richter, Stefan/Tenfelde-Podehl, Dagmar/Zlotowski, Oliver 2005: „Centrality Indices“, in: *Network Analysis*, hg. von Ulrik Brandes, Thomas Erlebach, Berlin/Heidelberg: Springer, S. 16–61.

Krämer 2009 = Krämer, Martin 2009: *The Phonology of Italian*, Oxford: Oxford University Press.

Krause 2000 = Krause, Wolf-Dieter 2000: „Kommunikationslinguistische Aspekte der Textsortenbestimmung“, in: *Textsorten. Kommunikationslinguistische und konfrontative Aspekte*, hg. von Wolf-Dieter Krause, Frankfurt am Main: Lang, S. 34–67.

Krefeld 2010 = Krefeld, Thomas 2010: „Dante, i siciliani e i loro spazi comunicativi“, in: *Storia della lingua italiana e dialettologia*, hg. von Giovanni Ruffino, Mari D'Agostino, Palermo: Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, S. 477–487.

Krefeld 2019 = Krefeld, Thomas 2019: „Die Silbe als Format der Audition. Version 1“, in: *Lehre in den Digital Humanities. Ein Portal der IT-Gruppe Geisteswissenschaften der LMU*, https://www.dh-lehre.gwi.uni-muenchen.de/?p=137847&v=1. [letzter Aufruf: 05.11.23].

Krefeld 2020a = Krefeld, Thomas 2020: „FAIRness weist den Weg – von der Romanischen Philologie in die Digital Romance Humanities“, in: *Fachbewusstsein der Romanistik*, hg. von Lidia Becker, Julia Kuhn, Christina Ossenkop, Anja Overbeck, Claudia Polzin-Haumann, Elton Prifti, Tübingen: Narr Francke Attempto, S. 291–310.

Krefeld 2020b = Krefeld, Thomas 2020: „Varietà ibride? – Che cosa ne pensa la linguistica variazionale, Versione 5“, in: *Korpus im Text, Serie A, 19051*, https://www.kit.gwi.uni-muenchen.de/?p=19051&v=5. [letzter Aufruf: 05.11.23].

Krefeld/Lücke/Ehrlich 2014 = Krefeld, Thomas/Lücke, Stephan/Ehrlich, Isabel von 2014: „Digitalianistica. Die italienische Philologie unterwegs in die digital humanities“, in: *Italienisch*, Bd. 72, S. 52–70.

Kristeva 1969 = Kristeva, Julia 1969: „Le mot, le dialogie et le roman“, in: *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, hg. von Éditions du Seuil, Paris: Éd. du Seuil, S. 143–172.

Kromann 1975 = Kromann, Emanuela 1975: „Evoluzione del capitolo ternario“, in: *Revue Romane*, Bd. 10, 2, S. 373–388.

Kuhn 2003 = Kuhn, Barbara 2003: *Mythos und Metapher. Metamorphosen des Kirke-Mythos in der Literatur der italienischen Renaissance*, München: Fink.

Kuon 2004 = Kuon, Peter 2004: *L'aura dantesca*, Florenz: Cesati.

Kurz 2016 = Kurz, Susanne 2016: *Digital Humanities. Grundlagen und Technologien für die Praxis*, Wiesbaden: Springer Vieweg.

La Roche 2013 = La Roche, Walther von 2013: *Einführung in den praktischen Journalismus. Mit genauer Beschreibung aller Ausbildungswege; Deutschland, Österreich, Schweiz*, Wiesbaden: Springer VS.

Landon 2005 = Landon, William J. 2005: *Politics, patriotism and language. Niccolò Machiavelli's ‚secular patria' and the creation of an Italian national identity*, New York: Lang.

Lang 2003 = Lang, André 2003: „La dialectique de la fortune et de la virtù chez Machiavel“, in: *Archives de Philosophie*, Bd. 66, 4, S. 649–662.

Lansing 1977 = Lansing, Richard H. 1977: *From image to idea*, Ravenna: Longo.

Lausberg 2008 = Lausberg, Heinrich 2008: *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

Leach 2016 = Leach, Ronald J. 2016: *Introduction to Software Engineering*, Boca Raton, FL: Chapman and Hall/CRC.

Leeker 1989 = Leeker, Joachim 1989: „Fortuna bei Machiavelli. Ein Erbe der Tradition?“, in: *Romanische Forschungen*, Bd. 4, S. 407–432.

Leitgöb/Wolbring 2021 = Leitgöb, Heinz/Wolbring, Tobias 2021: „Die Methoden der sozialwissenschaftlichen Datenerhebung im digitalen Zeitalter. Entwicklungen, Möglichkeiten, Herausforderungen“, in: *Sozialwissenschaftliche Datenerhebung im digitalen Zeitalter*, hg. von Tobias Wolbring, Heinz Leitgöb, Frank Faulbaum, Wiesbaden: Springer VS, S. 7–43.

Lejeune 1975 = Lejeune, Philippe 1975: *La pacte autobiographique*, Paris: Éd. du Seuil.

Lenz/Ruchlak 2018 = Lenz, Carsten/Ruchlak, Nicole 2018: *Kleines Politik-Lexikon*, Berlin/Boston: Oldenbourg Wissenschaftsverlag.

Lescasse 2019 = Lescasse, Marie-Eglantine 2019: „Góngora hors norme ? Étude stylométrique d'un motif gongorin“, in: *Theorien von Autorschaft und Stil in Bewegung*, Bd. 6, hg. von Nanette Rißler-Pipka, München: AVM.edition, S. 91–116.

Lindner 1988 = Lindner, Hermann 1988: *Der problematische mittlere Stil. Beiträge zur Stiltheorie und Gattungspoetik in Frankreich vom Ausgang des Mittelalters bis zum Beginn der Aufklärung*, Tübingen: Narr.

Liu 2015 = Liu, Bing 2015: *Sentiment analysis. Mining opinions, sentiments, and emotions*, Cambridge: Cambridge University Press.

Lo Bianco 1993 = Lo Bianco, Luca 1993: „Ercole, Francesco", in: *Dizionario biografico degli Italiani*, Bd. 43, hg. von Istituto della Enciclopedia Italiana, Rom: Istituto della Enciclopedia Italiana, 132–134.

Lodone 2014 = Lodone, Michele 2014: „Vitelli, Paolo", in: *Enciclopedia machiavelliana*, Bd. 2, hg. von Gennaro Sasso, Rom: Istituto della Enciclopedia Italiana, S. 694–695.

Lombardi 2023 = Lombardi, Giulia 2023: „Cruelty. Tasso's Oblique Glance at Dante's Asprezza", in: *A Companion to Anticlassicisms in the Cinquecento*, hg. von Marc Föcking, Susanne A. Friede, Florian Mehltretter, Angela Oster, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 223–231.

Longuet 2009 = Longuet, Sophie 2009: *Couleurs, foudre et lumière chez Dante*, Paris: Champion.

Ludwig 1990 = Ludwig, Walther 1990: „The Origin and Development of the Catullan Style in Neo-Latin Poetry", in: *Latin poetry and the classical tradition*, hg. von Peter Godman, Oxford: Clarendon Press, S. 183–197.

Luhmann 1984 = Luhmann, Niklas 1984: *Soziale Systeme*, Alexandria, VA/Frankfurt am Main: Alexander Street Press; Suhrkamp.

Lundberg/Lee 2017 = Lundberg, Scott M./Lee, Su-In 2017: „A Unified Approach to Interpreting Model Predictions", in: *Advances in neural information processing systems 30 (NIPS 2017)*, hg. von Isabelle Guyon, Ulrike von Luxburg, Samy Bengio, Hanna Wallach, Rob Fergus, S. V. N. Vishwanathan, Roman Garnett, Red Hook, NY: Curran Associates Inc, S. 4768–4777.

Lyotard 1979 = Lyotard, Jean-François 1979: *La condition postmoderne*, Paris: Ed. de Minuit.

Macey 1998 = Macey, Patrick Paul 1998: *Bonfire songs*, Oxford: Clarendon Press.

Maggini 1949 = Maggini, Francesco 1949: „La critica dantesca dal '300 ai nostri giorni", in: *Questioni e correnti di storia letteraria*, hg. von Umberto Bosco, Mailand: Marzorati, S. 123–166.

Maldina 2008 = Maldina, Nicolò 2008: „Gli studi sulle similitudini di Dante: In margine alla ristampa de Le similitudini dantesche di Luigi Venturi", in: *L'Alighieri*, Bd. n.s. 32, S. 139–154.

Mallin 1984 = Mallin, Eric S. 1984: „The False Simile in Dante's Commedia", in: *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, Bd. 102, S. 15–36.

Manni 2013 = Manni, Paola 2013: *La lingua di Dante*, Bologna: il Mulino.

Manni 2016 = Manni, Paola 2016: *La lingua di Boccaccio*, Bologna: il Mulino.

Mantovani 2012 = Mantovani, Sergio 2012: „Fornovo, Battle of (1495)", in: *The encyclopedia of war*, Bd. 2: Cr-Jo (S. 564– 1150), hg. von Gordon Martel, Chichester, West Sussex: Wiley-Blackwell, S. 737–739.

Marcelli 2012a = Marcelli, Nicoletta 2012: „Capitoli. Kommentar", in: *Scritti in poesia e in prosa (= Edizione Nazionale delle Opere di Niccolò Machiavelli, Sezione I: Opere Letterarie, Volume II)*, hg. von Antonio Corsaro, Rom: Salerno editrice, S. 75–128.

Marcelli 2012b = Marcelli, Nicoletta 2012: „Capitoli. Nota al Testo", in: *Scritti in poesia e in prosa (= Edizione Nazionale delle Opere di Niccolò Machiavelli, Sezione I: Opere Letterarie, Volume II)*, hg. von Antonio Corsaro, Rom: Salerno editrice, S. 496–518.

Marcelli 2012c = Marcelli, Nicoletta 2012: „Capitoli. Nota introduttiva", in: *Scritti in poesia e in prosa (= Edizione Nazionale delle Opere di Niccolò Machiavelli, Sezione I: Opere Letterarie, Volume II)*, hg. von Antonio Corsaro, Rom: Salerno editrice, S. 69–74.

Marchand 2018 = Marchand, Jean-Jacques 2018: „L'altro asino di Machiavelli", in: *Studi machiavelliani*, hg. von Jean-Jacques Marchand, Florenz: Edizioni Polistampa, S. 371–396.

Marietti 2011 = Marietti, Marina 2011: „Dantismo machiavelliano“, in: *Studi danteschi*, S. 81–95.
Marino 1998 = Marino, Eugenio 1998: „Sul trattato « Apologeticus de ratione poeticae artis » [Discorso apologetico sulla natura dell'arte poetica] di fra Girolamo Savonarola“, in: *Memorie domenicane*, Bd. n.s. 29, S. 179–246.
Marino 2002 = Marino, Eugenio 2002: „G. Savonarola ed il poeta Feo Belcari nel poema dantesco ‚Anima Peregrina' del domenicano fra Tommaso Sardi (m. 1517)“, in: *Memorie domenicane*, Bd. n.s. 33, S. 1–94.
Marks 1954 = Marks, Louis F. 1954: „La crisi finanziaria a Firenze dal 1494 al 1502“, in: *Archivio Storico Italiano*, Bd. 112, 1, S. 40–72.
Martelli 1971 = Martelli, Mario 1971: „Preistoria (medicea) di Machiavelli“, in: *Studi di filologia italiana*, Bd. 29, S. 377–406.
Martelli 1978 = Martelli, Mario 1978: *Una giarda fiorentina. Il ‚Dialogo della lingua' attribuito a Niccolò Machiavelli*, Rom: Salerno editrice.
Martelli 1988 = Martelli, Mario 1988: „Firenze“, in: *Letteratura italiana. Storia e geografia*, Bd. 2.1, hg. von Alberto Asor Rosa, Turin: Einaudi, S. 25–201.
Martelli 1990 = Martelli, Mario 1990: „Per un dittico machiavelliano“, in: *Niccolò Machiavelli. La novella di Belfagor. L'Asino*, hg. von Maurizio Tarantino, Rom: Salerno editrice, S. 7–42.
Martelli 1998 = Martelli, Mario 1998: „Machiavelli e Savonarola“, in: *Savonarola*, hg. von Gian Carlo Garfagnini, Florenz: Sismel Ed. del Galluzzo, S. 67–89.
Martelli 2005 = Martelli, Mario 2005: „Machiavelli tra politica e retorica. Il capitolo ‚Di Fortuna' a Giovan Battista Soderini“, in: *Interpres*, Bd. 24, S. 147–175.
Martelli 2006 = Martelli, Mario 2006: „Machiavelli tra politica e retorica. Il capitolo ‚De ingratitudine' a Giovanni Folchi“, in: *Interpres*, Bd. 25, S. 169–224.
Martelli 2009 = Martelli, Mario 2009: „Dante e Machiavelli“, in: *Ragione e talento. Studi su Dante e Petrarca*, hg. von Amelia Ciadamidaro, Cosenza: Falco, S. 199–223.
Mascol 1888a = Mascol, Conrad 1888: „Curves of pauline and pseudo-pauline style I“, in: *Unitarian Review*, Bd. 30, 5, S. 452–460.
Mascol 1888b = Mascol, Conrad 1888: „Curves of pauline and pseudo-pauline style II“, in: *Unitarian Review*, Bd. 30, 6, S. 539–546.
Masi 2014 = Masi, Giorgio 2014: „Arte della guerra“, in: *Enciclopedia machiavelliana*, Bd. 1, hg. von Gennaro Sasso, Rom: Istituto della Enciclopedia Italiana, S. 108–122.
Mast (Hg.) 2018 = Mast, Claudia (Hg.) 2018: *ABC des Journalismus*. *Ein Handbuch*, Köln: Herbert von Halem Verlag.
Mastrantonio 2017 = Mastrantonio, Davide 2017: *Latinismi sintattici nella prosa del Duecento*, Canterano, RM: Aracne editrice.
Matucci 1978a = Matucci, Andrea 1978: „Sul ‚Decennale I' di Niccolò Machiavelli“, in: *Filologia e critica*, Bd. 3, S. 297–327.
Matucci 1978b = Matucci, Andrea 1978: „Sul secondo ‚Decennale' di Niccolò Machiavelli“, in: *Rinascimento*, Bd. 1, S. 297–307.
Matucci 1982 = Matucci, Andrea 1982: „Le terze rime di Machiavelli“, in: *Atti e memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere ‚La Colombaria'*, Bd. 47, S. 93–182.
Mayaffre 2002 = Mayaffre, Damon 2002: „L'herméneutique numérique“, in: *L'Astrolabe: recherche littéraire et informatique*, S. 1–11.
McCall 1969 = McCall, Marsh H. 1969: *Ancient rhetorical theories of simile and comparison*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
McLaughlin 1995 = McLaughlin, Martin L. 1995: *Literary imitation in the Italian Renaissance*, Oxford: Clarendon Press.

McQueen 2017 = McQueen, Alison 2017: *Political Realism in Apocalyptic Times*, Cambridge: Cambridge University Press.
Mehltretter (Hg.) 2014 = Mehltretter, Florian (Hg.) 2014: *Allegorie und Wissensordnung*, München: Utz.
Mehltretter 2006 = Mehltretter, Florian 2006: „Petrarca neu erfinden – Zu Nicolò Francos Dialog Il Petrarchista", in: *Renaissance – Episteme und Agon*, hg. von Andreas Kablitz, Gerhard Regn, Heidelberg: Universitätsverlag Winter, S. 149–171.
Mehltretter 2009 = Mehltretter, Florian 2009: *Kanonisierung und Medialität*, Berlin: LIT.
Mehltretter 2010 = Mehltretter, Florian 2010: „Questione della lingua, questione dello stile. Zur Diachronie von Pluralisierung und Autorität in der frühneuzeitlichen Sprach- und Dichtungsreflexion", in: *Pluralisierungen. Konzepte zur Erfassung der Frühen Neuzeit*, hg. von Jan-Dirk Müller, Wulf Oesterreicher, Friedrich Vollhardt, Berlin/New York: De Gruyter, S. 31–51.
Mehltretter 2020a = Mehltretter, Florian 2020: „Autorität und Nachfolge: Zur enzyklopädischen Dichtung post Dantem (Fazio degli Uberti, Federico Frezzi, Giovanni Gherardi da Prato)", in: *Poetische Selbstautorisierung in der Frühen Neuzeit*, hg. von David Nelting, Rosemary Snelling-Gőgh, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 121–139.
Mehltretter 2020b = Mehltretter, Florian 2020: *Orpheus und Medusa*, Baden-Baden: Rombach Wissenschaft.
Mehltretter 2022 = Mehltretter, Florian 2022: „Asprezza. Dante und die Ästhetik des Herben im Cinquecento", in: *Artes & Poesis*, Bd. 1, S. 69–123.
Mehltretter 2023 = Mehltretter, Florian 2023: „Alternative Classicism: Dante as a Counter Model in Italian Renaissance Literature", in: *A Companion to Anticlassicisms in the Cinquecento*, hg. von Marc Föcking, Susanne A. Friede, Florian Mehltretter, Angela Oster, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 167–232.
Mehltretter/Cazzato 2023 = Mehltretter, Florian/Cazzato, Matteo 2023: „The Presence of Dante in the Romanzo. Ariosto, Tasso", in: *A Companion to Anticlassicisms in the Cinquecento*, hg. von Marc Föcking, Susanne A. Friede, Florian Mehltretter, Angela Oster, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 197–202.
Mehltretter/Resch 2023 = Mehltretter, Florian/Resch, Sascha 2023: „Dante within the Plural Field of Terzina Writing; Machiavelli", in: *A Companion to Anticlassicisms in the Cinquecento*, hg. von Marc Föcking, Susanne A. Friede, Florian Mehltretter, Angela Oster, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 180–187.
Meli 2009 = Meli, Patrizia 2009: „Piero de' Medici", in: *Dizionario biografico degli Italiani*, Bd. 73, hg. von Istituto della Enciclopedia Italiana, Rom: Istituto della Enciclopedia Italiana, S. 158–161.
Meli/Tognetti 2006 = Meli, Patrizia/Tognetti, Sergio 2006: *Il principe e il mercante nella Toscana del Quattrocento*. *Il Magnifico Signore di Piombino Jacopo III Appiani e le aziende Maschiani di Pisa*, Florenz: Olschki.
Mendenhall 1887 = Mendenhall, T. C. 1887: „The Characteristic Curves of Composition", in: *Science (New York, N.Y.)*, Bd. 9, 214S, S. 237–246.
Metschies 1966 = Metschies, Michael 1966: *Zitat und Zitierkunst in Montaignes ‚Essais'*, Genf: Droz.
Migliorini 1973a = Migliorini, Bruno 1973: „I latinismi di Dante", in: *Lingua d'oggi e di ieri*, hg. von Bruno Migliorini, Rom: Sciascia, S. 239–249.
Migliorini 1973b = Migliorini, Bruno 1973: „I latinismi nel lessico italiano", in: *Lingua d'oggi e di ieri*, hg. von Bruno Migliorini, Rom: Sciascia, S. 215–226.
Migliorini 2019 = Migliorini, Bruno 2019: *Storia della lingua italiana*, Mailand: Bompiani.
Migliorini-Fissi 1972 = Migliorini-Fissi, Rosetta 1972: „Per la fortuna del De vulgari eloquentia. Un nuovo codice del Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua: approcci per una edizione critica", in: *Studi danteschi*, Bd. 49, S. 135–214.

