

HEGEL UND ITALIEN
– ITALIEN UND HEGEL

Geistige Synergien
von gestern und heute

Herausgegeben von Francesca Iannelli,
Federico Vercellone und Klaus Vieweg

MIMESIS Verlag
(Mailand – Udine)
www.mimesisverlag.de
info@mimesisverlag.de

Philosophie Nr. 1

ISBN: 9788894801026

© 2019 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Italien
Tel.: +39 02 24861657 / 24416383

INHALT

9 EINLEITUNG. HEGEL, ITALIEN UND WIR
Francesca Iannelli, Federico Vercellone, Klaus Vieweg

13 DANKSAGUNG

15 SIGLENVERZEICHNIS

TEIL 1

ITALIEN ZWISCHEN VISION UND REALITÄT

23 PROJEKTIONEN, ANNÄHERUNGEN, VERKLÄRUNGEN UND
ABSCHIEDE. WINCKELMANN UND HEGEL ÜBER ITALIEN
ALS LAND DER KUNST
Francesca Iannelli

45 »WARUM SCHREIT LAOKOON NICHT?« ZUR GESCHICHTE
EINER ALTEN FRAGE
Federico Vercellone

59 GOETHE IN ITALIEN. AUF DER SUCHE NACH DEM
VERLORENEN ICH
Alberto L. Siani

77 HÖLDERLINS IMPLIZITES ITALIENBILD
Mauro Bozzetti

93 ITALIEN IN FRANKREICH. ZU FRIEDRICH SCHLEGELS
REZEPTION ITALIENISCHER GEMÄLDE IN PARIS
Johannes Korngiebel

TEIL 2
HEGEL UND DIE ITALIENISCHE KULTUR

- 119 HEGEL UND DANTE. THEMEN, REZEPTION UND PROBLEME
Eleonora Caramelli
- 133 ROMA ABSCONDITA. THE HIDDEN PRESENCE OF LATIN
POETRY IN THE *PHENOMENOLOGY OF SPIRIT*
Valerio Rocco Lozano
- 153 HEGEL UND ARIOST
Francesco Campana
- 169 HEGEL UND MACHIAVELLI: DIE MORAL DES NOTSTANDES
Giulia Battistoni
- 187 VOM HEILIGEN ERNST ZUR LÄCHELNDEN UNSCHULD.
DIE BYZANTINISCHE MALEREI ALS BRÜCKE ZWISCHEN
GRIECHISCHER UND ITALIENISCHER KUNST
Stella Synegianni
- 211 RAFFAEL, LEONARDO UND MICHELANGELO IN DEN
VORLESUNGEN ÜBER DIE ÄSTHETIK VON HEGEL
Paolo D'Angelo
- 235 MUSIC AS »INWARDNESS« HEGEL, ADORNO AND ROSSINI
Arthur Kok und Jacqueline Hamelink
- 247 WARUM HAT HEGEL ROSSINI SO HOCH GESCHÄTZT –
WÄHREND ER BEETHOVEN NICHT EINMAL ERWÄHNT HAT?
Wolfgang Welsch
- 269 TASTING ITALIAN MUSIC. HEGEL'S LAST LECTURES
ON AESTHETICS IN BERLIN 1828/29 AND THE
CONTEMPORARY DEBATES ON THE END OF ART
Alain Patrick Olivier

TEIL 3
ITALIENISCHE NACHKLÄNGE VON GESTERN UND HEUTE:
ÜBERSETZUNGEN, DEUTUNGEN UND RESONANZEN HEGELS

- 283 »GEMÄLDE DER WAHREN ZUSTÄNDE«. DER FRÜHE MARX
IM SCHATTEN HEGELS
Gabriele Schimmenti
- 301 BEGRIFFE IN BILDERN. NOVELLI, ÜBERSETZER VON HEGEL
Francesco Valagussa
- 315 BERTRANDO SPAVENTA UND DIE REFORM DER HEGELSCHEN
DIALEKTIK
Federica Pitillo
- 329 HEGEL UND SANSEVERINO. EINIGE BEMERKUNGEN ZU
CROCES NOVELLE »EINE UNBEKANNTE SEITE AUS DEN
LETZTEN LEBENSMONATEN HEGELS«
Elena Nardelli
- 343 DAS PROBLEM DES VERHÄLTNISSES VON LOGIK, ÄSTHETIK
UND GESCHICHTE BEI GENTILE UND SEINER REFORM DER
HEGELSCHEN DIALEKTIK
Alessandro De Cesaris
- 363 DAS ERBE HEGELS IN DER PHILOSOPHISCHEN HERMENEUTIK
IN ITALIEN: PAREYSON UND VATTIMO
Alberto Martinengo
- 379 DIALECTICS AND EXPERIENCE. ELEMENTS OF HEGEL'S
THOUGHT IN AGAMBEN
Mario Farina
- 393 HEGELS *PHÄNOMENOLOGIE DES GEISTES* ALS DREHBUCH
FÜR EINEN DOKUMENTARFILM. EIN WERKSTATTBERICHT
Reinhold Jaretsky