Molz 2019 = Molz, Johannes 2019: *A Close and Distant Reading of Shakespearean Intertextuality*, München: Universitätsbibliothek Ludwig-Maximilians-Universität.
Monfasani 2016 = Monfasani, John 2016: „Machiavelli, Polybius, and Janus Lascaris: the Hexter Thesis Revisited“, in: *Italian Studies*, Bd. 71, 1, S. 39–48.
Morandat u. a. 2012 = Morandat, Floréal/Hill, Brandon/Osvald, Leo/Vitek, Jan 2012: „Evaluating the Design of the R Language“, in: *ECOOP 2012 – object-oriented programming*, hg. von James Noble, Berlin/Heidelberg: Springer, S. 104–131.
Moretti 2000 = Moretti, Franco 2000: „Conjectures on World Literature“, in: *New Left Review*, Bd. 1, S. 54–68.
Moretti 2011 = Moretti, Franco 2011: *Literary Lab. Pamphlet 2: Network Theory, Plot Analysis*, https://litlab.stanford.edu/LiteraryLabPamphlet2.pdf. [letzter Aufruf: 05.11.23].
Motta/Vagni 2017 = Motta, Uberto/Vagni, Giacomo 2017: „Introduzione“, in: *Lirica in Italia 1494–1530*, hg. von Uberto Motta, Giacomo Vagni, Bologna: I libri di Emil, S. 7–24.
Müller 1981 = Müller, Wolfgang G. 1981: *Topik des Stilbegriffs*. *Zur Geschichte des Stilverständnisses von der Antike bis zur Gegenwart*, Darmstadt: Wiss. Buchges.
Müller/Robert 2007 = Müller, Jan-Dirk/Robert, Jörg 2007: „Poetik und Pluralisierung in der Frühen Neuzeit – eine Sikzze“, in: *Maske und Mosaik*, hg. von Jan-Dirk Müller, Jörg Robert, Berlin: LIT, S. 7–46.
Müller-Bochat 1966 = Müller-Bochat, Eberhard 1966: „Die Einheit des Wissens und das Epos. Zur Geschichte eines utopischen Gattungsbegriffs“, in: *Romanistisches Jahrbuch*, Bd. 17, S. 58–81.
Mutschke 2010 = Mutschke, Peter 2010: „Zentralitäts- und Prestigemaße“, in: *Handbuch Netzwerkforschung*, hg. von Christian Stegbauer, Roger Häußling, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 365–378.
Najemy (Hg.) 2004 = Najemy, John M. (Hg.) 2004: *Italy in the age of the Renaissance*. *1300–1550*, Oxford/New York: Oxford University Press.
Najemy 2006 = Najemy, John M. 2006: *A history of Florence, 1200–1575*, Oxford: Blackwell.
Nanz/Furia 2015 = Nanz, Sebastian/Furia, Carlo A. 2015: „A Comparative Study of Programming Languages in Rosetta Code“, in: *2015 IEEE/ACM 37th IEEE International Conference on Software Engineering*, Bd. 2, S. 778–788, online unter: https://arxiv.org/pdf/1409.0252, Paginierung 1–12, Anhang 24–293. [letzter Aufruf: 05.11.23].
Nehamas 1981 = Nehamas, Alexander 1981: „The Postulated Author: Critical Monism as a Regulative Ideal“, in: *Critical Inquiry*, Bd. 8, 1, S. 133–149.
Nespor/Bafile 2008 = Nespor, Marina/Bafile, Laura 2008: *I suoni del linguaggio*, Bologna: il Mulino.
Nünning 1993 = Nünning, Ansgar 1993: „Renaissance eines anthropomorphisierten Passepartouts oder Nachruf auf ein literaturkritisches Phantom? Überlegungen und Alternativen zum Konzept des ‚implied author‘“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Bd. 67, S. 1–25.
Olschki 1954 = Olschki, Cesare 1954: „Libro di Ricordi. Kommentar“, in: *Bernardo Machiavelli. Libro di ricordi*, hg. von Cesare Olschki, Florenz: Le Monnier, S. 233–261.
Ordine 2017 = Ordine, Nuccio 2017: *La cabala dell’asino*. *Asinità e conoscenza in Giordano Bruno*, Mailand: La nave di Teseo.
Oster 2006 = Oster, Angela 2006: *Ästhetik der Atopie*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
Oster 2015 = Oster, Angela 2015: „Tyrannei, Tragödie, Traktat: Vittorio Alfieri und die Machiavellistik der Aufklärung“, in: *Texturen der Macht: 500 Jahre ‚Il principe‘*, hg. von Judith Frömmer, Angela Oster, Berlin: Kulturverlag Kadmos, S. 290–316.

Oster 2023a = Oster, Angela 2023: „Benvenuto Cellini as a Paradigm of Para-classicism in the Cinquecento“, in: *A Companion to Anticlassicisms in the Cinquecento*, hg. von Marc Föcking, Susanne A. Friede, Florian Mehltretter, Angela Oster, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 233–278.
Oster 2023b = Oster, Angela 2023: *Furor Hereos*. *Heroische Grenzgänge von Wahnsinn und Wissen in der Renaissance (Ariosto, Tasso, Bruno)*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.
Ostermann 1951 = Ostermann, Theodor 1951: *Bibliographie der Schriften Karl Vosslers*, München: Verl. der Bayerischen Akad. der Wiss.
Ottaviani 2004 = Ottaviani, Didier 2004: *La philosophie de la lumière chez Dante*, Paris: Champion.
Pagliaro/Onder 1984 = Pagliaro, Antonino/Onder, Lucia 1984: „similitudine“, in: *Enciclopedia dantesca*, Bd. 5, hg. von Umberto Bosco, Rom: Istituto della Enciclopedia Italiana, S. 253–259.
Parker 1993 = Parker, Deborah 1993: *Commentary and ideology*. *Dante in the Renaissance*, Durham, NC: Duke University Press.
Pastoureau 2004 = Pastoureau, Michel 2004: *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris: Éd. du Seuil.
Pathak 2014 = Pathak, Manas A. 2014: *Beginning Data Science with R*, Cham: Springer.
Patterson 1970 = Patterson, Annabel M. 1970: *Hermogenes and the Renaissance*, Princeton, NJ: Princeton University Press.
Paulhus/Williams 2002 = Paulhus, Delroy L./Williams, Kevin M. 2002: „The Dark Triad of personality: Narcissism, Machiavellianism, and psychopathy“, in: *Journal of Research in Personality*, Bd. 36, 6, S. 556–563.
Pedullà 2015 = Pedullà, Gabriele 2015: „Aristoteles contra Machiavelli: Agostino Nifos De regnandi peritia und die Erstrezeption des Principe im Königreich Neapel“, in: *Texturen der Macht: 500 Jahre ‚Il principe‘*, hg. von Judith Frömmer, Angela Oster, Berlin: Kulturverlag Kadmos, S. 155–194.
Peirone 1990 = Peirone, Claudia 1990: *Storia e tradizione della terza rima*, Turin: Tirrenia Stampatori.
Penzenstadler 1993 = Penzenstadler, Franz 1993: „Elegie und Petrarkismus. Alternativität der literarischen Referenzsysteme in Luigi Alamannis Lyrik“, in: *Der petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen*, hg. von Klaus W. Hempfer, Gerhard Regn, Stuttgart: Steiner, S. 77–114.
Peterman 1982 = Peterman, Larry I. 1982: „Dante and the Setting for Machiavellianism“, in: *The American Political Science Review*, Bd. 76, 3, S. 630–644.
Peterman 1987 = Peterman, Larry I. 1987: „Machiavelli’s Dante & the Sources of Machiavellianism“, in: *Polity*, Bd. 20, 2, S. 247–272.
Petersen 2000 = Petersen, Jürgen H. 2000: *Mimesis – Imitatio – Nachahmung*, München: Fink.
Petrocchi 2003a = Petrocchi, Giorgio 2003: „Inferno. Textapparat und Kommentar“, in: *Dante Alighieri. La Commedia*, Bd. 2: L’Inferno, hg. von Giorgio Petrocchi, Florenz: Le Lettere, S. 3–598.
Petrocchi 2003b = Petrocchi, Giorgio 2003: „Purgatorio. Textapparat und Kommentar“, in: *Dante Alighieri. La Commedia*, Bd. 3: Il Purgatorio, hg. von Giorgio Petrocchi, Florenz: Le Lettere, S. 3–585.
Petrocchi 2003c = Petrocchi, Giorgio 2003: „Paradiso. Textapparat und Kommentar“, in: *Dante Alighieri. La Commedia*, Bd. 4: Il Paradiso, hg. von Giorgio Petrocchi, Florenz: Le Lettere, S. 3–558.
Pfister 1985a = Pfister, Manfred 1985: „Konzepte der Intertextualität“, in: *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, hg. von Ulrich Broich, Manfred Pfister, Tübingen: Niemeyer, S. 1–30.
Pfister 1985b = Pfister, Manfred 1985: „Zur Systemreferenz“, in: *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, hg. von Ulrich Broich, Manfred Pfister, Tübingen: Niemeyer, S. 52–58.
Pichler/Reiter 2021 = Pichler, Axel/Reiter, Nils 2021: „Zur Operationalisierung literaturwissenschaftlicher Begriffe in der algorithmischen Textanalyse. Eine Annäherung über

Norbert Altenhofers hermeneutische Modellinterpretation von Kleists ‚Das Erdbeben in Chili'", in: *Journal of Literary Theory*, Bd. 15, 1–2, S. 1–29.

Picotti 1960 = Picotti, Giovanni Battista 1960: „Alessandro VI", in: *Dizionario biografico degli Italiani*, Bd. 2, hg. von Istituto della Enciclopedia Italiana, Rom: Istituto della Enciclopedia Italiana, S. 196–205.

Pigman 1980 = Pigman, George W. 1980: „Versions of Imitation in the Renaissance", in: *Renaissance Quarterly*, Bd. 33, 1, S. 1–32.

Pilkington 2000 = Pilkington, Adrian 2000: *Poetic effects*. *A relevance theory perspective*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Pini 2023 = Pini, Carolina 2023: *Estetica e poetica in Giovan Battista Gelli*, Berlin/Boston: De Gruyter.

Pisano 2016 = Pisano, Dario 2016: *Dante nella poesia di Lorenzo de' Medici*, Padua: Libreriauniversitaria.it edizioni.

Plett 1988 = Plett, Heinrich F. 1988: „The Poetics of Quotation. Grammar and Pragmatics of an Intertextual Phenomenon", in: *Von der verbalen Konstitution zur symbolischen Bedeutung*, hg. von Sándor János Petőfi, Hamburg: Buske, S. 313–334.

Plett 1994 = Plett, Heinrich F. 1994: „Renaissance-Poetik. Zwischen Imitation und Innovation", in: *Renaissance-Poetik / Renaissance Poetics*, hg. von Heinrich F. Plett, Berlin/New York: De Gruyter, S. 1–20.

Pocock 2016 = Pocock, John G. A. 2016: *The machiavellian moment*, Princeton, NJ/Oxford: Princeton University Press.

Pope 2006 = Pope, Alexander 2006: „Περι βαθους: or, Martinus Scriblerus his treatise of the art of sinking in poetry", in: *Alexander Pope. The major works*, hg. von Pat Rogers, Oxford/New York: Oxford University Press, S. 195–239.

Prandi 1999 = Prandi, Stefano 1999: *Scritture al crocevia. Il Dialogo Letterario nei Secc. XV e XVI*, Vercelli: Mercurio.

Proisl u. a. 2018 = Proisl, Thomas/Evert, Stefan/Jannidis, Fotis/Schöch, Christof/Konle, Leonard/Pielström, Steffen 2018: „Delta vs. n-gram tracing: Evaluating the robustness of authorship attribution methods", in: *Proceedings of the Eleventh International Conference on Language Resources and Evaluation (LREC 2018)*, hg. von Nicoletta Calzolari, Paris: European Language Resources Association ELRA, S. 3309–3314.

Pulsoni 1997 = Pulsoni, Carlo 1997: „Per la fortuna del De vulgari eloquentia nel primo Cinquecento: Bembo e Barbieri", in: *Aevum. Rassegna di Scienze Storiche Linguistiche e Filologiche*, Bd. 71, 3, S. 631–650.

Puppo 1970 = Puppo, Mario 1970: „Machiavelli e gli scrittori italiani", in: *Cultura e scuola*, Bd. 33/34, S. 148–159.

Quaglio 1970 = Quaglio, Antonio Enzo 1970: „Dante e Machiavelli", in: *Cultura e scuola*, Bd. 33/34, S. 160–173.

Quaglio 1971 = Quaglio, Antonio Enzo 1971: „Machiavelli", in: *Enciclopedia dantesca*, Bd. 3, hg. von Umberto Bosco, Rom: Istituto della Enciclopedia Italiana, S. 754–757.

Ragni 1984 = Ragni, Eugenio 1984: „Firenze nell'opera di Dante", in: *Enciclopedia dantesca*, Bd. 2, hg. von Umberto Bosco, Rom: Istituto della Enciclopedia Italiana, S. 920–927.

Rajewsky 2002 = Rajewsky, Irina O. 2002: *Intermedialität*, Tübingen/Basel: Francke.

Rapp 2017 = Rapp, Andrea 2017: „Manuelle und automatische Annotation", in: *Digital Humanities. Eine Einführung*, hg. von Fotis Jannidis, Hubertus Kohle, Malte Rehbein, Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, S. 253–267.

Ratcliffe 2018 = Ratcliffe, Stuart 2018: *ASP.NET Core 2 and Vue.js*. *Full stack web development with Vue, Vuex, and ASP.NET Core 2.0*, Birmingham: Packt.

Rauthmann/Kolar 2012 = Rauthmann, John F./Kolar, Gerald P. 2012: „How ‚dark' are the Dark Triad traits? Examining the perceived darkness of narcissism, Machiavellianism, and psychopathy", in: *Personality and Individual Differences*, Bd. 53, 7, S. 884–889.

Regn 1991 = Regn, Gerhard 1991: „Schicksale des fahrenden Ritters. Torquato Tasso und der Strukturwandel der Versepik in der italienischen Spätrenaissance", in: *Modelle des literarischen Strukturwandels*, hg. von Michael Titzmann, Tübingen: Niemeyer, S. 45–68.

Regn 2004 = Regn, Gerhard 2004: „Autorität, Pluralisierung, Performanz – die Kanonisierung des Petrarca volgare", in: *Questo leggiadrissimo Poeta! Autoritätskonstitution im rinascimentalen Lyrik-Kommentar*, hg. von Gerhard Regn, Münster: LIT, S. 7–23.

Regn 2022 = Regn, Gerhard 2022: *Poetik des Aufschubs. Augustinus, Dante und die antiken Klassiker in Petrarcas ‚Canzoniere'*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter.

Rehbein 2017 = Rehbein, Malte 2017: „Ontologien", in: *Digital Humanities. Eine Einführung*, hg. von Fotis Jannidis, Hubertus Kohle, Malte Rehbein, Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, S. 162–176.

Reif 2005 = Reif, Danielle 2005: *Die Ästhetik der Leerstelle. Raymond Federmans Roman ‚La fourrure de ma tante Rachel' vor dem Hintergrund des Gesamtwerks*, Würzburg: Königshausen & Neumann.

Reinhardt 2013 = Reinhardt, Volker 2013: *Geschichte von Florenz*, München: C.H. Beck.

Reinhardt 2014 = Reinhardt, Volker 2014: *Machiavelli oder Die Kunst der Macht*, München: C.H. Beck.

Reinhardt 2017 = Reinhardt, Volker 2017: „Meister der Manipulation", in: *Zeit Geschichte vom 22.08.2017*, 3, S. 28.

Resch 2020 = Resch, Sascha 2020: *Dialogstrukturen in der Divina Commedia und im Faust*, in der Reihe Studienabschlussarbeiten Fakultät für Sprach- und Literaturwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München, Gutachterin: Angela Oster, München, https://epub.ub.uni-muenchen.de/73496/.

Resch 2024 = Resch, Sascha 2024: „Mandragola und Clizia aus der Perspektive der digitalen Netzwerkanalyse", in: *Philologie im Netz*, Bd. 97, S. 95–111.

Richardson 1978 = Richardson, Brian 1978: „Two notes on Machiavelli's Asino", in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, Bd. 40, 1, S. 137–141.

Richter 1973 = Richter, Will 1973: „Der Manierismus des Sallust und die Sprache der römischen Historiographie", in: *Sprache und Literatur (1. Jahrhundert v. Chr.)*, Bd. 3, hg. von Hildegard Temporini, Wolfgang Haase, Berlin: De Gruyter, S. 755–780.

Richter 2019 = Richter, Stefan 2019: *Statistisches und maschinelles Lernen. Gängige Verfahren im Überblick*, Berlin: Springer Spektrum.

Ridolfi 1971 = Ridolfi, Roberto 1971: „Nota sull'attribuzione del ‚Dialogo intorno alla nostra lingua'", in: *La Bibliofilía*, Bd. 73, 3, S. 235–242.

Ridolfi 1997 = Ridolfi, Roberto 1997: *Vita di Girolamo Savonarola*, Rom: Belardetti.

Ridolfi 2014 = Ridolfi, Roberto 2014: *Vita di Niccolò Machiavelli*, Rom: Castelvecchi.

Rißler-Pipka 2019 = Rißler-Pipka, Nanette 2019: „Einleitung: Theorien von Autorschaft und Stil in Bewegung. Stilistik und Stilometrie in der Romania", in: *Theorien von Autorschaft und Stil in Bewegung*, hg. von Nanette Rißler-Pipka, München: AVM.edition, S. 5–19.

Roaf 1959 = Roaf, Christina 1959: „A sixteenth century anonimo: the author of the ‚Giudizio sopra la tragedia di Canace e Macareo'", in: *Italian Studies*, Bd. 14, S. 49–74.

Robert (Hg.) 2017 = Robert, Jörg (Hg.) 2017: *Intermedialität in der Frühen Neuzeit. Formen, Funktionen, Konzepte*, Berlin/Boston: De Gruyter.

Robert 2001 = Robert, Jörg 2001: „Norm, Kritik, Autorität. Der Briefwechsel ‚De imitatione' zwischen Gianfrancesco Pico della Mirandola und Pietro Bembo und der Nachahmungsdiskurs in der Frühen Neuzeit", in: *Daphnis*, Bd. 30, S. 597–644.