FRANCESCO CAMPANA (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA)

HEGEL UND ARIOST

volver a soñar lo ya soñado
J.L. Borges

Ariost und sein Werk sind für die Kunstphilosophie Hegels besonders relevant und man kann sagen, dass die daraus folgende Deutung Hegels den Grundstein für eine lange hermeneutische Tradition gelegt hat, die bis in die Gegenwart andauert.¹ Die Resonanz dieser Interpretation wirkt, ob explizit oder implizit, auf die späteren erfolgreichsten Auslegungen des Dichters des Estense Hofes und seines *Rasenden Rolands* – von De Sanctis zu Croce, von Pirandello bis hin zu Calvino.² Erst in letzter Zeit wurde zu Recht darauf hingewiesen, dass Hegel eine Debatte erbt, in der Ariost seit mehreren Jahrzehnten die deutsche Fachwelt beschäftigt hatte. Hegel hat tatsächlich eine Reihe von Diskussionen um Ariosts Werk in seiner Deutung aufgenommen und sie effektiv verarbeitet, gleichzeitig aber hat sie bisher aufgrund der Komplexität dieser Debatte und der Pluralität der Stimmen im Schatten gestanden.³

Die vorliegende Abhandlung ist der Versuch, Ariosts Rolle in Hegels Auslegung zu verstehen, indem sie einige wichtige Themen und Begriffe berücksichtigt. Im ersten Abschnitt des Beitrags werde ich mich einigen Beobachtungen zur Rezeption Ariosts im deutschen Sprachraum und einigen biographischen Bemerkungen zu Hegel als Leser Ariosts widmen, um deren Beziehung zu

1 Ich möchte Thomas Cannaday für die sprachliche Bearbeitung danken.

2 Für eine Geschichte zur kritischen Würdigung Ariosts siehe u. a.: Ramat 1954; Binni 1996: 329-461.

3 Das ist eine der grundlegenden Thesen der ausgezeichneten Studie zur literarischen und bildlichen Rezeption des *Rolands* in Frankreich, Deutschland und Italien von Rivoletti 2014: XX-XXIII, 311-321.

verdeutlichen. Daraufhin möchte ich mich im zweiten Abschnitt mit einigen Elementen der Interpretation Hegels vom *Rasenden Roland* (Abenteuerlichkeit, Leichtfertigkeit, Märchen) auseinandersetzen, um ihre entscheidende Bedeutung für einen Epos hervorzuheben, der an der Schwelle zur Moderne steht. Im dritten Abschnitt werde ich auf das Thema der ariostschen Ironie eingehen, da einerseits der Begriff der Ironie auch für Hegels Philosophie relevant ist und andererseits Hegel von einer großen Forschungstradition die Entdeckung dieser kritischen Thematik bei Ariost zugeschrieben wird. Ich möchte daher mit einer Klarstellung des »Lachens Ariosts« bei Hegel schließen.

Mit Blick auf den Titel der bedeutenden und erfolgreichen Ausstellung *Orlando Furioso 500 anni: cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi* [500 Jahre Orlando Furioso: Was sah Ariost, als er die Augen schloss?], die 2016 anlässlich des Jubiläums der Erscheinung des *Rasenden Roland* in Ferrara stattfand, möchte man diesen im Sinne der vorliegenden Arbeit um die Frage ergänzen: Was sah Hegel bei Ariost, als er die Augen schloss?⁴

1. Ariost in Deutschland und Hegel als Leser Ariosts

Das Interesse an Ariost kommt erst spät im deutschsprachigen Raum auf. Eine erste nennenswerte Rezeption, wenngleich in ihrer Wirkung bescheiden, findet sich im 17. Jahrhundert: Die erste Übersetzung ins Deutsche vom *Rasenden Roland* erscheint zwischen 1632 und 1636. Zunächst veröffentlicht Diederich von dem Werder das Werk in Heften aufgeteilt, schließlich in einer einzigen Ausgabe, die aber nicht die vollständige Übersetzung des Werkes umfasst. Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stellt sich eine zunehmende Begeisterung für Ariost ein, deren Aufschwung bis um 1800 währt. Ariosts Einfluss lässt sich bei vielen wichtigen Autoren dieser Zeit finden, etwa bei Lessing, Herder,

4 Die Ausstellung, kuratiert von Guido Beltramini und Adolfo Tura und organisiert von der Fondazione Ferrara Arte und dem Italienischen Ministerium für Kulturgüter, kulturelle Aktivitäten und Tourismus, fand vom 24. September 2016 bis 8. Januar 2018 (verlängert bis 29. Januar) im Palazzo dei Diamanti in Ferrara statt (vgl. dazu den Ausstellungskatalog: Beltramini u. Tura 2016).

Goethe, Schiller, Schelling und den Brüdern Schlegel. Schließlich darf man nicht Wieland vergessen, der in Ariost eine Art Vorbild sah und ihm unter all den Schriftstellern seiner eigenen Epoche wahrscheinlich am ähnlichsten war (vgl. Wiesner 1941; Dal Monte 1971; Rüdiger 1975). Hegels Interesse an Ariost ist daher nicht überraschend und gehört zum damaligen Interesse an der italienischen Renaissance (vgl. Stierle 1996; 1986).

Dennoch gibt es biographisch tatsächlich wenige Nachweise. In seiner Biografie erwähnt Rosenkranz Ariosts Werke unter den Lektüren Hegels nicht und auch in der Briefsammlung finden wir keine direkten Nennungen. Uns stehen lediglich biographische Indizien zur Verfügung, diesen Zusammenhang herzustellen.

Das erste Indiz kommt zum Vorschein, wenn man sich die Beziehung zwischen Hegel und Johann Diederich Gries vergegenwärtigt. Gries galt als eine prominente Figur des kulturellen Lebens in Jena und war mit Goethe, Schiller, Herder und Wieland befreundet. Er übersetzte viele Werke romanischer Autoren wie Boiardo, Tasso und Calderón de la Barca. Vor allem aber – diesen Beitrag betreffend – veröffentlichte Gries zwischen den Jahren 1804 und 1807 (d. h. zu der Zeit, als Hegel ebenfalls in Jena war) die erste Ausgabe einer wichtigen Nachdichtung vom *Rasenden Roland*. In der Jenaer Zeit stand Hegel, wie Rosenkranz schreibt, »[m]it Gries, welcher die schönsten Blüten der Romanischen Poesie auf Deutschen Boden zu überpflanzen begann, [...] in gemüthlichem Umgang« (Rosenkranz 1969 [1844]: 223) und wir können durchaus eine vertraute und anhaltende Beziehung zwischen den beiden in den Briefen Hegels nachverfolgen.⁵

Ein nächstes Indiz finden wir, wenn wir berücksichtigen, dass sich eine italienische Ausgabe des in Venedig 1570 publizierten *Orlando Furioso* in Hegels letzter persönlicher Bibliothek in Berlin befindet.⁶ Dies ist das einzige Ariost-Werk in seiner Bücherliste.

5 Leider noch immer ohne expliziten Bezug auf Ariost (vgl. *Briefe*, I: 82-84, 104, 173, 236, 248, 254, 326-328; II: 36, 155, 204, 307).

6 GW 31,1, Abt. I-III: 645 f. Die Herausgeberin des Textes, M. Köppe, weist darauf hin, dass im Jahr 1570 zwei Ausgaben von *Orlando furioso* gedruckt wurden: eine bei Domenico und Giovanni Battista Guerra und die andere bei Francesco Rampazzetto. Da wir nicht feststellen können, welche der beiden dem im Katalog der hegelschen Bibliothek angegebene Buch entspricht, berichtet sie über beide.

Daher und auch bei genauerer Untersuchung von Hegels Vorlesungen zur Ästhetik lässt sich sagen, dass nur die Beziehung zwischen Hegel und einem einzigen Werk Ariosts, nämlich dem *Rasenden Roland*, gemeint sein kann, wenn wir über die Beziehung zwischen Hegel und Ariost reden.