Robert 2011 = Robert, Jörg 2011: „Die Ciceronianismus-Debatte“, in: *Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit*, hg. von Herbert Jaumann, Berlin/New York: De Gruyter, S. 1–54.
Robin 2001 = Robin, Anne 2001: „La citation parodique de la Divine Comédie dans le Simposio de Laurent de Médicis“, in: *Cahiers d'études romanes*, Bd. 5, S. 33–48.
Roellenbleck 1975 = Roellenbleck, Georg 1975: *Das epische Lehrgedicht Italiens im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert*, München: Fink.
Rohlfs 1966 = Rohlfs, Gerhard 1966: *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Fonetica*, Turin: Einaudi.
Rohlfs 1968 = Rohlfs, Gerhard 1968: *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Morfologia*, Turin: Einaudi.
Romanello 2016 = Romanello, Matteo 2016: „Exploring Citation Networks to Study Intertextuality in Classics“, in: *Digital Humanities Quarterly*, Bd. 10, 2, o.S.
Roush 2002 = Roush, Sherry 2002: „Dante as Piagnone Prophet: Girolamo Benivieni's ‚Cantico in Laude Di Dante' (1506)“, in: *Renaissance Quarterly*, Bd. 55, 1, S. 49–80.
Ruschioni 2005 = Ruschioni, Ada 2005: *Dante e la poetica della luce*, Novara: Interlinea Ed.
Rüsen 1982 = Rüsen, Jörn 1982: „Die vier Typen des historischen Erzählens“, in: *Formen der Geschichtsschreibung*, hg. von Reinhart Koselleck, Heinrich Lutz, Jörn Rüsen, München: Dt. Taschenbuch-Verl., S. 514–605.
Russo 1950 = Russo, Luigi 1950: „Umanesimo, Rinascimento, Controriforma e la storiografia contemporanea“, in: *Problemi di metodo critico*, hg. von Luigi Russo, Bari: Laterza, S. 126–153.
Russo 2019 = Russo, Emilio 2019: „Satira I. Einleitung“, in: *Ludovico Ariosto. Satire*, hg. von Emilio Russo, Rom: Edizioni di storia e letteratura, S. 35–39.
Sălișteanu 2017 = Sălișteanu, Oana 2017: „Alcune considerazioni sui fenomeni allotropici nel lessico italiano: voci ereditarie, voci dotte, voci semidotte“, in: *Rem tene, verba sequentur. Latinità e medioevo romanzo: testi e lingue in contatto*, hg. von Elisa Guadagnini, Giulio Vaccaro, Alessandria: Edizioni dell'Orso, S. 65–101.
Sandig 1978 = Sandig, Barbara 1978: *Stilistik. Sprachpragmatische Grundlegung d. Stilbeschreibung*, Berlin/New York: De Gruyter.
Santosuosso 1994 = Santosuosso, Antonio 1994: „Anatomy of Defeat in Renaissance Italy: The Battle of Fornovo in 1495“, in: *The International History Review*, Bd. 16, 2, S. 221–250.
Sasso (Hg.) 1987–1997 = Sasso, Gennaro (Hg.) 1987–1997: *Machiavelli e gli antichi e altri saggi*, 4 Bde., Mailand: Ricciardi.
Sasso 1987 = Sasso, Gennaro 1987: „Machiavelli e la teoria dell'anacyclosis“, in: *Machiavelli e gli antichi e altri saggi*, Bd. 1, hg. von Gennaro Sasso, Mailand: Ricciardi, S. 3–65.
Sasso 1988a = Sasso, Gennaro 1988: „Machiavelli, Cesare Borgia, Don Micheletto e la questione della milizia“, in: *Machiavelli e gli antichi e altri saggi*, Bd. 2, hg. von Gennaro Sasso, Mailand: Ricciardi, S. 57–117.
Sasso 1988b = Sasso, Gennaro 1988: „Per alcuni versi del primo Decennale“, in: *Machiavelli e gli antichi e altri saggi*, Bd. 2, hg. von Gennaro Sasso, Mailand: Ricciardi, S. 165–196.
Sasso 1997a = Sasso, Gennaro 1997: „Ambizione, 1–60“, in: *Machiavelli e gli antichi e altri saggi*, Bd. 4, hg. von Gennaro Sasso, Mailand: Ricciardi, S. 3–37.
Sasso 1997b = Sasso, Gennaro 1997: „Il «cinghiale» di Machiavelli e il «gryllos» di Plutarco“, in: *Machiavelli e gli antichi e altri saggi*, Bd. 4, hg. von Gennaro Sasso, Mailand: Ricciardi, S. 129–151.
Sasso 1997c = Sasso, Gennaro 1997: „L'Asino: una satira antidantesca. Considerazione e appunti“, in: *Machiavelli e gli antichi e altri saggi*, Bd. 4, hg. von Gennaro Sasso, Mailand: Ricciardi, S. 39–128.
Sasso 2006 = Sasso, Gennaro 2006: „Un passo di Machiavelli. Discorsi I 12, 10–14“, in: *Annali dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici*, Bd. 2006/07, 22, S. 157–176.

Sasso 2014 = Sasso, Gennaro 2014: „Dante“, in: *Enciclopedia machiavelliana*, Bd. 1, hg. von Gennaro Sasso, Rom: Istituto della Enciclopedia Italiana, S. 376–384.
Sasso 2015 = Sasso, Gennaro 2015: „Dante in Machiavelli“, in: *Su Machiavelli. Ultimi Scritti*, hg. von Gennaro Sasso, Rom: Carocci, S. 205–222.
Saviotti 2014 = Saviotti, Federico 2014: „Dante, i diavoli e l’ira di Virgilio“, in: *Carte Romanze*, Bd. 2, 1, S. 211–253.
Savoy 2020 = Savoy, Jacques 2020: *Machine learning methods for stylometry*. *Authorship attribution and author profiling*, Cham: Springer.
Scariati 2008 = Scariati, Irene Maffia 2008: „La ‚descriptio puellae‘ dalla tradizione mediolatina a quella umanistica: Elena, Isotta e le altre“, in: *A scuola con Ser Brunetto. Indagini sulla ricezione di Brunetto Latini dal medioevo al rinascimento*, hg. von Irene Maffia Scariati, Florenz: Ed. del Galluzzo, S. 437–492.
Scavuzzo 1994 = Scavuzzo, Carmelo 1994: „I latinismi del lessico italiano“, in: *Storia della lingua italiana*, Bd. 2, hg. von Luca Serianni, Turin: Einaudi, S. 469–494.
Schilling 2021 = Schilling, Erik 2021: *Authentizität*. *Karriere einer Sehnsucht*, München: C.H. Beck.
Schirren 2009 = Schirren, Thomas 2009: „Niveau der Textgestaltung (Dreistillehre/genera dicendi)“, in: *Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft. Rhetorik und Stilistik = Rhetoric and Stylistics*, Bd. 2, hg. von Ulla Fix, Gerold Ungeheuer, Herbert Ernst Wiegand, Berlin/New York: De Gruyter, S. 1425–1444.
Schmid 1995 = Schmid, Helmut 1995: „Improvements in Part-of-Speech Tagging with an Application to German“, in: *Proceedings of the Third Workshop on Very Large Corpora*, Dublin, o.S., online unter: https://www.cis.uni-muenchen.de/~schmid/tools/TreeTagger/data/tree-tagger2.pdf. [letzter Aufruf: 05.11.23].
Schmid 2014 = Schmid, Wolf 2014: *Elemente der Narratologie*, Berlin: De Gruyter.
Schmid 2019 = Schmid, Helmut 2019: „Deep Learning-Based Morphological Taggers and Lemmatizers for Annotating Historical Texts“, in: *Proceedings of the 3rd International Conference on Digital Access to Textual Cultural Heritage*, hg. von Association for Computing Machinery, New York: Association for Computing Machinery, S. 133–137, online unter: https://www.cis.uni-muenchen.de/~schmid/papers/Datech2019.pdf. [letzter Aufruf: 05.11.23].
Schmidt/Burghardt/Wolff 2018 = Schmidt, Thomas/Burghardt, Manuel/Wolff, Christian 2018: „Herausforderungen für Sentiment Analysis-Verfahren bei literarischen Texten“, in: *INF-DH-2018*, hg. von Manuel Burghardt, Claudia Müller-Birn, Bonn, S. 1–9 von 9, online unter: https://epub.uniregensburg.de/43561/1/INF-DH-2018_paper_16.pdf. [letzter Aufruf: 05.11.23].
Schnitzer 1901 = Schnitzer, Giuseppe 1901: „Il Burlamacchi e la sua « Vita del Savonarola »“, in: *Archivio Storico Italiano*, Bd. 28, 224, S. 257–295.
Schober 2022 = Schober, Regina 2022: „Passing the Turing Test? AI Generated Poetry and Posthuman Creativity“, in: *Artificial Intelligence and Human Enhancement*, hg. von Herta Nagl-Docekal, Waldemar Zacharasiewicz, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 151–166.
Schöch 2014 = Schöch, Christof 2014: „Corneille, Molière et les autres. Stilometrische Analysen zu Autorschaft und Gattungszugehörigkeit im französischen Theater der Klassik“, in: *Philologie im Netz (Beihefte)*, Bd. 7, S. 130–157.
Schöch 2017 = Schöch, Christof 2017: „Digitale Wissensproduktion“, in: *Digital Humanities. Eine Einführung*, hg. von Fotis Jannidis, Hubertus Kohle, Malte Rehbein, Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, S. 206–212.
Schröter u. a. 2021 = Schröter, Julian/Du, Keli/Dudar, Julia/Rok, Cora/Schöch, Christof 2021: „From Keyness to Distinctiveness – Triangulation and Evaluation in Computational Literary Studies“, in: *Journal of Literary Theory*, Bd. 15, 1–2, S. 81–108. Post-Review Version verfügbar unter: https://zenodo.org/record/7391302#.ZF5eIJFByEJ%23.ZF5eIJFByEJ. [letzter Aufruf: 05.11.23].

Schröter 2023 = Schröter, Julian 2023: „Mixed Methods“, in: *Begriffe der Digital Humanities. Ein diskursives Glossar (= Zeitschrift für digitale Geisteswissenschaften / Working Papers, 2)*, hg. von AG Digital Humanities Theorie des Verbandes Digital Humanities im deutschsprachigen Raum e.V., Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek, https://zfdg.de/wp_2023_008, o.S. [letzter Aufruf: 05.11.23].

Schulz-Buschhaus 1993 = Schulz-Buschhaus, Ulrich 1993: „Spielarten des Antipetrarkismus bei Francesco Berni“, in: *Der petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen*, hg. von Klaus W. Hempfer, Gerhard Regn, Stuttgart: Steiner, S. 281–332.

Schwarze 1970 = Schwarze, Christoph 1970: *Untersuchungen zum syntaktischen Stil der italienischen Dichtungssprache bei Dante*, Bad Homburg v.d. H.: Gehlen.

Segre 1966 = Segre, Cesare 1966: „Un repertorio linguistico e stilistico dell’Ariosto: la Commedia“, in: *Esperienze ariostesche*, hg. von Cesare Segre, Pisa: Nistri-Lischi, S. 51–83.

Sensini 1997 = Sensini, Marcello 1997: *La grammatica della lingua italiana*, Mailand: Mondadori.

Sharfshṭain 1995 = Sharfshṭain, Ben-ʿAmi 1995: *Amoral politics*, Albany, NY: State University of New York Press.

Simon 1984 = Simon, Hans-Ulrich 1984: „Zitat“, in: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. 4, hg. von Klaus Kanzog, Achim Masser, Berlin/New York: De Gruyter, S. 1048–1091.

Smith/Aldridge 2011 = Smith, Peter W. H./Aldridge, William 2011: „Improving Authorship Attribution: Optimizing Burrows’ Delta Method“, in: *Journal of Quantitative Linguistics*, Bd. 18, 1, S. 63–88.

Smith/Waterman 1981 = Smith, Temple F./Waterman, Michael 1981: „Identification of Common Molecular Subsequences“, in: *Journal of Molecular Biology*, Bd. 147, S. 195–197.

Sorabji 1971 = Sorabji, Richard 1971: „Aristotle on Demarcating the Five Senses“, in: *The Philosophical Review*, Bd. 80, 1, S. 55–79.

Spang 1994 = Spang, Kurt 1994: „Dreistillehre“, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 2: Bie-Eul, hg. von Gert Ueding, Tübingen: Niemeyer, S. 921–972.

Sperber/Wilson 1986 = Sperber, Dan/Wilson, Deirdre 1986: *Relevance. Communication and cognition*, Oxford: Blackwell.

Sperber/Wilson 2004 = Sperber, Dan/Wilson, Deirdre 2004: „Relevance Theory“, in: *The handbook of pragmatics*, hg. von Laurence R. Horn, Malden, MA: Blackwell, S. 607–632.

Spongano 1966 = Spongano, Raffaele 1966: *Nozioni ed esempi di metrica italiana*, Bologna: Patron.

Stackelberg 1956 = Stackelberg, Jürgen von 1956: „Das Bienengleichnis: Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen ‚Imitatio‘“, in: *Romanische Forschungen*, Bd. 68, 3./4. H., S. 271–293.

Stegbauer/Jäckel 2008 = Stegbauer, Christian/Jäckel, Michael 2008: „Social Software – Herausforderungen für die mediensoziologische Forschung“, in: *Social Software*, hg. von Christian Stegbauer, Michael Jäckel, Wiesbaden: VS, Verl. für Sozialwiss., S. 7–10.

Stella Galbiati 1987 = Stella Galbiati, Giuseppina M. 1987: „Per una teoria della satira fra Quattro e Cinquecento“, in: *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, Bd. 16, S. 9–37.

Stierle 1996 = Stierle, Karlheinz 1996: „Werk und Intertextualität“, in: *Das Gespräch*, hg. von Karlheinz Stierle, Rainer Warning, München: Fink, S. 139–150.

Stierle 2003 = Stierle, Karlheinz 2003: *Francesco Petrarca*, München: Hanser.

Stierle 2011 = Stierle, Karlheinz 2011: „»Umbriferi prefazi« Licht, Farbe und mediale Metamorphosen in Dantes Paradiso“, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch*, Bd. 85–86, 1, S. 103–130.

Stoppelli 2017 = Stoppelli, Pasquale 2017: „Introduzione“, in: *Teatro. Andria, Mandragola, Clizia (= Edizione Nazionale delle Opere di Niccolò Machiavelli, Sezione III: Opere Letterarie, Volume I)*, hg. von Pasquale Stoppelli, Enrico Malato, Rom: Salerno editrice, S. IX–XX.

Stoppelli 2022 = Stoppelli, Pasquale 2022: „Machiavelli, dalle ‚Maschere‘ alla ‚Mandragola‘“, in: *Archivio Novellistico Italiano*, Bd. 7, S. 31–46.

Strauss 1958 = Strauss, Leo 1958: *Thoughts on Machiavelli*, Glencoe, IL: Free Press.
Stroustrup 2015 = Stroustrup, Bjarne 2015: *Die C++-Programmiersprache*. *Aktuell zum C++11-Standard*, München: Hanser.
Tao/Zhou/Hickey 2023 = Tao, Jie/Zhou, Lina/Hickey, Kevin 2023: „Making sense of the black-boxes: Toward interpretable text classification using deep learning models", in: *Journal of the Association for Information Science and Technology*, Bd. 74, 6, S. 685–700.
Tarantino 1996 = Tarantino, Maurizio 1996: „L'Asino e la satira politica", in: *Niccolò Machiavelli, politico, storico, letterato*, hg. von Jean-Jacques Marchand, Rom: Salerno editrice, S. 131–136.
Tassoni 1698 = Tassoni, Alessandro 1698: *Annotazioni Sopra il Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venedig: Appresso Marino Rossetti.
Tateo 1984 = Tateo, Francesco 1984: „perifrasi", in: *Enciclopedia dantesca*, Bd. 4, hg. von Umberto Bosco, Rom: Istituto della Enciclopedia Italiana, S. 419–420.
Tavoni 2015 = Tavoni, Mirko 2015: *Qualche idea su Dante*, Bologna: il Mulino.
Tavoni 2019 = Tavoni, Mirko 2019: „L'inferno sognato, la telepatia di Virgilio e gli antefatti danteschi della ‚Commedia' come visione in sogno", in: *Dante e la dimensione visionaria tra Medioevo e prima età moderna*, hg. von Bernhard Huss, Mirko Tavoni, Ravenna: Longo editore, S. 97–119.
Taylor 2022 = Taylor, Charles 2022: *A Secular Age*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
Tesi 2010 = Tesi, Riccardo 2010: „latinismi", in: *Enciclopedia italiana*, https://www.treccani.it/enciclopedia/latinismi_(Enciclopedia-dell'Italiano)/ [letzter Aufruf: 05.11.23].
Thaller 2017 = Thaller, Manfred 2017: „Digital Humanities als Wissenschaft", in: *Digital Humanities. Eine Einführung*, hg. von Fotis Jannidis, Hubertus Kohle, Malte Rehbein, Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, S. 13–18.
Thomas/Cook 2005 = Thomas, James J./Cook, Kristin A. 2005: *Illuminating the path*. *The research and development agenda for visual analytics*, Los Alamitos, CA: IEEE Computer Society Press.
Toepfer 2011 = Toepfer, Regina 2011: „‚Feci novum!'. Zur Poetik von Thomas Naogeorgs Hamanus-Tragödie und ihrer deutschen Übersetzung von Johannes Chryseus", in: *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450 – 1620)*, hg. von Jan-Dirk Müller, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 449–485.
Tomazzoli 2018 = Tomazzoli, Gaia 2018: „Nova quaedam insita mirifice transsumptio. Il linguaggio figurato tra le artes poetriae e Dante", in: *Le poetriae del medioevo latino*, hg. von Gian Carlo Alessio, Domenico Losappio, Venedig: Edizioni Ca' Foscari – Digital Publishing, S. 257–296.
Tommasini 1883 = Tommasini, Oreste 1883: *La vita e gli scritti di Niccolò Machiavelli nella loro relazione col Machiavellismo*, Bd. 1, Turin: Loescher.
Tommasini 1911 = Tommasini, Oreste 1911: *La vita e gli scritti di Niccolò Machiavelli nella loro relazione col Machiavellismo*, Bd. 2.1, Turin: Loescher.
Triantafillis 1875 = Triantafillis, Costantino 1875: *Nicolò Machiavelli e gli scrittori greci*, Venedig: Tip. del giornale „Il Tempo".
Trilcke/Fischer 2018 = Trilcke, Peer/Fischer, Frank 2018: „Literaturwissenschaft als Hackathon. Zur Praxeologie der Digital Literary Studies und ihren epistemischen Dingen", in: *Wie Digitalität die Geisteswissenschaften verändert. Neue Forschungsgegenstände und Methoden (= Sonderband der Zeitschrift für digitale Geisteswissenschaften, 3)*, hg. von Martin Huber, Sybille Krämer, Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek, https://zfdg.de/sonderband/3 bzw. https://zfdg.de/sb003_003, o.S. [letzter Aufruf: 05.11.23].
Trovato 1979 = Trovato, Paolo 1979: *Dante in Petrarca*, Florenz: Olschki.
Trovato 1981 = Trovato, Paolo 1981: „Appunti sul ‚Discorso intorno alla nostra lingua' del Machiavelli", in: *La Bibliofilía*, Bd. 83, 1, S. 25–69.