Darüber hinaus zeigt sich Hegels Tätigkeit als begeisterter Leser Ariosts in den Hinweisen auf seine Verse und Werke in Kontexten, die sich nicht der spezifischen Betrachtung des Dichters widmen,⁷ sowie in den Abschnitten der Vorlesungen über die Ästhetik (und zwar mehr in der Druckfassung Hothos als in den Mit- und Nachschriften), wo er der Figur und dem Werk Ariosts eine Bedeutung beimisst, die für die Entwicklung der hegelschen kunstphilosophischen Argumentation von großer Bedeutung ist.

2. Der Rasende Roland als Epos an der Schwelle zur Moderne

Der Kampf um Angelikas Liebe zwischen Roland und Rinaldo; die Flucht von Angelika mit dem jungen sarazenischen Buben Medoro in das Königreich Cathay, was Roland schließlich in den Wahnsinn treibt; Astolfo, der zum Mond auf dem Hippogryphen fliegt, um Rolands Verstand zurückzubringen; der Krieg zwischen dem sarazenischen König Agramante und der christlichen Armee Karls des Großen mit all jenen Belagerungen, Seeschlachten, dem letzten Kampf in Lampedusa, wo Roland letztlich siegreich hervortritt – diese und all die anderen unzähligen Erzählungen und Schauplätze in Ariosts Werk werden von Hegel nicht analytisch untersucht, sondern nur am Rande erwähnt. Hegel beschäftigt sich nicht ausführlich mit dem *Rasenden Roland*, sondern umreißt lediglich mit wenigen Pinselstrichen das Werk und stellt es, ausgehend von der Analyse der literarischen und künstlerischen

7 Hegel erzählt zum Beispiel eine Anekdote vom Kardinal von Este und Ariost, wenn er im Allgemeinen von der schöpferischen Subjektivität des Künstlers spricht (*Ä*, XIII: 362 f.) oder direkt in italienischen Versen aus dem *Rasenden Roland* (XXVIII, 1) in der Anmerkung im § 317 der *Grundlinien der Philosophie des Rechts* zitiert, um über das Verhältnis zwischen der öffentlichen und subjektiven Meinung zu sprechen (GW 14.1: 259).

Dimension, in einen allgemeineren Kontext, der über den streng historisch-literarischen hinausgeht.

Ariost zählt für Hegel zweifellos zu den größten Schriftstellern und Künstlern aller Zeiten. So listet er »Homer, Sophokles [...] Dante, Ariost oder Shakespeare« (*Ä*, XIV: 238) auf, um die besten Dichter, die in seiner Zeit nicht mehr wiederkommen könnten, zu benennen. Es geht hier darum, Hegels Wertschätzung ernst zu nehmen und zu sehen, zu welchen Formen und Schlüssen sie in seinen Überlegungen geführt haben.

Aus einer kritischen, fast narrativen Perspektive fasst Hegel den Ablauf im *Rasenden Roland* in einer Weise zusammen, die an Italo Calvino's spätere Bemerkung erinnert, in Ariost den Dichter der Genauigkeit und der Leichtigkeit, des Irrgangs und Labyrinths zu sehen.⁸ Hegel erkennt zunächst die außerordentliche Reichhaltigkeit des Werkes:

In Ariosto ergötzen besonders die unendlichen Verwicklungen der Schicksale und Zwecke, die märchenhafte Verschlingung phantastischer Verhältnisse und närrischer Situationen, mit denen der Dichter bis zur Leichtigkeit hin abenteuerlich spielt. Es ist lauter blanke Torheit und Tollheit, mit der es den Helden Ernst sein soll. (*Ä*, XIV: 238)

Die Auslegung Hegels konzentriert sich aber, wie bereits erwähnt, auf eine epochale Dimension und stellt Ariosts Werk als eines der idealen Vertreter eines bestimmten geschichtlichen Übergangs in der europäischen Geschichte dar.⁹ Zunächst muss darauf hingewiesen werden, dass Ariosts Name hauptsächlich am Ende zweier entscheidender Momente der Vorlesungen erscheint, die gewissermaßen zusammenlaufen und sich ergänzen: einerseits in der letzten Passage der romantischen Kunstform, wo das Schicksal

8 Das Thema von Calvino als Leser von Ariosto wurde mehrfach angesprochen, vor allem, weil Calvino selbst mehrmals zum Dichter des Estenser Hofes zurückgekehrt ist, unter anderem in Werken wie *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino* oder *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Unter den neuesten Interpretationen verweisen wir auf das Calvino gewidmete Kapitel von Trovato 2018: 79-133.

9 Der *Rasende Roland* stellt für Hegel »bei den Europäern« eine von denjenigen »Bibeln [dar], die [ein] Epos sind« (*Kebler 1826: 207*). Vgl. von der Pfordten 1826: 232.

der modernen Kunst diskutiert wird,¹⁰ andererseits am Ende seiner Abhandlung über das Epos als literarische Gattung, wo das antike und mittelalterliche Epos Raum für das moderne lässt.¹¹ Der Konvergenzpunkt, auf den diese Teile zulaufen, ist eine Schlüsselstelle und gerade dort spielt nun Ariosts Werk eine zentrale Rolle: *Der Rasende Roland* stellt einen der grundlegenden Wendepunkte zwischen Vormoderne und Moderne dar.

Nicht zufällig werden die Hinweise auf den *Roland* fast immer von Cervantes' *Don Quijote* oder Tassos *Das befreite Jerusalem* begleitet. Vor allem die Beziehung zum Roman des spanischen Autors – der immer wieder selbst den *Rasenden Roland* lobt – ist in dieser Interpretation von besonderer Bedeutung. Wie Cervantes und Tasso erschafft Ariost eine Welt, die ein modernes episches Ganzes bildet, und benutzt den Stoff, d. h. Figuren und Situationen, die aus den *Chansons de geste* und dem Mittelalter stammen. Das Eigentümliche dieses Stoffs sind die Abenteuer der Ritter und die Subjektivität, welche in der Moderne stärker und stärker zur Geltung kommt (vgl. Rózsa 2013), wo »wunderbare Verzweigungen und Konflikte herbeiführen, angefangen, abgebrochen, wieder verflochten, durchschnitten und endlich überraschend gelöst werden« (*Ä*, XIV: 217). Es geht um einen Ablauf, der zunehmend irreführender und zweckloser wird (vgl. GW 28.1: 429). Bei Ariost spiegeln diese Abenteuer unmittelbar die Freiheit und Leichtfertigkeit seiner Erzählweise wider, welche durch eine ganze Reihe von Ereignissen, die immer komplexer und stärker ineinander verwoben werden, charakterisiert ist: »bei Ariost besonders ziehen die einzelnen Helden in fast zusammenhangsloser Selbständigkeit auf eigene Abenteuer aus« (*Ä*, XV: 342).

Ariost wie Cervantes (und auch Tasso, dem Hegel jedoch weniger Aufmerksamkeit schenkt) stellen die ritterliche Welt nicht nur einfach dar: Sie interpretieren diese Welt nicht mehr vollständig, sondern stellen sich aus einer philosophisch-historischen Perspektive auf den literarischen Höhepunkt des Rittertums. Sie schreiben über diese Welt und schreiben sie gleichzeitig um, indem sie in eine andere verwandelt wird. Sie verwenden Material aus einer Welt, von der sie sich verabschieden. Ihre geschichtliche Funktion

10 Siehe z. B. *Ä*, XIV: 217-219.

11 Siehe z. B. *Ä*, XV: 411 f.

ist – nach Hegel – die Auflösung der Welt des Rittertums und der Aufbau der darauffolgenden Moderne. Hegel behauptet:

Die Auflösung des Rittertums und seine Nichtigkeit ist zum Bewußtsein gekommen und auch Gegenstand der Kunst geworden bei Ariosto und Cervantes. Bei jenem mischen sich sehr hohe sittliche Zwecke [und] sehr niedere ein; es wird zur leichtfertigen Sinnlichkeit, [zu einem] Herumirren. | (280) Bei Don Quijote wird in einer für sich edlen Natur das Rittertum durchaus lächerlich aufgelöst, indem die Zwecke teils in Umstände gelegt werden, die sogleich die Sache lächerlich machen, teils der innere Widerspruch sich gleich auftut. (*Kehler* 1826: 150)

Auf der einen Seite wird zweifellos die bisher hohe Stellung des Rittertums herabgesetzt, indem Ariost und Cervantes die Ziellosgigkeit der ritterlichen Handlungen zur Schau stellen und das Rittertum komisch beschreiben. Wenn Ariost die hohe Dimension mit der niedrigen zusammenbringt und das Rittertum in seinem Werk immer alltäglicher und weltlicher, sinnlicher und lächerlicher wird, löst das Lachen bei Cervantes diese alte Welt endgültig auf und eröffnet den Raum zur kommenden Moderne.¹² Auf der anderen Seite läutet Ariost die Auflösung des Rittertums ein: Doch wengleich er zum Ende dieser Welt beiträgt, verfällt er nicht in blinde Zerstörungswut, sondern will – wie Cervantes, wenn auch in anderer Form – wesentliche Elemente schützen und retten:

[...] sowie bei der komischen Behandlung der Ritterlichkeit weiß dennoch Ariosto das Edle und Große, das in der Ritterschaft, dem Mut, der Liebe, Ehre und Tapferkeit liegt, ganz ebenso zu sichern und herauszuheben, als er andere Leidenschaften, Verschmitztheit, List, Geistesgegenwart und so vieles Sonstige noch treffend zu schildern versteht. (*Ä*, XIV: 217)

Sowohl Ariost als auch Cervantes stehen an der Schwelle zur Moderne. Steht der spanische Autor jedoch schon unmittelbar dort, befindet sich Ariost unmittelbar hinter ihm. Beide stehen an der gleichen Grenze, aber es ist, als würden sie in entgegengesetzte

12 Für eine Interpretation von Hegels Rezeption von Cervantes als einer »Wiederholung der substantiellen Komik der antiken Komödie innerhalb der romantischen Kunstform der Neuzeit« siehe Hebing 2015: 402-407, hier 407.

Richtungen blicken: Cervantes blickt auf das Kommende, während Ariosts Blick noch auf der Vormoderne verweilt.¹³

Zu Ariosts Eigenart des Erzählens gehört das Phantastische, was es eher in die Nähe von Märchen als in die von Romanen rückt: »Wenn sich nun Ariosto mehr gegen das *Märchenhafte* der Abenteuerlichkeit hinwendet, so bildet Cervantes dagegen das *Romanhafte* aus« (Ä, XIV: 217).¹⁴ Ariost löst das Rittertum in einer Dimension auf, die der des Märchens, der Einbildungskraft und des phantastischen Erzählens von alten und außerordentlichen Welten entspricht. Cervantes Schaffen hingegen wird als Übergangspunkt zwischen der Auflösung des alten Epos und dem Aufkommen des Modernen und Prosaischen, nämlich des Romans, dargestellt.¹⁵ Ariost antizipiert Elemente des modernen Romans,¹⁶ bleibt aber, zwischen altem Epos und Roman, noch auf der Seite der Vormoderne.¹⁷

13 »Ich will deshalb jetzt nur auf die glänzende Gewandtheit, den Reiz und Witz, die Lieblichkeit und kernige Naivität aufmerksam machen, mit welcher Ariosto, dessen Gedicht sich noch mitten in den poetischen Zwecken des Mittelalters bewegt, nur versteckter das Phantastische sich durch närrische Unglaublichkeiten scherzhaft in sich selber auflösen läßt, während der tiefere Roman des Cervantes das Rittertum schon als eine Vergangenheit hinter sich hat, die daher nur als isolierte Einbildung und phantastische Verrücktheit in die reale Prosa und Gegenwart des Leben hereintreten kann, doch ihren großen und edlen Seiten nach nun auch ebenso sehr wieder über das zum Teil Tappische, Alberne, zum Teil Gesinnungslose und Untergeordnete dieser prosaischen Wirklichkeit hinausragt und die Mängel derselben lebendig vor Augen führt« (Ä, XV: 411 f.). Stefano Jossa hat stark betont, wie Hegel Ariosto in die Vormoderne stellt und von der Moderne ausschließt (Jossa 2002: 11-13; Jossa 2009: 131). Vgl. auch Zatti 2016: 107.

14 Wenn das Epos von Ariost für Hegel zum Märchen und das von Cervantes zum Roman wird, gehört das Epos von Tasso zur Lyrik.

15 »Der Roman hat auch einen Ritter zum Gegenstand, der sich aber nicht phantastische Zwecke macht, sondern gewöhnliche Zwecke des gemeinen Lebens. [...] Also [ist der Roman eine] Korrektion des Phantastischen« (Kebler 1826: 150 f.).

16 Remo Ceserani hat versucht, diejenigen Aspekte von *Der Rasende Roland* zu unterstreichen, die nicht nur die Moderne, sondern auch die Postmoderne vorwegnehmen (Ceserani 2006).