Trovato 2011 = Trovato, Paolo 2011: „Sul nodo ‚Bene accomodato' di Machiavelli (‚Discorso intorno alla nostra lingua', 69)", in: *Interpres*, Bd. 30, S. 272–283.
Trovato 2014 = Trovato, Paolo 2014: „Discorso intorno alla nostra lingua", in: *Enciclopedia machiavelliana*, Bd. 1, hg. von Gennaro Sasso, Rom: Istituto della Enciclopedia Italiana, S. 458–469.
Ulivi 1959 = Ulivi, Ferruccio 1959: *L'imitazione nella poetica del rinascimento*, Mailand: Marzorati.
Underwood 2019 = Underwood, Ted 2019: *Distant horizons*, Chicago/London: University of Chicago Press.
Vallone 1969 = Vallone, Aldo 1969: *L'interpretazione di Dante nel Cinquecento*, Florenz: Olschki.
Vallone 1981 = Vallone, Aldo 1981: *Storia della critica dantesca dal XIV al XX secolo*, Padua: Vallardi.
van den Berg 2000 = van den Berg, Wim 2000: „Autorität und Schmuck. Über die Funktion des Zitates von der Antike bis zur Romantik", in: *Instrument Zitat: über den literarhistorischen und institutionellen Nutzen von Zitaten und Zitieren*, hg. von Klaus Beekman, Amsterdam: Rodopi, S. 11–36.
Varotti 2010 = Varotti, Carlo 2010: „Istorie fiorentine. Kommentar, Libro II", in: *Opere Storiche (= Edizione Nazionale delle Opere di Niccolò Machiavelli, Sezione II: Opere Storiche*, *Tomo I und II, Tomo II ab S. 449*), hg. von Alessandro Montevecchi, Carlo Varotti, Rom: Salerno editrice, S. 189–291.
Vasoli 1989 = Vasoli, Cesare 1989: „L'imitatio dantesca di un frate popolare e piagnone: Fra' Benedetto Luschino", in: *Filologia e critica dantesca*, Bd. 224, hg. von Aldo Vallone, Florenz: Olschki, S. 517–538.
Vasoli 2001 = Vasoli, Cesare 2001: „Ficin et Dante", in: *Pour Dante. Dante et l'apocalypse, lectures humanistes de Dante*, Bd. 7, hg. von Bruno Pinchard, Christian Trottmann, Paris: Champion, S. 375–387.
Vasoli 2006 = Vasoli, Cesare 2006: *Ficino, Savonarola, Machiavelli*, Turin: Aragno.
Veale/Pérez y Pérez 2020 = Veale, Tony/Pérez y Pérez, Rafael 2020: „Leaps and Bounds: An Introduction to the Field of Computational Creativity", in: *New Generation Computing*, Bd. 38, 4, S. 551–563.
Vecce 2012 = Vecce, Carlo 2012: „Boccaccio e Sannazaro (angioini)", in: *Boccaccio angioino*, hg. von Giancarlo Alfano, Alessandra Perriccioli Saggese, Teresa D'Urso, Brüssel: Peter Lang AG Internationaler Verlag der Wissenschaften, S. 103–118.
Vecchi Galli 2008 = Vecchi Galli, Paola 2008: „La fabbrica della terzina", in: *Dante e la fabbrica della Commedia*, hg. von Alfredo Cottignoli, Donatino Domini, Giorgio Gruppioni, Ravenna: Longo, S. 43–112.
Vennemann 1986 = Vennemann, Theo 1986: *Neuere Entwicklungen in der Phonologie*, Berlin/New York: De Gruyter Mouton.
Venturi 1874 = Venturi, Luigi 1874: *Le similitudini dantesche*, Florenz: Sansoni.
Venturi 2008 = Venturi, Luigi 2008: *Le similitudini dantesche*, Rom: Salerno editrice.
Vezin 1954 = Vezin, August 1954: „Die Periphrase in der Göttlichen Komödie", in: *Deutsches Dante-Jahrbuch*, Bd. 33, 1, S. 120–141.
Viel 2018 = Viel, Riccardo 2018: *‚Quella materia ond'io son fatto scriba'. Hapax e prime attestazioni della Commedia*, Lecce/Rovato: Pensa multimedia.
Villoresi 2000 = Villoresi, Marco 2000: *La letteratura cavalleresca*. *Dai cicli medievali all'Ariosto*, Rom: Carocci.
Violante 1980 = Violante, Cinzio 1980: „Zecca e monetieri nei mutamenti costituzionali e sociali fra Due e Trecento", in: *Economia, società, istituzioni a Pisa nel Medioevo. Saggi e ricerche*, hg. von Cinzio Violante, Bari: Dedalo, S. 171–252.
Viroli 1998 = Viroli, Maurizio 1998: *Il sorriso di Niccolò*. *Storia di Machiavelli*, Rom: Laterza.

Viroli 2005 = Viroli, Maurizio 2005: *Il Dio di Machiavelli e il problema morale dell'Italia*, Rom: Laterza.
Viroli 2010 = Viroli, Maurizio 2010: *Machiavelli's God*, Princeton, NJ: Princeton University Press.
Vivanti 1999 = Vivanti, Corrado 1999: „Lettere. Note", in: *Niccolò Machiavelli. Opere*, Bd. 2: Lettere, Legazioni e Commissarie, hg. von Corrado Vivanti, Turin: Einaudi, S. 1455–1649.
Vivanti 2005a = Vivanti, Corrado 2005: „Introduzione", in: *Niccolò Machiavelli. Opere*, Bd. 3, hg. von Corrado Vivanti, Turin: Einaudi, S. IX–XLI.
Vivanti 2005b = Vivanti, Corrado 2005: „Note. L'Asino", in: *Niccolò Machiavelli. Opere*, Bd. 3, hg. von Corrado Vivanti, Turin: Einaudi, S. 762–783.
Vivanti 2008 = Vivanti, Corrado 2008: *Niccolò Machiavelli. i tempi della politica*, Rom: Donzelli.
Vogt 2015 = Vogt, Peter 2015: „Virtù vince fortuna. Aufstieg, Wandel und späte Blüte eines frühneuzeitlichen Topos", in: *Contingentia*, hg. von Hartmut Böhme, Werner Röcke, Ulrike C. A. Stephan, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 75–114.
Vossler 1909 = Vossler, Karl 1909: „Rezension zu: Farinelli, Arturo: Dante e la Francia dall'età media al secolo di Voltaire. Vol. I e II. Mailand 1908, Hoepli", in: *Literarisches Zentralblatt für Deutschland*, Bd. 60, S. 678–679.
Weinberg 1961 = Weinberg, Bernard 1961: *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, 2 Bde., Bd. 2 ab S. 635, Chicago: University of Chicago Press.
Weinberg 1970 = Weinberg, Bernard 1970: „Nota filologica. Giovan Giorgio Trissino: La Poetica (I-IV)", in: *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bd. 1, hg. von Bernard Weinberg, Bari: Laterza, S. 590–598.
Weinreich 1979 = Weinreich, Otto 1979: „Phöbus, Aurora, Kalender und Uhr. Über eine Doppelform der epischen Zeitbestimmung in der Erzählkunst der Antike und Neuzeit", in: *Ausgewählte Schriften*, Bd. 3: 1937–1970, hg. von Günther Wille, Amsterdam: Grüner, S. 5–35.
Weinrich 1970 = Weinrich, Harald 1970: „Zur Textlinguistik der Tempusübergänge", in: *Linguistik und Didaktik*, Bd. 3, S. 222–227.
Weinstein 2011 = Weinstein, Donald 2011: *Savonarola*, New Haven, CT: Yale University Press.
Weiß 2021 = Weiß, Bastian 2021: *Automatische Hermeneutik?*, Berlin: LIT.
Westpfahl 2020 = Westpfahl, Swantje 2020: *POS-Tagging für Transkripte gesprochener Sprache*, Tübingen: Narr.
Wickham 2014 = Wickham, Hadley 2014: *Advanced R. First Edition*, Boca Raton, FL: CRC Press.
Wilkinson u. a. 2016 = Wilkinson, Mark D./Dumontier, Michel/Aalbersberg, I. Jsbrand Jan/Appleton, Gabrielle/Axton, Myles/Baak, Arie/Blomberg, Niklas/Boiten, Jan-Willem/Da Silva Santos, Luiz Bonino/Bourne, Philip E./Bouwman, Jildau/Brookes, Anthony J./Clark, Tim/Crosas, Mercè/Dillo, Ingrid/Dumon, Olivier/Edmunds, Scott/Evelo, Chris T./Finkers, Richard/Gonzalez-Beltran, Alejandra/Gray, Alasdair J. G./Groth, Paul/Goble, Carole/Grethe, Jeffrey S./Heringa, Jaap/Hoen, Peter A. C. ,t/Hooft, Rob/Kuhn, Tobias/Kok, Ruben/Kok, Joost/Lusher, Scott J./Martone, Maryann E./Mons, Albert/Packer, Abel L./Persson, Bengt/Rocca-Serra, Philippe/Roos, Marco/van Schaik, Rene/Sansone, Susanna-Assunta/Schultes, Erik/Sengstag, Thierry/Slater, Ted/Strawn, George/Swertz, Morris A./Thompson, Mark/van der Lei, Johan/van Mulligen, Erik/Velterop, Jan/Waagmeester, Andra/Wittenburg, Peter/Wolstencroft, Katherine/Zhao, Jun/Mons, Barend 2016: „The FAIR Guiding Principles for scientific data management and stewardship", in: *Scientific data*, Bd. 3, 1–9 von 9.
Willand 2017 = Willand, Marcus 2017: „Hermeneutische Interpretation und digitale Analyse. Eine Verhältnisbestimmung", in: *Lektüren. Positionen zeitgenössischer Philologie*, hg. von Luisa Banki, Michael Scheffel, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, S. 77–98.
Winterbottom 1983 = Winterbottom, Michael 1983: „Cicero. De inventione and Ad Herennium", in: *Texts and transmission*, hg. von Leighton Durham Reynolds, Oxford: Clarendon Press, S. 98–100.

Wolkenhauer 2019a = Wolkenhauer, Anja 2019: „‚Time as such': chronotopes and periphrases of time in Latin epic", in: *Structures of Epic Poetry*, Bd. 2.2: Configuration, hg. von Christiane Reitz, Simone Finkmann, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 215–242.

Wolkenhauer 2019b = Wolkenhauer, Anja 2019: „Wann starb Kaiser Claudius? Über das semantische und epistemische Potential von Zeitbestimmungen am Beispiel der Apocolocyntosis", in: *Zeitmontagen. Formen und Funktionen gezielter Anachronismen*, hg. von Antje Junghanß, Bernhard Kaiser, Dennis Pausch, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, S. 41–57.

Zeuch 2004 = Zeuch, Ulrike 2004: „Aporien in der Literaturtheorie der Frühen Neuzeit. Francesco Robortellos In librum Aristotelis De arte poetica explicationes und die Folgen", in: *Mimesis – Repräsentation – Imagination*, hg. von Jörg Schönert, Ulrike Zeuch, Berlin/New York: De Gruyter, S. 181–214.

Zwierlein 2011 = Zwierlein, Cornel 2011: „Machiavellismus / Antimachiavellismus", in: *Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit*, hg. von Herbert Jaumann, Berlin/New York: De Gruyter, S. 903–951.

Software

BIZ = Stoppelli, Pasquale (Hg.) 2010: *Biblioteca Italiana Zanichelli. DVD-ROM per Windows per la ricerca in testi, biografie, trame e concordanze della letteratura Italiana*, Bologna: Zanichelli. Aktuell auch verfügbar über *Access Torrossa*, hier: https://access-torrossa-com.emedien.ub.uni-muenchen.de/de/publishers/zanichellieditore.html. [letzter Aufruf: 05.11.23].

Büchler u. a. 2016 – = Büchler, Marco/Franzini, Greta/Passarotti, Marco/Moritz, Maria/Bulert, Kirill 2016 –: *TRACER Text Reuse Detection Machine: The user manual*, https://tracer.gitbook.io/manual. [letzter Aufruf: 05.11.23].

ExplosionAI GmbH 2016 – = ExplosionAI GmbH 2016 –: *spaCy*, https://spacy.io/usage/facts-figures. [letzter Aufruf: 05.11.23].

forText 2016 – = forText 2016 –: *forText.net. Literatur digital erforschen*, verantwortlich: Evelyn Gius, Hamburg, https://fortext.net. [letzter Aufruf: 05.11.23].

Harden 2019 – = Harden, Scott W. 2019 –: *ScottPlot.NET*, https://scottplot.net/. [letzter Aufruf: 05.11.23].

JGraph 2017 – = JGraph 2017 –: *Draw.io*, https://github.com/jgraph/drawio-desktop. [letzter Aufruf: 05.11.23].

Krefeld/Lücke 2014 – = Krefeld, Thomas/Lücke, Stephan 2014 –: *Verba Alpina. Der alpine Kulturraum im Spiegel seiner Mehrsprachigkeit*, München, http://www.verba-alpina.gwi.uni-muenchen.de/: Ludwig-Maximilians-Universität München. [letzter Aufruf: 05.11.23].

La Sapienza Università di Roma (Hg.) 2003 – = La Sapienza Università di Roma (Hg.) 2003 –: *Biblioteca Italiana*, Rom, http://www.bibliotecaitaliana.it/. [letzter Aufruf: 05.11.23].

Lundberg 2018 – = Lundberg, Scott M. 2018 –: *SHAP*, https://github.com/shap/shap. [letzter Aufruf: 05.11.23].

Microsoft Corporation o.J.a = Microsoft Corporation o.J.: *.NET Desktop Guide for Windows Forms*, https://docs.microsoft.com/en-us/dotnet/desktop/winforms/?view=netframeworkdesktop-4.8. [letzter Aufruf: 05.11.23].

Microsoft Corporation o.J.b = Microsoft Corporation o.J.: *Windows Presentation Foundation documentation*, https://docs.microsoft.com/en-us/dotnet/desktop/wpf/?view=netdesktop-6.0. [letzter Aufruf: 05.11.23].

Microsoft Corporation 2021a = Microsoft Corporation 2021: *Visual Studio 2019 version 16.10.0 Release Notes*, https://learn.microsoft.com/en-us/visualstudio/releases/2019/release-notes-v16.10#16.10.0. [letzter Aufruf: 05.11.23].
Microsoft Corporation 2021b = Microsoft Corporation 2021: *Visual Studio Code version 1.60 Release Notes*, https://code.visualstudio.com/updates/v1_60. [letzter Aufruf: 05.11.23].
MongoDB o.J. = MongoDB o.J.: *JSON and BSON*, https://www.mongodb.com/json-and-bson. [letzter Aufruf: 05.11.23].
Object Management Group 2017 = Object Management Group 2017: *OMG® Unified Modeling Language® (OMG UML®) Version 2.5.1*, https://www.omg.org/spec/UML/2.5.1/PDF. [letzter Aufruf: 05.11.23].
OVI = Squillacioti, Paolo (Hg.) 1998 –: *OVI. Opera del Vocabolario Italiano*, http://www.ovi.cnr.it/Il-Corpus-Testuale.html. [letzter Aufruf: 05.11.23 (alle durchgeführten Abfragen)].
Perseus = Perseus Digital Library 1985 –: *Perseus Search Tools*, (Teil der Perseus Digital Library, Tufts University), https://www.perseus.tufts.edu/hopper/search. [letzter Aufruf: 05.11.23 (alle durchgeführten Abfragen)].
Pointal 2004–2019 = Pointal, Laurent 2004–2019: *TreeTagger Python Wrapper's documentation*, https://treetaggerwrapper.readthedocs.io/en/latest/. [letzter Aufruf: 05.11.23].
Posit/PBC 2021 = Posit/PBC 2021: *R Studio version 1.4.1717-3 Release Notes*, https://docs.posit.co/ide/news/#rstudio-1.4.1717-3. [letzter Aufruf: 05.11.23].
Python Software Foundation 2001 – = Python Software Foundation 2001 –: *Python Language Reference, version 3.9*, https://docs.python.org/3.9/. [letzter Aufruf: 05.11.23].
R Core Team 2020 = R Core Team 2020: *R: A Language and Environment for Statistical Computing*, Wien: R Foundation for Statistical Computing, online unter: https://www.r-project.org/. [letzter Aufruf: 05.11.23].
Riverbank Computing 1998 – = Riverbank Computing 1998 –: *PyQt*, https://www.riverbankcomputing.com/software/pyqt/. [letzter Aufruf: 05.11.23].
Schmid o.J. = Schmid, Helmut o.J.: *TreeTagger, Version 3.2.3, Windows 64-Bit*, https://www.cis.uni-muenchen.de/~schmid/tools/TreeTagger/data/tree-tagger-windows-3.2.3.zip. [letzter Aufruf: 05.11.23].
TEI Consortium 2023 = TEI Consortium 2023: *TEI P5: Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange*. *Version 4.6.0. Last updated on 4th April 2023, revision f18deffba*, https://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/Guidelines.pdf. [letzter Aufruf: 05.11.23].
TEIGarage 2022 – = TEIGarage 2022 –: *TEIGarage Conversion*, https://teigarage.tei-c.org/. [letzter Aufruf: 05.11.23].
TLL = Thesaurus Linguae Latinae 2009 –: *Thesaurus Linguae Latinae*, Online Datenbank, https://tll.degruyter.com. [letzter Aufruf: 05.11.23 (alle referenzierten Einträge)].
Transkribus 2016 – = Transkribus 2016 –: *Transkribus*, https://readcoop.eu/transkribus. [letzter Aufruf: 05.11.23].

Wörterbücher

Accademia della Crusca 1612 = Accademia della Crusca 1612: *Vocabolario degli accademici della crusca*, 1. Ausgabe, Venedig: Appresso Giovanni Alberti.
Accademia della Crusca 1729–1738 = Accademia della Crusca 1729–1738: *Vocabolario degli accademici della crusca*, 4. Ausgabe, 6 Bde., Venedig: Appresso Lorenzo Baseggio.

Accarisi 1543 = Accarisi, Alberto 1543: *Vocabolario, et grammatica con l'orthographia de la lingua volgare*, Cento: Selbstverlag.

DELI = Cortelazzo, Manlio/Zolli, Paolo (Hgg.) 2004: *DELI – Dizionario Etimologico della Lingua Italiana. L'Etimologico minore*, Bologna: Zanichelli.

GDLI = Battaglia, Salvatore (Hg.) 1961–2002: *Grande dizionario della lingua italiana*, 21 Bde., Turin: UTET.

LSJ = Liddell, Henry George/Scott, Robert (Hgg.) 1940: *A Greek-English lexicon. Electronic version via Perseus Project*, 9. Auflage, Oxford, https://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?la=greek: Clarendon Press. [letzter Aufruf: 05.11.23].

TLIO = Beltrami, Pietro G./Leonardi, Lino (Hgg.) 1997 –: *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini (= TLIO)*, unter der Leitung von Paolo Squillacioti, http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/. [letzter Aufruf: 30.12.22 (alle referenzierten Einträge)].

Zingarelli 2024 = Zingarelli, Nicola (Hg.) 2023: *Lo Zingarelli digitale 2024*, Bologna: Zanichelli. [letzter Aufruf: 05.11.23].

VII **Anhang**

A) Ergänzungen und Anpassungen der Lemma-Liste Viels

Im Folgenden sind die Ergänzungen aufgelistet, die im Kontext des Kap. 8.4 zur digitalen Analyse der *Dantismen* an der ursprünglichen Lemma-Liste Viels vorgenommen wurden.[1] Die Ergänzungen ergeben sich größtenteils aus einer Angleichung an die Lemmatisierung in der digitalen *Commedia*-Edition Tavonis.[2] In den meisten Fällen geht es um reflexive Verben, bei denen das reflexive *-si* getilgt wurde, sowie um kleinere orthographische Anpassungen zur Normalisierung der Formen in Richtung des modernen Italienisch als ‚Zwischensprache'. Außerdem wurden Wörter mit einem Akzentzeichen zusätzlich in einer Version ohne Akzentzeichen hinterlegt, da es auf manchen Systemen bei der entsprechenden Kodierung zu Problemen kommen kann.

Anstelle von Ersetzungen bzw. Änderungen wurde grundsätzlich für Ergänzungen optiert, da so eine Rückwärtskompatibilität zu Lemmatisierungen bestehen kann, die auf die originalen, ‚alten' Formen aufbauen müssen, auch wenn die modernen Formen als ‚Normalisierungsebene' grundsätzlich zu bevorzugen sind. Es erscheint möglich, die ‚alten' Formen in den Listen zu belassen, da sie keine Probleme verursachen, wenn durchgängig entsprechend der *Commedia*-Edition Tavonis lemmatisiert wird, schließlich kommen sie dann in der Annotation überhaupt nicht vor.

Folgende Abweichungen von der Lemmatisierung der *Commedia*-Edition Tavonis sind vorab zu nennen. Diese sind nötig, um mögliche Probleme auszuschießen, die sich in der praktischen digitalen Analyse ergeben könnten:

allodetta: Tavonis Edition lemmatisiert mit *allodola*. Das Grundwort *allodola* ist jedoch bereits vor Dante nachgewiesen ist. Hier muss bei der Lemmatisierung also zwingend auf *allodetta* ausgewichen werden.

discedere: Tavonis Edition lemmatisiert mit *discendere*. Das Wort *discendere* ist jedoch sehr häufig, sodass es zu besonders vielen falsch Positiven kommen kann. Hier wird deshalb zwingend auf die Lemmatisierung *discedere* ausgewichen.

1 Vgl. Viel 2018, 561–565. Aus rechtlichen Gründen wird die Liste hier nicht komplett abgedruckt, auch im GitHub-Repository der Studie sind die Korpora nicht öffentlich gemacht. Stattdessen werden die Ergänzungen und Änderungen vollständig gelistet, sodass ausgehend von der Lemma-Liste Viels das Vorgehen weiterhin vollumfänglich nachvollziehbar ist.

2 Vgl. *Commedia digital*.

Open Access. © 2025 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111396989-013

ribellante: Tavonis Edition lemmatisiert mit *ribellare*. Dies ist hier jedoch problematisch, da eine klare Unterscheidung zwischen *ribellante* und *ribellare* nötig ist. Aus diesem Grund wird hier die Lemmatisierung *ribellante* beibehalten.
sperula: Tavonis Edition lemmatisiert mit *sfera*. Das Wort *sfera* ist jedoch kein *Dantismus*, sondern geht auf das lateinische *sphaera* bzw. das altgriechische *σφαῖρα* zurück. Deshalb wird hier die Lemmatisierung *sperula* für den *Dantismus* beibehalten.
semicirculo: Tavonis Edition lemmatisiert mit *semicerchio*. Das Wort *semicerchio* taucht jedoch erst Mitte des 16. Jahrhunderts auf und kann somit keinen *Dantismus* darstellen.[3] Deswegen wird hier die Lemmatisierung *semicirculo* beibehalten.

Folgende Ergänzungen wurden vorgenommen, wobei auf der linken Seite des Pfeils (→) die ‚alte' Form und auf der rechten Seite des Pfeils die ‚normalisierte' Form steht:

articulare → articolare
agueffarsi → agueffare
ammusarsi → ammusare
antelucanodo → antelucano
appalare → appaiare
apprensiva → apprensivo
appulerare → appulcrare
balbuzire → balbutire
baràtro → baratro
battezzatorio → battezzatore
buccolico → bucolico
cherchuto → chiercuto
conspergere → cospergere
contrapasso → contrappassso
contigiare → contigiato
costellati → costellare
cricchi → cricchio
decenne → decennale
declive → declivo

3 Vgl. *DELI*, Eintrag „semicérchio", 1161. Dort wird Galileo Galilei als erster Belegautor angeführt. Dies findet sich so auch im entsprechenden Eintrag des *GDLI* wieder, wobei auch Giuseppe Moleti zu nennen ist (vgl. *GDLI*, Eintrag „Semicérchio", Bd. XVIII, 562–563).

dipaiare → dispaiare
discosceso → discoscendere
disonnare → dissonnare
disfavillare → sfavillare
disunare → disunire
effigie → effige
essalazione → esalazione
essausto → esausto
frustatori → frustatore
gaetta → gaetto
geomètra → geometra
gittatore → gettatore
informativa →informativo
innoltrare → inoltrare
inòpe → inope
insurgere → insorgere
intepidare → intiepidire
lacuna → laguna
mutta → a muta a muta (in diesem Fall wurde eine Ersetzung vorgenommen, da mit *muta* alleine ein hohes Risiko für falsch Positive bestünde)
nuro → nuora
pencio → peneio
potenziato → potenziare
prencinto → precingere
quiditate → quiddità, quiddita
raccorciare → riaccorciare
raccosciare → riaccosciare
rafulgere → rifulgere
raggelarsi → raggelare
recirculare → recircolare
ricuscire → ricucire
sanna → zanna
schembo → sghembo
sdebitarsi → sdebitare
sepulcrale → sepolcrale
disfamare → sfamare
sghermitore → schermitore
spuola → spola
stille → stilla
stramba → strambo

sucidume → sudiciume
teodìa → teodia
transumanare → trasumanare
umbriferi → umbrifero
valco → valico
veiculo → veicolo

Außerdem wurde das Lemma ***cigolare*** hinzugefügt. Dieses kommt in der Lemma-Liste Viels nicht vor, dürfte aber gemäß den entsprechenden Einträgen im *TLIO*/*OVI* und im *DELI* als *Dantismus*[4] im Sinne einer *prima attestazione* anzusehen sein. Der einzige konkrete Treffer vor Dantes *Commedia* im *OVI* betrifft eine pisanische Übersetzung der *Navigatio Sancti Brendani* (ms. 1008 della Biblioteca Municipale di Tours),[5] in der jedoch nicht das Verb *cigolare* vorkommt, sondern das Adjektiv *cigola*. Ein weiterer Kandidat, der für ein Aufkommen vor Dante sprechen könnte, ist eine Übersetzung des *Almansore* ins *volgare*, in dem das Verb *cigolare* auftaucht. Doch selbst wenn diese Übersetzung vor der *Commedia* oder zeitgleich angefertigt wurde, so schmälert dies nicht die Bedeutung der Letzteren für das Lemma *cigolare*, da es sich beim *Almansore* um ein medizinisches Werk handelt, sodass man diesen mit Blick auf eine literarisch relevante Nutzung des Verbs *cigolare* hier v. a. im Vergleich zur wirkmächtigen *Commedia* guten Gewissens in den Hintergrund stellen kann.

B) Code des Python-Skripts zur automatisierten Analyse der *Dantismen*

Im Folgenden ist der Code der Funktion searchDantisms in der Datei DantismsXml.py abgedruckt. Diese Funktion kann in einem separaten Python-Skript verwendet werden, um mehrere Texte nacheinander zu bearbeiten. So kann man nach der Codezeile

```
from DantismsXml import searchDantisms
```

mit der Codezeile

```
searchDantisms('Asino')
```

4 Vgl. *TLIO*, Eintrag „cigolare v.“, Abs. 0.3 0.4 sowie 1. Vgl. außerdem *DELI*, Eintrag „cigolare“, 247.
5 *OVI*, Abfrage „cigola; cigolando; cigolano; cigolar; cigolare; cigolato; cigolo; cigolò; cigulare“ entsprechend der Weiterleitung vom Eintrag „cigolare v.“ im *TLIO*.

die TEI XML-Datei mit dem Text des *Asino* komplett analysieren, wobei die Ergebnisse in einer XML-Datei entsprechend dem XSD-Schema in Anhang, Abs. C dokumentiert sind.

DantismsXml.py:

```
from lxml import etree
import xml.etree.ElementTree as ET
from xml.dom import minidom
import csv

def searchDantisms(filename):

    # Read TEI XML file using parameter of function and get
    # lemma-attributes
    # of all w-Tags
    treeAnalyze = etree.parse('AnnotationLemma/' + filename +
        'Lemma.xml')
    listLemmaAnalyze = treeAnalyze.findall('//w')
    listLemmaOnlyAnalyze = [l.attrib.get('lemma') for l in
         listLemmaAnalyze]

    # Read 3 corpora with dantisms
    with open('Dantisms_Viel_Ortho_Inferno.csv', newline='') as f:
        reader = csv.reader(f)
        dantismInferno = list(reader)
        dantismInferno = [x[0] for x in dantismInferno]

    with open('Dantisms_Viel_Ortho_Purgatorio.csv', newline='') as f:
        reader = csv.reader(f)
        dantismPurgatorio = list(reader)
        dantismPurgatorio = [x[0] for x in dantismPurgatorio]

    with open('Dantisms_Viel_Ortho_Paradiso.csv', newline='') as f:
        reader = csv.reader(f)
        dantismParadiso = list(reader)
        dantismParadiso = [x[0] for x in dantismParadiso]
```

```
# Build result lists: Look for intersections between corpora and
# lemma
# list of our text. Save position of lemma as extra information
listPosLemmaInferno = [[x,i] for i, x in
     enumerate(listLemmaOnlyAnalyze) if x in dantismInferno]
listPosLemmaPurgatorio = [[x,i] for i, x in
     enumerate(listLemmaOnlyAnalyze) if x in dantismPurgatorio]
listPosLemmaParadiso = [[x,i] for i, x in
     enumerate(listLemmaOnlyAnalyze) if x in dantismParadiso]

# Build lists that don't contain duplicates: Use conversion via
# set as
# 'workaround' to eliminate duplicates
uniqueListDantInferno = list(set([x[0] for x in
      listPosLemmaInferno]))
uniqueListDantPurgatorio = list(set([x[0] for x in
      listPosLemmaPurgatorio]))
uniqueListDantParadiso = list(set([x[0] for x in
      listPosLemmaParadiso]))

# Build XML structure to be saved to result XML-file
rootXml = ET.Element('dantisms')

# Create main tags indicating cantiche
infernoXml = ET.SubElement(rootXml, 'inferno')
infernoXml.set('number', str(len(listNumberLemmaInferno)))
infernoXml.set('numberUnique', str(len(uniqueListDantInferno)))

purgatorioXml = ET.SubElement(rootXml, 'purgatorio')
purgatorioXml.set('number', str(len(listPosLemmaPurgatorio)))
purgatorioXml.set('numberUnique', str(len(uniqueListDantPurgatorio)))

paradisoXml = ET.SubElement(rootXml, 'paradiso')
paradisoXml.set('number', str(len(listPosLemmaParadiso)))
paradisoXml.set('numberUnique',
     str(len(uniqueListDantParadiso)))

# Add information about dantisms found to each cantica-section
for i in range(len(listPosLemmaInferno)):
```

```
        dantism = ET.SubElement(infernoXml, 'dantism')
        dantism.set('position', str(listPosLemmaInferno[i][1]))
        dantism.text = listPosLemmaInferno[i][0]
    for i in range(len(listPosLemmaPurgatorio)):
        dantism = ET.SubElement(purgatorioXml, 'dantism')
        dantism.set('position', str(listPosLemmaPurgatorio[i][1]))
        dantism.text = listPosLemmaPurgatorio[i][0]
    for i in range(len(listPosLemmaParadiso)):
        dantism = ET.SubElement(paradisoXml, 'dantism')
        dantism.set('position', str(listPosLemmaParadiso[i][1]))
        dantism.text = listPosLemmaParadiso[i][0]

    # Write XML structure to file
    treeResult = ET.ElementTree(rootXml)
    xmlstr = minidom.parseString(ET.tostring(treeResult.getroot(),
         encoding='utf-8')).toprettyxml(indent='   ')
    myfile = open('Results/Dantisms/' + filename + '_Dantisms.xml', 'w',
         encoding='utf-8')
    myfile.write(xmlstr)
```

Code 4: Python-Skript zur automatisierten Dantismen-Analyse

C) XSD-Schema der XML-Ergebnisdateien der digitalen *Dantismus*-Analyse

```
<?xml version="1.0" encoding="UTF-8"?>
<xs:schema xmlns:xs="http://www.w3.org/2001/XMLSchema"
elementFormDefault="qualified">
  <xs:element name="dantisms">
    <xs:complexType>
      <xs:sequence>
       <xs:element ref="inferno"/>
       <xs:element ref="purgatorio"/>
       <xs:element ref="paradiso"/>
     </xs:sequence>
    </xs:complexType>
  </xs:element>
  <xs:element name="inferno">
    <xs:complexType>
```

```
      <xs:sequence>
    <xs:element ref="dantism" maxOccurs="unbounded"/>
   </xs:sequence>
   <xs:attribute name="number" type="xs:string" use="required"/>
   <xs:attribute name="numberUnique" type="xs:string" use="required"/>
  </xs:complexType>
 </xs:element>
 <xs:element name="dantism">
  <xs:complexType mixed="true">
   <xs:attribute name="position" type="xs:string" use="required"/>
  </xs:complexType>
 </xs:element>
 <xs:element name="purgatorio">
  <xs:complexType>
   <xs:sequence>
    <xs:element ref="dantism" maxOccurs="unbounded"/>
   </xs:sequence>
   <xs:attribute name="number" type="xs:string" use="required"/>
   <xs:attribute name="numberUnique" type="xs:string" use="required"/>
  </xs:complexType>
 </xs:element>
 <xs:element name="paradiso">
  <xs:complexType>
   <xs:sequence>
    <xs:element ref="dantism" maxOccurs="unbounded"/>
   </xs:sequence>
   <xs:attribute name="number" type="xs:string" use="required"/>
   <xs:attribute name="numberUnique" type="xs:string" use="required"/>
  </xs:complexType>
 </xs:element>
</xs:schema>
```

Code 5: XSD-Schema der Ergebnis-XML-Datei der Dantismen-Analyse

D) Ausonius Decimus Magnus: *In Simulacrum Occasionis et Paenitentiae*

Cuius opus? Phidiae: qui signum Pallados, eius
quique Iovem fecit; tertia palma ego sum.

sum dea quae rara et paucis OCCASIO nota.
quid rotulae insistis? stare loco nequeo.
quid talaria habes? volucris sum. Mercurius quae
fortunare solet, trado ego, cum volui.
crine tegis faciem. cognosci nolo. sed heus tu
occipiti calvo es? ne tenear fugiens.
quae tibi iuncta comes? dicat tibi. dic rogo, quae sis.
sum dea, cui nomen nec Cicero ipse dedit.
sum dea, quae factique et non facti exigo poenas,
nempe ut paeniteat. sic METANOEA vocor.
tu modo dic, quid agat tecum. quandoque volavi,
haec manet; hanc retinent, quos ego praeterii.
tu quoque dum rogitas, dum percontando moraris,
elapsam dices me tibi de manibus.

Zitiert aus: Ausonius, Decimus Magnus 1921: „In Simulacrum Occasionis et Paenitentiae“, in: *Ausonius, Paulinus Pellaeus. Volume II: Books 18-20. Paulinus Pellaeus: Eucharisticus*, hg. von Hugh G. Evelyn-White, London/Cambridge, MA: Heinemann; Harvard University Press, S. 174; 176, Form. i. Orig.