17 Sergio Zatti hat ausführlich in Bezug auf den *Rasenden Roland* über diesen Zustand nachgedacht, der sich auf halbem Weg zwischen zwei literarischen Gattungen befindet und zwei Weltepochen charakterisiert (Zatti 1990; Zatti 2006: bes.: 13-37).

Die Art und Weise, wie beide die alte Welt aufzulösen gedenken, besteht im Lachen über sie. An dieser Stelle muss man sich fragen, ob und wie dieses Lachen Ariosts in der hegelschen Argumentation seinen Widerhall findet.

3. Das Lachen Ariosts

Bekanntlich hat die kritische Literatur zu Ariost den Begriff der Ironie als grundlegenden Begriff der Poetik des Dichters des Estenser Hofes identifiziert und diesen mit ganz unterschiedlichen Akzenten interpretiert.¹⁸ Ebenso bekannt ist das hegelsche Augenmerk auf den Begriff der Ironie und man könnte sogar das ganze Begriffsspektrum des Lachens miteinbeziehen: vom Grotesken zum Komischen bis hin zum Humor.¹⁹ Auch stand der Begriff der Ironie bei Hegel im Mittelpunkt unzähliger Diskussionen²⁰ und

18 Für eine wirkungsvolle und aktuelle Zusammenfassung der Debatte über die Ironie in Ariost, die die Vielfalt der vorgeschlagenen Interpretationen wiederherstellt, siehe Jossa 2016. Vgl. auch Sangirardi 2014.

19 Niklas Hebing hat vor kurzem sowohl den Begriff des Komischen bei Hegel erfolgreich analysiert als auch jene, die in dessen Bann gezogen wurden: Hebing 2015. Was das Verhältnis zwischen Komischem und Ironie betrifft, siehe besonders: 40-44 und 320-347. Vgl. auch Roche 1998.

20 Für einen allgemeinen Überblick über die hegelsche Kritik der Romantik siehe den Klassiker von Pöggeler 1999. Was eine vollständige Diskussion über das Konzept der frühromantischen Ironie betrifft, siehe unter anderem: Strohschneider-Kohrs 1977. Die Debatte über die hegelsche Kritik an der Ironie ist sehr umfangreich. So gibt es z. B. diejenigen, die die Richtigkeit von Hegels Interpretation frühromantischer Ironie scharf angefochten haben (Walzel 1938). Daneben gibt es diejenigen, die von einem »Missverständnis« gesprochen haben, das zu sehr die subjektive Seite der frühromantischen Ironie hervorgehoben hätte, ohne die objektive zu berücksichtigen, die dann von W. Benjamin in seiner Dissertation *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* erwähnt wurde (Bohrer 1989: 25-38 und 138-181). Zu nennen sind auch diejenigen, die die Positionen der beiden rekonstruieren und ihre Affinitäten insbesondere in Bezug auf das jugendliche Denken Schlegels, unterstreichen (Pöggeler 1983) oder versuchen, Affinitäten, Unterschiede und Gründe zu verstehen (Zovko 2007), oder die positiven Aspekte von Hegels Interpretation der Ironie, verstanden als eine Form von Skepsis, aus literarischer Sicht (nicht praktisch) hervorheben (Vieweg 2007: 193-213).

obwohl deren Kern nicht dem der Ariost-Diskussionen entspricht, gibt es eine Konvergenz zwischen beiden. Viele Interpreten haben Hegel den Ausgangspunkt der kritischen Tradition der Ironie bei Ariost zugeschrieben, weshalb es zunächst darum gehen muss, zu verstehen, was das Lachen ist, das Hegel Ariost selbst zuschreibt, und welche Eigenschaften es annimmt.²¹

Die Diskussion über den Begriff der Ironie ist bei Hegel mit einer Kritik der Frühromantik, d. h. der Brüder Schlegel, Tieck, Novalis und im Allgemeinen der Gruppe des *Athenaeums*, verbunden. Es ist eine Kritik, die auf mehreren Ebenen stattfindet: Erstens hat sie eine praktische Bedeutung und wir finden sie in der Kritik an subjektivistischen Exzessen innerhalb des Moralität-Kapitels der *Grundlinien der Philosophie des Rechts* (GW 14.1: bes.: 132-134); außerdem beinhaltet sie eine ästhetische Dimension in Texten wie der Zuschrift Über die Bekehrten (GW 16: 3-15, bes.: 11 f.), der Solger-Rezension (GW 16: 77-128) und in den Einführungsseiten der *Vorlesungen über Ästhetik*.²² Im Allgemeinen sieht Hegel in der frühromantischen Ironie eine anmaßende Haltung gegenüber der Welt, die kritisch ist oder zumindest als solche