E) Glossar zu informationstechnischen Fachbegriffen und Abkürzungen

ASP.NET
Active Server Pages .NET, Framework von Microsoft zur Erstellung von Webinhalten (vgl. Ratcliffe 2018, 2)

Betriebssystem
Software, welche die Schnittstelle zwischen Hardware und Anwenderprogrammen darstellt. Prominentestes Beispiel ist Microsoft Windows (vgl. Kersken 2022, 319)

Big Data
Schlagwort für große Datenmengen, die oft in Echtzeit entstehen (vgl. Kersken 2022, 772)

C
Programmiersprache aus den 1970er Jahren, die sich durch große Hardwarenähe und entsprechende Performance auszeichnet (vgl. Kersken 2022, 51–53)

C#
Programmiersprache aus den frühen 2000er Jahren, die eng mit dem .NET-Framework von Microsoft verbunden ist, inzwischen jedoch grundsätzlich auch auf anderen Betriebssystemen genutzt werden kann (vgl. Kersken 2022, 54)

C++
Programmiersprache aus den frühen 1980er Jahren, die als objektorientierte Erweiterung der Sprache C gesehen werden kann und prinzipiell die Hardwarenähe und Performance von C weiterführt (vgl. Kersken 2022, 53; 1297)

Client
Allgemein ein Programm, das Dienste abruft, die von einem Server zur Verfügung gestellt werden. Oft auch als Synonym für die dahinterstehende Hardware genutzt, mit der in der Regel der Endanwender assoziiert ist (vgl. Kersken 2022, 233)

CMS
Content Management System, Software zur Verwaltung von Inhalten, zumeist im Webbereich zur Generierung dynamischer HTML-Inhalte (vgl. Klinke 2017, 57)

Crowdsourcing
Auslagerung von Aufgaben an Freiwillige, die meist über das Internet zur Bearbeitung der Aufgabe beitragen (vgl. Schöch 2017, 208–209)

CSS
Cascading Style Sheets, Stylesheet-Sprache, die v. a. für das Layout von Webinhalten genutzt wird (vgl. Kersken 2022, 1052–1053)

DBMS
Database Management System, Software, die zur Verwaltung von Datenbanken genutzt wird (vgl. Kersken 2022, 785)

HTML
Hypertext Markup Language, Markup-Sprache zur Strukturierung von Dokumenten, Grundlage des World Wide Web (vgl. Kersken 2022, 1010)

IEEE
Institute of Electrical and Electronics Engineers (vgl. Kersken 2022, 1300)

IP
Internet Protocol, Netzwerkprotokoll, das unabhängig vom Trägermedium arbeitet und zur Adressierung von Netzwerkteilnehmern innerhalb eines gemeinsamen Netzes dient, u. a. Grundlage des Routing (vgl. Kersken 2022, 257)

JavaScript
Skriptsprache aus den 1990er Jahren, die u. a. zur Nutzerinteraktion und zur dynamischen Manipulation von Inhalten auf Webseiten verwendet wird, aber inzwischen auch in anderen Bereichen wie Servern Anwendung findet (vgl. Kersken 2022, 1175–1176)

JSON
JavaScript Object Notation, programmiersprachenunabhängiges Datenformat vorwiegend zum Datenaustausch (vgl. Kersken 2022, 985–986)

Linux
Sammelbegriff für freie Betriebssysteme, die auf dem Linux-Kernel aus den frühen 1990er Jahren basieren (vgl. Kersken 2022, 372)

Markup-Sprache
Auch *Auszeichnungssprache*. Maschinenlesbares Format zur Strukturierung und Organisation von Daten und Dokumenten (vgl. Rapp 2017, 255)

MongoDB
Verbreitetes Datenbanksystem aus den späten 2000er Jahren, welches das NoSQL-Prinzip umsetzt und auf JSON-Dokumenten bzw. ihrer binären Repräsentation (BSON) basiert (vgl. Kersken 2022, 836 sowie vgl. MongoDB o.J.)

MySQL
Verbreitetes Datenbanksystem aus den 1990er Jahren, das auf dem Prinzip relationaler Datenbanken basiert (vgl. Kersken 2022, 800)

NER
Named Entity Recognition, Identifikation von Textelementen, die auf konkrete, klar benennbare Einheiten referieren, z. B. Personen (vgl. Ehrmann u. a. 2023, 27:5–27:6)

.NET
Framework von Microsoft zur Entwicklung und Nutzung von Software. Das Framework stellt zahlreiche Programmierbibliotheken zur Verfügung und dient aus Anwendersicht als Laufzeitumgebung, die zur Nutzung von mit .NET programmierter Software in der entsprechenden Version benötigt wird (vgl. Kersken 2022, 1302)

NLP
Natural Language Processing, Verarbeitung natürlicher Sprache mithilfe von Computersystemen (vgl. Rehbein 2017, 164)

Node.js
Laufzeitumgebung aus den späten 2000er Jahren, die zur Nutzung von JavaScript außerhalb von Browsern verwendet wird, u. a. zum Betrieb von Servern, die auf JavaScript basieren (vgl. Kersken 2022, 1241–1243)

NoSQL
Bezeichnung für Datenbanken und Datenbanksysteme, die nicht das relationale Datenmodell verfolgen (vgl. Kersken 2022, 787)

Objektorientierte Programmierung
Programmierparadigma, das Strukturen mithilfe von Objekten und Klassen modelliert (vgl. Kersken 2022, 53; 530–532)

Ontologie
Abbildung von Begriffen und den Beziehungen zwischen diesen, was den Austausch von ‚Wissen' auf digitaler Ebene ermöglicht (vgl. Rehbein 2017, 162–163)

PDF
Portable Document Format, Dateiformat zur betriebssystemunabhängigen Darstellung von Schriftstücken (vgl. Kersken 2022, 992; 1302)

PHP
Hypertext Preprocessor (rekursives Akronym), Skriptsprache aus den 1990er Jahren, die zumeist zur Erstellung dynamischer Webinhalte genutzt wird (vgl. Kersken 2022, 1081–1082)

PoS-Tagging
Part of Speech-Tagging, Zuordnung von Wörtern zu den entsprechenden Wortarten (vgl. Rapp 2017, 258–259)

PostScript
Seitenbeschreibungssprache (aber auch Programmiersprache) aus den 1980er Jahren zur Darstellung von druckfähigen Schriftstücken (vgl. Kersken 2022, 992–993)

Programmierbibliothek
Sammlung vorgefertigter, wiederverwendbarer Software-Routinen, z. B. zur Verschlüsselung von Daten (vgl. u. a. Stroustrup 2015, 58–59)

Protokoll (Netzwerk-)
Eindeutig definierte Strukturierung von Daten, die zur Kommunikation über das Netzwerk dient bzw. „Vereinbarungen über den Ablauf der [Netzwerk-]Kommunikation" (Klinke 2017, 47)

Prozedurale Programmierung
Programmierparadigma, das auf dem Aufruf gekapselter Routinen (Prozeduren) aus dem eigentlichen Programm oder aus anderen Prozeduren heraus besteht. Oft im Sinne eines ‚traditionellen' Gegenstücks zur objektorientierten Programmierung verwendet (vgl. Kersken 2022, 51)

Pseudocode
Code, der nicht durch eine Maschine interpretiert wird, sondern lediglich der veranschaulichten Darstellung von Programmabläufen dient (vgl. Kersken 2022, 131; 560)

Python
Programmiersprache aus den frühen 1990er Jahren, die für die meisten Betriebssysteme frei erhältlich ist, sodass eine gewisse Plattformunabhängigkeit gegeben ist (vgl. Kersken 2022, 421)

Query
Abfrage (oder genauer Befehl, da nicht nur Abfragen im engeren Sinne, sondern auch Aktualisierungen (Updates), Einfügungen (Inserts) oder Löschungen (Deletes) möglich sind), die an ein Datenbanksystem gestellt wird, um gezielt Daten abzurufen (vgl. Kersken 2022, 805)

R
Programmiersprache aus den frühen 1990er Jahren, die mit dem primären Ziel entwickelt wurde, statistische Berechnungen durchzuführen (vgl. Pathak 2014, 2)

Relationale Datenbanksysteme
Datenbanksysteme, die vereinfacht auf dem Prinzip von Tabellen basieren, deren Inhalte mithilfe von Schlüsseln miteinander verknüpft werden können (vgl. Kersken 2022, 786)

Server
Allgemein ein Programm, das Dienste meist über ein Netzwerk zur Verfügung stellt, die von einem Client genutzt werden können. Oft auch als Synonym für die dahinterstehende, in der Regel leistungsstarke Hardware benutzt, auf denen das eigentliche Serverprogramm läuft (vgl. Kersken 2022, 233)

SGML
Standard Generalized Markup Language, Meta-Auszeichnungssprache, mit der wiederum Auszeichnungssprachen definiert werden können (vgl. Kersken 2022, 923; 1010; 1304)

Social Software
Software, welche der menschlichen Kommunikation dient, darunter auch Social Media (vgl. Stegbauer/Jäckel 2008, 7)

Stylesheet-Sprache
Formale Sprachen zur Definition von Erscheinung oder Layout von Daten bzw. Dokumenten (vgl. Kersken 2022, 1052)

TCP
Transport Control Protocol, Netzwerkprotokoll zum paketbasierten Austausch von Daten innerhalb eines Netzwerks (vgl. Kersken 2022, 284–285)

TYPO3
CMS aus den frühen 2000er Jahren, das zur Erstellung und Bereitstellung von Webseiten genutzt wird (vgl. Helmich/Meyer 2019, 10–11)

Web Survey
Applikation, um Umfragen über das World Wide Web bzw. browserbasiert durchzuführen (vgl. Leitgöb/Wolbring 2021, 9–11)

Wiki
Webanwendung, die es dem Nutzer erlaubt, Inhalte zu lesen, aber auch anzulegen und zu bearbeiten, und somit als kollaborative ‚Wissens-Sammlung' fungiert. Bekanntestes Beispiel im freien Internet ist wohl die enzyklopädisch orientierte Webseite Wikipedia (vgl. Ebersbach/Glaser/Heigl 2008, 13–18)

Windows
Verbreitetes Betriebssystem der Firma Microsoft, das ursprünglich aus den 1980er Jahren stammt (vgl. Kersken 2022, 349–350)

WordPress
Verbreitetes CMS aus den frühen 2000er Jahren, das zur Erstellung und Bereitstellung von Webseiten genutzt wird (vgl. Belik 2020, 1–3)

XML
Extensible Markup Language, Auszeichnungssprache zur strukturierten Organisation von Daten, die sowohl von Maschinen als auch von Menschen gelesen werden können (vgl. Kersken 2022, 923–924)

VIII **Indices**

Index nominum

Im Folgenden finden sich die Namen historischer Persönlichkeiten aus Antike, Mittelalter und Früher Neuzeit. Die Namen Dantes und Machiavellis sind dabei nicht berücksichtigt, da sie die zentralen real-historischen Persönlichkeiten der vorliegenden Studie darstellen. Auch wurde darauf verzichtet, literarische und/oder mythologische Gestalten in den Index aufzunehmen.

Accolti d'Arezzo, Benedetto 193
Achillini, Giovanni Filoteo 42, 49, 188, 715
Agli, Antonio 192
Alamanni, Lodovico 36, 211, 224, 302
Alamanni, Luigi 26, 35, 70–71, 94, 191, 479, 492, 503, 512, 514
Alberti, Leon Battista 189, 192, 205, 484, 486, 490, 494, 500, 513, 518
Alexander VI. (Papst) 25, 257–258, 350, 428–429, 434, 537, 541, 544
Alfieri, Vittorio 192
Alfons II. von Neapel 433
Apuleius (Lucius Apuleius Madaurensis) 8, 209–212, 224–226, 228, 231, 234, 238–239, 243–245, 337, 366, 369, 461, 463, 482, 492, 501–502, 505–506, 515–516, 518–519, 523, 649, 687, 700, 724
Aretino, Pietro 486, 496, 506, 519
Ariosto, Lodovico 8, 27, 36, 42, 191, 206, 210–212, 214, 224, 228, 231, 299–302, 404, 464, 478–479, 481, 483, 485, 490, 494, 496, 502, 506, 510–516, 519, 566, 580, 701, 724–725, 729, 733
Aristophanes (Ἀριστοφάνης/Aristophánēs) 34
Aristoteles (Ἀριστοτέλης/Aristotélēs) 74–75, 157, 216, 245, 381, 570, 665, 673
Arnobius (d. Jüngere) 498
Ausonius (Decimus Magnus Ausonius) 208, 213, 247, 366, 395–396, 495, 498, 506–507, 637, 683, 695, 713, 718, 721, 728

Bandello, Matteo 35–36, 166–168, 173, 175, 503, 518–519
Baraballo, Giacomo (= Abt von Gaeta) 327–329, 408, 513–515, 574–575, 655
Becchi, Ricciardo 31
Belcari, Feo 489, 502
Bembo, Pietro 27, 42–45, 79–81, 90–95, 152, 166, 175, 177, 244, 252–253, 315, 471–472, 494, 519, 525–527, 529, 531, 546, 550, 587, 592–593, 705–706, 722, 726
Benivieni, Girolamo 42, 152, 252, 315, 494
Berni, Francesco 28, 191, 496, 550
Beroaldo, Filippo 209, 225
Boccaccio, Giovanni 22, 41, 43, 45, 52, 77, 80, 82, 91–92, 150, 187, 196, 198, 229, 309, 375, 454, 485, 490–491, 502, 504–505, 510, 518, 563, 584, 593, 666, 698
Boethius (Anicius Manlius Severinus Boethius) 490
Boiardo, Matteo Maria 496, 512, 519–520
Bonaventura 667
Borgia, Cesare 25, 264, 350, 352–354, 384, 396, 426–427, 433–435, 537, 539–541, 620, 674
Botero, Giovanni 166, 173, 175
Botticelli, Sandro 21, 26
Bracciolini, Poggio 88
Brancacci, Giovanni 36
Bruni, Leonardo 88
Bruno, Giordano 167
Bulgarini, Bellisario 44, 218, 526–527
Buonaccorsi, Biagio 104–105, 110
Buonarroti, Michelangelo 26, 506
Buondelmonti, Zanobi 26
Burchiello (= Domenico di Giovanni) 52, 506, 509

Caesar (Gaius Iulius Caesar) 396–397, 415, 487, 506–507, 515, 684
Calmeta, Vincenzo 186
Cambi, Giovanni 432
Cappellano, Andrea 494
Capponi, Piero 383, 386, 533–534
Carducci, Giosuè 196
Carriero, Alessandro 218
Castelvetro, Lodovico 498
Castiglione, Baldassarre 443, 499
Cato (Marcius Porcius Cato d. Ältere) 409, 467, 507, 575, 582

Open Access. © 2025 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111396989-014

Catull (Gaius Valerius Catullus) 65
Cavalca, Domenico 511
Cavalcanti, Bartolomeo 168
Cavalcanti, Guido 244
Cicero (Marcus Tullius Cicero) 77–80, 84, 88, 217, 335, 377, 487, 499, 501–502, 505–508, 515, 517, 531, 534–535, 582–583, 678
Clemens VII. (Papst, = De' Medici, Giulio) 24, 28, 34
Collenuccio, Pandolfo 483, 496
Compagni, Dino 146
Corneille, Pierre 163
Crinito, Pietro 30

D'Altobianco Alberti, Francesco 192
D'Alviano, Bartolomeo 388, 488, 543, 675–676
D'Arezzo, Guittone 506, 519
D'Arezzo, Restoro 487, 519
D'Ascoli, Cecco 188, 491, 504
Da Buti, Francesco 258, 535
Da Diacceto, Francesco Cattani 26
Da Diacceto, Iacopo Cattani (= Diaccetino) 26
Da Fermo, Oliverotto 353, 539
Da Grosseto, Andrea 493, 520
Da Imola, Benvenuto 37, 152, 191, 252, 283, 330, 527–528, 584–585, 666
Da Lentini, Giacomo 481
Da Messina, Tommaso 76
Da Pescia, Fra' Domenico 426, 671
Da Ronciglione, Paolo 29–30
Da Santa Croce, Filippo 478
Da Strada, Zanobi 481
Da Tempo, Antonio 481
Da Verrazzano, Pier Andrea 202
Da Vinci, Leonardo 26
Davanzati, Chiaro 502
Davanzati, Mariotto 192
De Beaumont, Hugues 537
De Córdoba, Gonzalo Fernández 352, 437, 499
De Foix, Germana 437
De Garlandia, Johannes 525
De Góngora, Luis 138
De Jennaro, Iacopo 191, 519
De Montaigne, Michel 217
De Rossi, Nicolò 506, 512, 535
De' Crescenzi, Pietro 515
De' Medici, Giuliano 24
De' Medici, Lorenzo 9, 22, 39–40, 52, 54, 191, 207, 478, 482–483, 485, 492, 496, 512, 514, 516, 519–520
De' Medici, Lorenzo di Piero 3, 84, 207, 294
De' Medici, Piero 254, 431
De' Nerli, Filippo 26, 33
De' Ricci, Giuliano (= Enkel Niccolò Machiavellis) 34, 158
Degli Albizzi, Antonfrancesco 26
Degli Uberti, Fazio 188, 198, 205, 222, 478
Del Nero, Bernardo 432
Della Lana, Iacopo 152, 252, 505
Della Palla, Battista 26
Della Piagentina, Alberto 494
Denores, Giason 166, 175
Di Bentivoglio, Giovanni 537
Dolce, Lodovico 187, 499

Erasmus von Rotterdam 80, 90

Ferdinand I. von Neapel (= Ferrante) 263, 435
Ferdinand II. von Aragón (= Der Katholische) 437, 499
Ferdinand II. von Neapel (= Ferrando) 263–264, 435, 437
Fetti, Fra' Mariano 230
Ficino, Marsilio 40, 512
Finiguerra, Tommasi (detto Za) 191
Firenzuola, Agnolo 483, 506, 515
Folchi, Giovanni 232
Folengo, Teofilo 93, 502
Foresi, Bastiano 190
Franco, Nicolò 218
Franz I. von Frankreich 437
Frezzi, Federico 188, 198, 205–206, 222, 483
Friedrich I. von Neapel 434

Gedik Ahmed Pascha 553
Giacomini, Lorenzo 166, 175
Giamboni, Bono 487, 498, 510
Giambullari, Pierfrancesco 166, 175, 177, 520
Giannotti, Donato 48, 484
Giraldi Cinzio, Giambattista 167–168, 175, 195, 198
Giunti, Filippo 195
Gonzago, Francesco 431
Gualtieri, Lorenzo Spirito 190

Guarini, Battista 190
Guicciardini, Francesco 32–33, 48, 148, 150–153, 167, 173, 175, 354, 443, 481–482, 486, 491, 499, 514, 620, 724
Guicciardini, Girolamo 153
Guicciardini, Luigi 232, 395, 519

Hannibal 6, 281, 327, 408, 442–444, 515, 574–575
Herennius 77–78, 80, 372, 377, 379–382, 418–420, 524–525, 529–531, 583, 730
Hermogenes (Ἑρμογένης/Hermogénēs) 583, 585, 623
Hesiod (Ἡσίοδος/Hēsíodos) 397
Homer (Ὅμηρος/Hómēros) 55, 188, 215, 228, 231, 327
Horaz (Quintus Horatius Flaccus) 77, 230, 327

Isabella d'Este 186

Julius II. (Papst) 23, 32, 430, 434, 437, 543, 620
Justin (Marcus Iunianus Iustinus) 31
Juvenal (Decimus Iunius Iuvenalis) 190, 210

Karl V. (Kaiser des Heiligen Römischen Reiches) 24
Karl VIII. von Frankreich 23–24, 254, 264–265, 383, 386, 425, 430–431, 433–434, 443, 481, 533

Landino, Cristoforo 16, 37, 40, 48, 111, 152, 154, 252, 257, 268, 276, 290, 293, 301, 310, 315, 328–329, 374, 378–380, 382, 389, 414, 416, 418–421, 471, 479, 502, 512, 520, 527–528, 585, 666, 698–699, 722
Landucci, Luca 21, 26
Laskaris, Janos 30, 652
Laskaris, Konstantinos 148
Latini, Brunetto 90, 487, 507
Lemaire de Belges, Jean 90
Lenzoni, Carlo 593
Leo X. (Papst, = De' Medici, Giovanni) 23–24, 32, 35, 327, 574
Leopardi, Giacomo 192
Livius (Titus Livius) 30, 478–482, 484–488, 499, 502, 506, 508, 514–515, 517, 523, 534, 700, 733
Lodovico il Moro von Mailand 267, 387, 425–426, 480–481, 534, 619
Lucan (Marcus Annaeus Lucanus) 327, 498
Ludwig XII. von Frankreich 23–25, 32, 269, 387, 427, 434, 437, 491–492, 537, 624
Lukrez (Titus Lucretius Carus) 31, 148, 188, 230, 335, 514, 673
Luschino, Fra' Benedetto 42, 49, 715

Machiavelli, Bernardo (Sohn Niccolòs) 158–159
Machiavelli, Bernardo (Vater Niccolòs) 29, 31
Machiavelli, Guido (Sohn Niccolòs) 104
Machiavelli, Totto (Bruder Niccolòs) 29
Macrobius (Macrobius Ambrosius Theodosius) 77, 730
Malecarni, Francesco 192–193
Manlius Torquatus (Titus Manlius Torquatus) 6
Manuzio, Aldo 27, 42, 148, 185, 583
Marius, Gaius 678
Marot, Clément 90
Martelli, Lodovico 160, 177, 503, 506, 520
Matthäus von Vendôme (Matheus Vindocinensis) 377
Maximilian I. (Kaiser des Heiligen Römischen Reiches) 388, 434, 436–438, 485, 492, 544–545, 620, 624
Mazzoni, Iacopo 43–44, 141, 218, 526
Minturno, Antonio Sebastiano 187, 194
Molière (= Jean-Baptiste Poquelin) 163
Muzio, Girolamo 167, 175, 177
Nadal, Giovanni Girolamo 501
Nardi, Iacopo 26
Nesi, Giovanni 42, 188, 715

Orsini, Duca di Gravina 353, 539
Orsini, Paolo 353, 435, 539, 620
Ovid (Publius Ovidius Naso) 8, 41, 55, 149, 212, 228, 231, 238–239, 321, 327, 337, 378, 405, 461, 479, 502, 506, 510, 512, 514, 517, 700, 724

Palmieri, Matteo 188, 195
Pascoli, Giovanni 192
Patrizi, Francesco 196
Petrarca, Francesco 8–9, 22, 27, 39, 41–45, 52, 55, 57, 71, 75–77, 80, 82–84, 89–92, 94–96, 98, 149–150, 187–189, 194–195,

198, 205–206, 212, 216–217, 228–229, 231, 244–245, 270, 309, 312, 320, 327, 330, 337, 375–376, 404, 453–454, 461, 465, 478–480, 482, 485, 504, 506, 512, 515–516, 518, 524, 529, 541, 543, 554, 569, 582, 587, 657, 700, 717, 720, 725, 730, 733
Petron (Titus Petronius Arbiter) 490
Petrucci, Alfonso 449, 553
Petrucci, Borghese 449, 553
Petrucci, Pandolfo 434
Philipp I. von Kastilien (Der Schöne) 434, 437, 485
Piccolomini, Alessandro 167, 175
Pico della Mirandola, Giovanni Francesco 80
Pindar (Πίνδαρος/Píndaros) 196
Pius III. (Papst) 429, 541, 544
Plato (Πλάτων/Plátōn) 40, 74–75, 216
Plautus (Titus Maccius Plautus) 190, 490, 492, 501–502, 508, 511, 515, 523
Plinius d. Ältere (Gaius Plinius Secundus) 84, 212, 250, 502, 504–505, 520
Plutarch (Πλούταρχος/Ploútarchos) 212, 230, 250, 577, 725
Pole, Reginald 5
Poliziano, Angelo 80, 479, 505, 514, 516, 520
Polybios (Πολύβιος/Polýbios) 30–31, 652
Povero, Niccolò 191
Prudentius (Aurelius Prudentius Clemens) 507
Pucci, Antonio 54, 188, 200–201, 354, 477, 486–488, 523, 535, 726
Pucci, Giannozzo 432
Pulci, Bernardo 190
Pulci, Luca 505
Pulci, Luigi 22, 45, 52, 54, 212, 243, 258, 312, 456, 458, 486, 490, 494, 503, 506, 514–515, 520, 561, 685, 733

Quintilian (Marcus Fabius Quintilianus) 78–80, 372, 377, 381, 418, 420, 499, 525, 582–583
Quintus Fabius Maximus Verrucosus 409, 467, 575

Ridolfi, Niccolò 432
Robortello, Francesco 74
Rondinelli, Fra' Giuliano 426, 671
Rossi, Nicolò 167, 175
Rucellai, Bernardo 26
Rucellai, Cosimino 26
Rucellai, Giovanni 26
Ruscelli, Girolamo 187, 197

Sacchetti, Giannozzo 355
Sallust (Gaius Sallustius Crispus) 31, 501
Salviati, Alamanno 33, 232, 257, 427–428, 481–482, 539, 542, 548
Salviati, Leonardo 483
San Miniato, Giovanni 505
Sannazzaro, Iacopo 27, 452, 504–505, 514–516, 519, 523, 554, 719, 729
Sanzio, Raffaello 26
Sardi, Tommaso 36–37, 42, 188, 256, 715
Savonarola, Girolamo 10, 21–23, 31–32, 41–42, 184, 354–355, 426, 496, 670–672
Scaliger, Julius Caesar 74
Scipio (Publius Cornelius Scipio Africanus) 6, 217, 281–282, 393–396, 414, 442–445, 468, 552, 679–680, 695, 717
Seneca (Lucius Annaeus Seneca d. Ältere) 76–77, 419, 423, 445, 487, 499, 501, 505–506, 508, 511, 514–515, 517, 730
Servius Sulpicius Galba 582
Sforza, Ascanio 434
Sforza, Caterina 434
Sidonius Appolinaris (Gaius Sollius Modestus Sidonius Apollinaris) 495
Soderini, Piero 23–24, 32, 257–260, 351, 428
Sokrates (Σωκράτης/Sōkrátēs) 74
Sommariva, Giorgio 190–191
Statius (Publius Papinius Statius) 498
Straparola, Giovanni Francesco 498
Strozzi, Lorenzo 34
Sueton (Gaius Suetonius Tranquillus) 487, 499, 506, 511, 515

Tacitus (Publius Cornelius Tacitus) 31, 487, 501, 515
Tasso, Torquato 167, 175, 196, 584, 592–593
Tassoni, Alessandro 355
Tebalducci, Antonio Giacomini 388, 488–489, 543, 676
Tertullian (Quitus Septimius Florens Tertullianus) 507
Thomas von Aquin 667
Thomas von Kempen 483

Thukydides (Θουκυδίδης/Thoukydídēs) 31
Tibull (Albius Tibullus) 149
Tornabuoni Lorenzo 432
Trissino, Gian Giorgio 26, 35, 160, 177, 187, 196, 479, 485, 503, 583–585, 588, 623, 722

Valerius Corvinus (Marcus Valerius Messalla Corvinus) 6
Valerius Flaccus (Gaius Valerius Flaccus Setinus Balbus) 498
Valerius Maximus 478, 499
Varchi, Benedetto 158, 167, 169, 175, 195–196, 203, 508, 563
Vasari, Giorgio 499
Vellutello, Alessandro 43
Vergil (Publius Vergilius Maro) 40–41, 188, 190, 202–203, 207, 216, 228, 231, 260, 452, 502, 510–512, 514–515, 517, 554, 700
Verino, Michele 30
Vespucci, Agostino 33, 383, 484, 727
Vettori, Francesco 24, 33, 36, 81, 83, 89, 94, 149, 151–152, 230, 254, 724, 731
Villani, Filippo 514
Villani, Giovanni 146–147, 188, 201, 429
Villani, Matteo 354
Vinciguerra, Antonio 191
Virgilio, Marcello 48
Vitelli, Paolo 256, 432, 434–435, 449, 536, 553, 620
Vitelli, Vitellozzo 256, 353, 432–433, 435, 539, 620, 674

Weber, Max 47–48

Zinano, Gabriele 167, 175
Zoppio, Girolamo 44

Index locorum der Terzarima Machiavellis

A1, 1 559
A1, 2 458, 560
A1, 3 298, 559
A1, 4 298, 559–560
A1, 5 559, 641
A1, 6 559
A1, 7 641
A1, 9 299, 559–560, 641
A1, 10 641
A1, 13 510
A1, 22 301
A1, 24 302
A1, 25 641
A1, 27 458
A1, 30 641
A1, 46 508, 561
A1, 47 561
A1, 49 561
A1, 51 508
A1, 53 561
A1, 60 508
A1, 75 300, 641, 650, 655
A1, 76 459
A1, 77 459
A1, 78 98, 560
A1, 81 697
A1, 83 520
A1, 84 562
A1, 96 482, 642
A1, 97 301, 642
A1, 98 301, 562, 693
A1, 100 562
A1, 103 562, 642
A1, 106 297
A1, 107 642
A1, 108 297
A1, 109 562
A1, 110 562
A1, 111 562, 642
A1, 112 562
A1, 113 642
A1, 114 513, 562, 642
A1, 115 513, 562
A1, 116 513
A1, 117 513
A1, 118 693
A1, 119 562, 693
A1, 120 460
A1, 121 693
A1, 5–6 298
A1, 7–8 560
A1, 7–9 298
A1, 8–9 560
A1, 11–12 299
A1, 13–14 300
A1, 17–18 457
A1, 22–23 458
A1, 25–27 561
A1, 31–87 211
A1, 46–47 459
A1, 49–55 398, 561
A1, 53–54 459, 561
A1, 80–81 509
A1, 92–93 642
A1, 91–121 210, 562
A1, 101–102 642
A1, 103–104 297, 642
A1, 112–114 460
A1, 118–119 460
A2, 1 453, 515, 563, 644
A2, 2 644
A2, 4 644
A2, 5 563
A2, 6 644
A2, 7 644, 691
A2, 9 309, 361, 563, 691
A2, 10 454, 563
A2, 11 563, 691
A2, 13 644
A2, 15 563
A2, 16 691
A2, 17 563, 691
A2, 18 644
A2, 20 303, 644
A2, 21 223, 303, 401, 410, 412, 645
A2, 22 303, 644
A2, 25 303
A2, 26 303, 685–686

Open Access. © 2025 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.

https://doi.org/10.1515/9783111396989-015

A2, 27 685
A2, 28 303
A2, 29 303
A2, 30 303
A2, 31 303
A2, 34 304, 685
A2, 37 303
A2, 38 233, 686
A2, 39 686
A2, 40 307, 686
A2, 42 308, 686, 692
A2, 43 308, 692–693
A2, 44 308, 564, 692
A2, 45 692
A2, 47 520
A2, 49 233, 520
A2, 50 564, 645
A2, 51 233, 564, 645, 686–687
A2, 52 234, 645, 687, 692
A2, 54 692
A2, 60 317
A2, 62 685
A2, 63 306
A2, 72 233, 564
A2, 76 234
A2, 79 309, 453, 564
A2, 82 685
A2, 83 690
A2, 84 645
A2, 87 305, 460
A2, 88 235
A2, 92 460
A2, 94 360, 460
A2, 101 309, 460, 564–565
A2, 102 565
A2, 103 461
A2, 106 305
A2, 107 307, 645
A2, 108 461
A2, 109 305
A2, 118 565
A2, 121 692
A2, 122 565, 692
A2, 123 456
A2, 132 565
A2, 135 645
A2, 137 306
A2, 138 461
A2, 147 463, 520, 566
A2, 149 645
A2, 150 225, 304, 463
A2, 151 645
A2, 1–9 563, 644
A2, 5–6 453
A2, 7–9 309, 453
A2, 10–15 454
A2, 10–18 691
A2, 17–18 563
A2, 19–20 309, 455
A2, 19–36 560
A2, 19–42 564
A2, 22–33 223
A2, 23–24 303
A2, 29–30 412
A2, 31–32 223, 304
A2, 31–33 400
A2, 32–33 401, 685
A2, 34–36 361
A2, 36–42 307
A2, 38–39 307, 400
A2, 38–44 309
A2, 44–45 693
A2, 55–56 308
A2, 58–60 564
A2, 73–75 401, 407
A2, 79–81 309, 460
A2, 82–83 235
A2, 89–90 316
A2, 91–92 235
A2, 94–96 305
A2, 98–139 224
A2, 106–108 685
A2, 109–111 360
A2, 112–114 305, 565
A2, 124–126 306
A2, 127–129 235
A2, 130–131 235
A2, 139–140 461, 466
A2, 142–144 236
A2, 145–147 245
A2, 146–148 326
A2, 146–149 223
A2, 148–150 304
A3, 1 311, 647

A3, 2 463, 647
A3, 3 311
A3, 4 312
A3, 5 647
A3, 6 647
A3, 8 312
A3, 10 647
A3, 12 225–226
A3, 14 314
A3, 17 647
A3, 18 358, 567
A3, 19 314, 647
A3, 20 226, 314–315, 647, 686
A3, 21 647
A3, 22 647
A3, 24 225, 566, 647
A3, 27 567
A3, 28 315
A3, 30 402
A3, 33 687
A3, 38 226
A3, 40 236, 567
A3, 41 457
A3, 43 567
A3, 44 226, 567
A3, 45 685
A3, 46 567
A3, 47 567
A3, 48 567
A3, 52 236, 567
A3, 54 567
A3, 55 463
A3, 56 686
A3, 61 313, 686
A3, 62 236, 316
A3, 76 457, 465
A3, 85 568
A3, 90 519
A3, 93 647
A3, 96 311
A3, 106 568
A3, 107 647
A3, 117 463
A3, 124 465, 688
A3, 131 465
A3, 7–9 566
A3, 13–14 687
A3, 16–17 225, 567
A3, 16–18 402
A3, 19–21 687
A3, 23–24 358–359
A3, 28–29 226
A3, 34–36 567
A3, 38–39 314
A3, 43–48 236
A3, 52–75 567
A3, 55–57 313
A3, 67–68 316
A3, 76–78 312, 410
A3, 79–84 568
A3, 85–96 404
A3, 88–89 688
A3, 91–92 688
A3, 91–93 402
A3, 94–96 311
A3, 101–102 465
A3, 115–116 688
A3, 115–117 238
A3, 118–126 464
A3, 121–122 362, 464, 518
A3, 125–126 363
A3, 127–129 238, 310
A3, 130–133 238
A3, 131–132 238, 310
A3, 131–133 314
A4, 8 649
A4, 10 649
A4, 12 649
A4, 14 568
A4, 15 568, 649
A4, 16 568, 649
A4, 19 457
A4, 22 243, 568, 649
A4, 26 568
A4, 30 568, 649
A4, 41 569
A4, 42 569
A4, 45 317, 461
A4, 52 465, 569
A4, 55 689
A4, 57 516
A4, 64 689
A4, 65 517
A4, 66 517

A4, 71 405
A4, 73 405, 689
A4, 88 650
A4, 90 245, 320, 569, 689–690
A4, 92 690
A4, 102 570
A4, 104 570
A4, 105 405
A4, 111 321, 570
A4, 112 520
A4, 123 570
A4, 124 245, 570
A4, 125 317
A4, 128 245, 570
A4, 132 316
A4, 140 697, 721
A4, 141 239, 464
A4, 142 650
A4, 7–9 318
A4, 13–16 319
A4, 16–18 568
A4, 17–18 314
A4, 19–21 243
A4, 34–36 403
A4, 37–38 403
A4, 37–41 388
A4, 40–41 404
A4, 49–50 569
A4, 50–51 404
A4, 52–81 569
A4, 55–56 244
A4, 55–57 404
A4, 55–73 244
A4, 55–81 404
A4, 56–57 689
A4, 58–60 319, 405, 689
A4, 61–62 405
A4, 64–65 405
A4, 67–69 320
A4, 74–75 244, 363, 405, 517, 569, 689, 692
A4, 76–78 405
A4, 79–81 404
A4, 88–89 650
A4, 89–90 569
A4, 91–92 570
A4, 97–102 398
A4, 106–108 464, 570
A4, 110–111 405
A4, 115–122 399
A4, 115–123 570
A4, 118–119 321, 650
A4, 127–129 570
A4, 139–140 413
A4, 140–141 465
A4, 140–142 571
A4, 141–142 518, 650
A5, 2 688
A5, 3 688
A5, 4 688
A5, 10 238
A5, 11 571
A5, 13 571
A5, 17 237
A5, 18 237
A5, 20 520
A5, 22 520
A5, 24 520
A5, 28 324
A5, 31 650
A5, 32 652
A5, 41 466
A5, 42 467, 652
A5, 44 652
A5, 46 652
A5, 57 652
A5, 64 467
A5, 70 520
A5, 73 322
A5, 75 322, 572
A5, 80 520
A5, 82 520
A5, 83 324, 652
A5, 84 323
A5, 89 406
A5, 90 406
A5, 96 467, 694
A5, 99 521
A5, 106 467
A5, 107 654
A5, 108 323
A5, 111 323
A5, 116 654
A5, 119 573
A5, 1–4 455, 466, 571

A5, 5–9 571
A5, 5–15 571
A5, 11–12 466
A5, 16–18 411
A5, 17–18 690
A5, 23–24 466
A5, 25–27 406
A5, 43–44 467
A5, 70–72 572
A5, 74–75 406
A5, 76–78 321
A5, 79–87 572
A5, 82–87 512
A5, 92–93 407
A5, 101–102 694
A5, 112–114 323
A5, 115–117 324, 573
A5, 118–120 325
A5, 119–120 325
A5, 124–126 573
A6, 3 691
A6, 4 328, 520
A6, 6 691
A6, 7 328, 692
A6, 8 692
A6, 9 237
A6, 15 237
A6, 17 239
A6, 18 239, 691
A6, 19 326, 691
A6, 21 239
A6, 23 239
A6, 24 239
A6, 33 654
A6, 34 227, 326, 328, 654
A6, 36 326, 455
A6, 37 654, 686
A6, 41 227, 399, 655
A6, 52 574
A6, 56 228
A6, 58 329
A6, 61 227
A6, 62 574
A6, 63 227
A6, 64 227, 574
A6, 67 227
A6, 70 574
A6, 72 227
A6, 73 228, 574
A6, 76 240
A6, 79 240
A6, 86 521
A6, 88 240
A6, 89 240
A6, 92 655
A6, 94 655
A6, 96 655
A6, 109 408, 574
A6, 110 574
A6, 111 574, 655
A6, 114 513, 574, 655
A6, 115 327, 574
A6, 117 328, 574
A6, 118 514, 574
A6, 119 575
A6, 120 327, 574
A6, 121 574
A6, 122 240
A6, 129 655
A6, 130 241
A6, 132 241, 327
A6, 133 241
A6, 1–6 328, 721
A6, 7–8 573
A6, 2–6 573
A6, 3–4 328
A6, 3–6 455
A6, 10–15 574
A6, 17–18 325
A6, 23–24 407
A6, 38–39 687
A6, 40–42 407
A6, 46–48 239
A6, 49–51 227
A6, 55–56 228
A6, 58–59 329
A6, 65–66 412
A6, 70–71 228
A6, 82–83 240
A6, 85–87 240
A6, 88–90 227
A6, 91–96 655

A6, 91–99 228
A6, 92–96 400
A6, 103–105 240
A6, 106–107 329
A6, 112–113 327, 574
A6, 112–114 408, 515, 575
A6, 115–120 327
A6, 121–122 514
A6, 127–129 241
A6, 127–132 655
A7, 1 330
A7, 6 657
A7, 9 657
A7, 10 657, 687
A7, 12 575
A7, 13 241
A7, 15 657
A7, 17 657
A7, 33 686
A7, 37 331, 467
A7, 39 331
A7, 40 657
A7, 60 576
A7, 64 467
A7, 67 686
A7, 72 409
A7, 73 576
A7, 75 409, 686
A7, 81 409
A7, 82 331–332, 658
A7, 83 331
A7, 84 332, 658
A7, 85 657–658
A7, 95 409, 686
A7, 96 576
A7, 100 467, 575
A7, 102 467
A7, 103 575
A7, 105 575
A7, 111 241, 248
A7, 112 242
A7, 115 229
A7, 116 331, 461
A7, 117 229
A7, 120 521
A7, 126 409
A7, 129 248
A7, 8–9 687
A7, 10–12 408
A7, 19–20 330
A7, 20–21 330
A7, 25–99 575
A7, 34–35 330
A7, 34–36 657
A7, 37–39 359
A7, 47–48 412
A7, 68–69 409
A7, 70–71 409
A7, 73–75 519
A7, 82–84 409, 575, 658
A7, 97–100 332
A7, 100–102 409
A7, 103–104 360
A7, 106–108 248
A7, 109–111 241
A7, 118–120 411
A7, 119–120 229
A7, 121–123 242
A7, 121–129 576
A7, 127–129 242
A7, 130–132 242
A8, 1 332, 658
A8, 3 331, 576, 658
A8, 5 229, 658
A8, 6 229
A8, 8 576
A8, 9 576
A8, 14 242, 248, 576
A8, 16 576
A8, 21 462
A8, 24 332, 462, 577
A8, 25 462
A8, 27 577
A8, 31 577, 658
A8, 35 462, 658
A8, 37 658
A8, 39 658
A8, 44 462, 660
A8, 46 660
A8, 48 660
A8, 52 694
A8, 57 660
A8, 61 660
A8, 62 660

A8, 63 660
A8, 65 660
A8, 67 660
A8, 68 660
A8, 69 410, 660, 694
A8, 77 410
A8, 78 410
A8, 86 521
A8, 95 462
A8, 96 463
A8, 99 510, 724
A8, 113 661
A8, 116 463
A8, 130 250, 335
A8, 132 334
A8, 135 661
A8, 136 661
A8, 137 578, 661
A8, 139 335
A8, 141 335
A8, 144 578
A8, 1–2 576
A8, 1–3 229
A8, 8–12 248
A8, 14–15 461
A8, 16–18 249, 412
A8, 19–21 249
A8, 20–21 249
A8, 25–27 250
A8, 25–151 250
A8, 29–30 577
A8, 31–33 333
A8, 32–33 333
A8, 40–42 333
A8, 46–48 511
A8, 55–59 516
A8, 58–59 334, 462
A8, 61–62 577
A8, 67–69 514, 578
A8, 76–77 578
A8, 97–101 510
A8, 121–123 463
A8, 124–125 463
A8, 127–129 411
A8, 136–137 335
A8, 139–141 411
A8, 142–144 332
A8, v. a. 25–151 209

CA, 2 553
CA, 5 633
CA, 6 289, 334, 554
CA, 7 681
CA, 12 289–290, 449, 554
CA, 15 633
CA, 17 447
CA, 18 447, 495, 501, 554
CA, 19 633
CA, 21 555
CA, 22 290
CA, 24 447
CA, 25 633, 682
CA, 26 682
CA, 30 501, 555, 682
CA, 31 286, 555
CA, 33 555
CA, 35 555
CA, 37 451, 555
CA, 38 555
CA, 39 451
CA, 40 555
CA, 46 503, 555–556
CA, 48 556
CA, 49 633
CA, 55 555
CA, 56 500, 556
CA, 59 291, 555
CA, 60 555, 682
CA, 61 291, 448
CA, 74 634
CA, 76 634
CA, 78 449, 634
CA, 80 634
CA, 82 286, 556
CA, 83 556
CA, 84 556
CA, 85 556
CA, 86 556
CA, 87 450
CA, 88 556
CA, 90 556
CA, 96 634
CA, 106 451, 503
CA, 113 451, 503

CA, 121 451, 503
CA, 123 634
CA, 125 232, 556
CA, 127 450
CA, 132 450, 556, 681
CA, 133 502
CA, 134 503
CA, 135 557
CA, 136 556
CA, 138 557, 634
CA, 142 395, 556
CA, 144 635
CA, 146 635
CA, 147 635
CA, 148 287, 557, 635, 681
CA, 149 635
CA, 150 502, 557, 635
CA, 151 635
CA, 152 557
CA, 153 635
CA, 154 681
CA, 157 232, 288
CA, 158 681
CA, 175 232
CA, 181 503
CA, 182 635
CA, 184 681
CA, 1–2 449
CA, 7–8 449
CA, 7–12 289
CA, 10–11 554
CA, 16–17 682
CA, 16–18 290
CA, 17–18 682
CA, 25–30 286
CA, 31–48 555
CA, 34–35 286
CA, 46–48 448
CA, 55–57 500
CA, 59–60 448
CA, 61–62 556
CA, 76–77 634
CA, 82–83 286
CA, 82–90 556
CA, 115–117 289
CA, 118–120 290
CA, 122–123 450
CA, 125–159 556
CA, 128–129 450
CA, 130–131 232
CA, 131–132 395
CA, 133–156 450
CA, 136–138 634
CA, 143–144 450, 557
CA, 146–147 556
CA, 148–150 287, 357, 635
CA, 148–153 557
CA, 148–159 395
CA, 154–156 395
CA, 157–159 288
CA, 181–183 450
CF, 2 276, 547
CF, 3 493, 547
CF, 4 493–494, 496, 547
CF, 5 494, 496
CF, 10 439, 626
CF, 11 626
CF, 12 626
CF, 13 626
CF, 14 626
CF, 15 626
CF, 19 439, 548
CF, 20 548
CF, 21 548
CF, 25 548
CF, 26 548
CF, 28 494, 548
CF, 29 494, 548, 626
CF, 31 548, 626
CF, 32 548, 626
CF, 33 548
CF, 34 439, 548, 626
CF, 37 548
CF, 38 548
CF, 39 549
CF, 45 549
CF, 55 276, 440, 549, 627
CF, 56 549
CF, 64 496
CF, 65 231, 277
CF, 68 496
CF, 72 496
CF, 76 231, 495, 549, 627–628
CF, 77 627

CF, 78 231
CF, 79 441, 627
CF, 80 441, 627
CF, 81 441, 627
CF, 83 627
CF, 85 627
CF, 86 231
CF, 88 496
CF, 90 628
CF, 91 231
CF, 94 496
CF, 96 441, 496
CF, 97 441
CF, 98 441
CF, 107 628
CF, 109 628
CF, 111 628
CF, 112 628
CF, 114 273, 278, 368
CF, 118 273
CF, 127 628
CF, 129 679
CF, 132 495–496, 550
CF, 136 231
CF, 142 550
CF, 145 550
CF, 148 550
CF, 151 348
CF, 175 551
CF, 180 440, 551
CF, 182 551
CF, 183 551
CF, 187 231
CF, 190 231
CF, 10–15 274, 626
CF, 19–21 548
CF, 43–44 549
CF, 55–56 356
CF, 61–63 392
CF, 64–66 277
CF, 67–72 549
CF, 73–75 440
CF, 76–77 495
CF, 79–81 549
CF, 88–89 628
CF, 88–90 550
CF, 92–93 678
CF, 103–105 274
CF, 118–119 278
CF, 124–126 679
CF, 125–126 679
CF, 127–129 677
CF, 130–132 677
CF, 132–174 550
CF, 142–148 231
CF, 151–159 355, 391, 630
CF, 160–162 231
CF, 164–165 550
CF, 166–167 550
CF, 167–168 678
CF, 172–173 550
CF, 172–174 279
CF, 174–183 630
CF, 175–183 392, 551
CF, 181–183 551
CF, 187–189 678
CI, 3 284
CI, 4 551
CI, 5 551
CI, 6 551
CI, 16 551
CI, 21 280
CI, 24 496, 510
CI, 25 446
CI, 27 631
CI, 28 631
CI, 37 445, 552
CI, 38 552
CI, 39 499–500
CI, 40 552, 630
CI, 41 630
CI, 42 630
CI, 43 630, 680
CI, 45 630
CI, 46 280, 552, 630
CI, 47 552
CI, 49 552
CI, 50 552
CI, 51 500
CI, 52 552
CI, 53 500, 552
CI, 60 446
CI, 67 283
CI, 76 442

CI, 77 442, 444, 680
CI, 78 442
CI, 96 343
CI, 97 631
CI, 100 500
CI, 101 679
CI, 102 552
CI, 103 444
CI, 111 394
CI, 117 500
CI, 118 444
CI, 120 444
CI, 123 500
CI, 127 445
CI, 128 445
CI, 134 631
CI, 136 552
CI, 154 285
CI, 155 497
CI, 156 285
CI, 158 499, 631
CI, 160 553
CI, 162 553
CI, 163 499
CI, 164 499
CI, 167 232, 631
CI, 168 631
CI, 169 232, 495, 498
CI, 170 498
CI, 172 498
CI, 173 631
CI, 179 553
CI, 180 553
CI, 183 553
CI, 184 497
CI, 4–6 280
CI, 7–9 551
CI, 13–15 394
CI, 19–21 279
CI, 22–23 680
CI, 25–26 283
CI, 29–30 680
CI, 34–39 500
CI, 40–45 630
CI, 40–57 445
CI, 46–54 552
CI, 47–48 630
CI, 50–51 630
CI, 52–54 630
CI, 58–59 284
CI, 73–75 285
CI, 74–75 442
CI, 77–78 393
CI, 88–93 281
CI, 91–93 442
CI, 100–101 552
CI, 106–108 282, 393
CI, 113–114 444, 680
CI, 118–120 282
CI, 125–126 445
CI, 128–129 445
CI, 131–132 497
CI, 133–135 631
CI, 136–138 394
CI, 142–144 285
CI, 145–147 285, 446
CI, 148–150 357, 500
CI, 151–153 285
CI, 160–162 499
CI, 169–174 498
CI, 178–180 394
CO, 1 395
CO, 2 291, 503, 558, 718
CO, 5 637
CO, 7 292, 396, 558
CO, 9 637, 683
CO, 10 637
CO, 16 558
CO, 21 637
CO, 1–3 558
CO, 5–6 637
CP, 3 452, 558, 639
CP, 4 505, 639
CP, 7 639
CP, 9 683
CP, 10 292, 639
CP, 11 507
CP, 12 639
CP, 14 639
CP, 15 507
CP, 16 293, 452, 558, 683
CP, 17 639
CP, 18 639, 683
CP, 19 639

CP, 21 683
CP, 23 293, 452, 639
CP, 24 558, 639
CP, 25 558, 639
CP, 27 639
CP, 28 558
CP, 30 639
CP, 31 639
CP, 32 558
CP, 34 684
CP, 35 506
CP, 36 506
CP, 37 684
CP, 52 452, 558
CP, 53 506
CP, 54 506, 559
CP, 56 507
CP, 67 558
CP, 69 558
CP, 70 558
CP, 71 558
CP, 73 294
CP, 77 558
CP, 81 558
CP, 83 558
CP, 85 558
CP, 88 558, 684
CP, 90 684
CP, 91 558
CP, 94 558
CP, 97 558
CP, 99 558
CP, 100 452
CP, 104 507
CP, 114 507
CP, 117 505
CP, 120 504, 523, 697, 718, 729
CP, 122 505
CP, 124 507
CP, 1–3 293
CP, 4–6 558
CP, 19–20 294, 397, 683
CP, 22–23 293
CP, 22–24 558
CP, 47–48 295
CP, 55–60 295
CP, 65–66 397
CP, 67–99 507
CP, 74–75 507, 517
CP, 82–84 397
CP, 91–93 396, 684
CP, 100–102 453
CP, 109–111 559
CP, 110–111 397
CP, 118–119 685
CP, 118–120 451, 684

DP, 1 202, 260, 271, 424, 480, 541
DP, 2 261, 477–478, 533, 618
DP, 4 477, 533, 618
DP, 5 424
DP, 6 618
DP, 7 533
DP, 8 533, 618
DP, 9 533
DP, 10 672
DP, 15 672
DP, 17 430
DP, 18 430
DP, 19 425
DP, 20 425
DP, 21 425
DP, 24 425
DP, 28 265
DP, 30 430, 483
DP, 32 431
DP, 37 386
DP, 39 486
DP, 42 433
DP, 43 433
DP, 44 434
DP, 45 261, 434
DP, 47 434
DP, 51 267, 425, 480, 534
DP, 52 426, 480–481, 534
DP, 69 426
DP, 84 431
DP, 88 261, 385, 669
DP, 95 264
DP, 97 434
DP, 99 435
DP, 101 535
DP, 103 534
DP, 104 534–535

DP, 105 535
DP, 107 671
DP, 119 255
DP, 123 255
DP, 126 255
DP, 134 618
DP, 135 618
DP, 136 618
DP, 137 618
DP, 138 618
DP, 139 618
DP, 141 618
DP, 152 431
DP, 165 670
DP, 180 487
DP, 183 434
DP, 191 434
DP, 206 619
DP, 207 619
DP, 210 619, 622
DP, 213 619
DP, 216 434
DP, 220 424, 672
DP, 228 620
DP, 241 434
DP, 243 434
DP, 245 537
DP, 260 434, 537
DP, 261 537
DP, 281 482, 538
DP, 283 538
DP, 302 384
DP, 305 434
DP, 309 265
DP, 330 434
DP, 334 427
DP, 337 619
DP, 340 486
DP, 350 427
DP, 353 427
DP, 354 486
DP, 360 539
DP, 364 539
DP, 366 539
DP, 367 539
DP, 368 539
DP, 370 427, 482, 539
DP, 377 428
DP, 396 435
DP, 400 266, 353
DP, 404 541
DP, 443 257, 428
DP, 447 486
DP, 448 434
DP, 455 429
DP, 456 429
DP, 457 429, 541, 544
DP, 458 486
DP, 463 429, 541, 544
DP, 478 434
DP, 505 541
DP, 516 433
DP, 517 424, 541, 672
DP, 519 262, 670
DP, 520 541
DP, 523 620
DP, 524 541
DP, 529 434, 620
DP, 530 434
DP, 539 675
DP, 540 675
DP, 543 267
DP, 550 622, 673
DP, 1–15 533
DP, 2–3 671
DP, 2–6 479
DP, 4–5 261
DP, 7–9 262
DP, 10–12 424, 671
DP, 10–15 423, 533
DP, 25–27 425
DP, 31–32 430
DP, 34–36 383, 386, 533
DP, 46–48 264, 383, 399
DP, 67–68 265
DP, 85–87 431
DP, 97–99 263
DP, 103–104 484
DP, 104–105 485
DP, 112–114 267, 426, 535
DP, 113–114 267
DP, 124–125 255, 423
DP, 127–141 618
DP, 136–137 619

DP, 152–153 432
DP, 154–157 354
DP, 155–156 426
DP, 164–165 426
DP, 178–180 350, 427
DP, 185–186 536
DP, 206–208 253, 351
DP, 211–213 619
DP, 227–228 486
DP, 229–231 620
DP, 230–231 432, 435
DP, 253–255 387, 389, 399
DP, 256–257 434
DP, 256–258 537
DP, 259–261 258
DP, 272–273 538
DP, 276–278 256
DP, 277–278 670
DP, 307–308 538
DP, 310–311 434
DP, 319–320 432, 435
DP, 331–332 265
DP, 331–333 433
DP, 335–336 674
DP, 337–339 256
DP, 356–357 427
DP, 359–360 427, 481
DP, 360–370 539
DP, 364–366 257, 427, 539
DP, 364–368 548
DP, 370–372 539
DP, 374–375 428
DP, 379–381 351
DP, 380–381 232
DP, 388–389 435, 539
DP, 388–390 620
DP, 388–393 620
DP, 389–390 540
DP, 389–393 620
DP, 392–405 266
DP, 394–396 540
DP, 397–402 540
DP, 401–402 435
DP, 403–404 674
DP, 416–417 669
DP, 418–420 385
DP, 445–447 428
DP, 452–453 429
DP, 458–459 429
DP, 460–461 430
DP, 506–507 266
DP, 511–513 352
DP, 517–519 262
DP, 529–530 485
DP, 538–540 673
DP, 541–543 266
DP, 547–548 259
DP, 549–550 542
DP, Dedica 1504, lat., 1 727
DP, Dedica 1504, lat., 2 728
DP, Dedica 1504, lat., 3 727–728
DS, 1 270, 622
DS, 3 204, 624
DS, 4 487, 542, 623
DS, 5 487, 542
DS, 6 270, 622
DS, 7 268, 271
DS, 9 268
DS, 10 622
DS, 11 622
DS, 12 623
DS, 13 271, 436
DS, 16 271
DS, 21 437
DS, 33 488, 543
DS, 34 543
DS, 35 543
DS, 43 676
DS, 44 676
DS, 45 676
DS, 51 623
DS, 53 623
DS, 55 623
DS, 56 623, 626
DS, 63 437
DS, 65 437
DS, 67 437
DS, 72 437
DS, 89 437
DS, 91 437
DS, 92 437
DS, 97 675
DS, 100 437
DS, 102 544, 623–624, 675

DS, 103 624
DS, 105 437
DS, 115 542
DS, 123 436
DS, 134 493
DS, 136 624
DS, 137 437
DS, 141 271, 437, 675
DS, 164 389
DS, 165 438
DS, 181 436
DS, 182 436
DS, 183 436
DS, 190 493
DS, 199 437
DS, 200 437
DS, 209 624
DS, 211 624
DS, 213 624
DS, 214 492
DS, 1–3 436
DS, 1–8 203
DS, 7–8 542
DS, 7–9 268
DS, 10–12 623
DS, 10–15 268, 542
DS, 14–15 268
DS, 16–18 543
DS, 17–18 438
DS, 26–27 438
DS, 28–29 675
DS, 34–36 388
DS, 38–39 543
DS, 41–42 388
DS, 85–90 544
DS, 100–102 491
DS, 103–105 269
DS, 130–135 544
DS, 133–135 438
DS, 151–153 490
DS, 154–156 491, 545
DS, 155–156 438
DS, 157–159 389
DS, 163–165 546
DS, 181–192 388, 546
DS, 184–185 270, 546, 676
DS, 184–186 390
DS, 187–188 436
DS, 187–189 390
DS, 193–195 388
DS, 196–198 437
DS, 202–210 388