21 Siehe z. B.: Ramat 1954: 376 f.; Forni 2006: 208; Ferroni 2008: 425. Eine der zentralen Bemerkungen des vorgenannten Buches von Christian Rivoletti (Rivoletti 2014) besteht darin: Entgegen dem Teil der Forschungstradition, welcher Hegel als den Entdecker des Begriffs der Ironie bei Ariost ansieht, verdeckt diese Sichtweise vielmehr sein ursprüngliches Aufkommen, das in der Romantik anzusetzen ist. Anders gesagt, Hegels Verdienst für die Kritik besteht darin, den Begriff der Ironie bei Ariost als zentrales Thema der Forschung aufzudrängen, aber gleichermaßen war Hegel auch beeinflusst von den Frühromantikern, die den echten Anfang dieser Forschungstradition bilden. Hegel wäre somit in die paradoxe Lage geraten, die Ironie der Frühromantiker scharf zu kritisieren und gleichzeitig die von Ariosto zu verherrlichen. Rivolettis Position ist in vielerlei Hinsicht überzeugend und hat den Vorzug, eine Vielzahl von Stimmen der Zeit zu rekonstruieren, die teilweise von Hegel überschattet werden. Es bleibt jedoch abzuwarten, ob die Ironie und das Lachen, die Hegel Ariosto zuschreibt, die gleichen sind wie die, die er den Frühromantikern zuschreibt.

22 Auch in der Ästhetik scheint Hegel einen gewissen Unterschied zu machen, indem er von einer »praktische[n] Seite« der Ironie spricht, die eine Unterscheidung zwischen den beiden Ebenen, auch aus Sicht der Bewertung, mit einer klaren Verurteilung der praktischen Ironie und einer nicht ganz negativen Bewertung der ästhetischen Ironie nahelegen könnte (vgl. *Heimann 1828/29*: 43).

erscheint, aber zugleich keinen echten philosophisch-spekulativen Hintergrund hat. Die Haltung der Frühromantiker ist daher für Hegel leer, arm, nur formal und weist einen negativ-destruktiven Charakter auf, der jeden wirklichen Inhalt und jede Bedingung verneint. Sie beziehen sich auf das fichtesche Ich, aber die darin enthaltene Behauptung der Subjektivität schwimmt und die Grenzen der Subjektivität werden unklar. Darüber hinaus bringt die frühromantische Subjektivität eine destabilisierende Willkür mit sich: Sie ist die »Konzentration des Ich in sich, für welches alle Bande gebrochen sind und das nur in der Seligkeit des Selbstgenusses leben mag« (*Ä, XIII*: 95). Das frühromantische und ironische Ich verkörpert die potenzielle Unmäßigkeit der modernen Subjektivität und empfindet sich selbst als »Herr und Meister über alles« (*Ä, XIII*: 94). Es gibt daher für dieses Ich nichts Substantielles mehr, alles ist nur leere Erscheinung, alles ist ohne Wahrheit und ohne Ernsthaftigkeit: das Ich macht sich vor, es könne sich mit sich selbst zufriedengeben; es denkt, dass es die Welt geschaffen hat und alles ihm zu Diensten ist. Die Folgen drücken sich durch eine Unterminierung des Objektiven im Selbstbewusstsein aus, wodurch es in sich selbst gefangen wird, d. h. es wird vollkommen unfrei und erkrankt an jener Sehnsucht, die Hegel die »schöne Seele« nennt. Es geht hier nicht darum, den hegelschen Begriff gegenüber der frühromantischen Position weiter zu schärfen; es geht vielmehr darum zu verstehen, ob diese Form des Lachens dem entspricht, was Hegel bei Ariost identifiziert.

Das Lachen Ariosts ist jedoch sicherlich nicht die völlig negative Ironie der Frühromantiker. Hegel verwendet den Begriff der Ironie auch für Ariost²³ und obwohl er anderswo die Ironie deutlich von der Komödie unterscheidet,²⁴ scheint die Welt von *Roland* näher an dem zu sein, was Hegel mit dem Komischen meint. Sie ist die »komische Welt der Ereignisse und Schicksale« (*Ä, XIV*: 215).²⁵ Gegenüber dem Ironischen der Frühromantik unterscheidet sich das Lachen Ariosts durch den Inhalt seiner Kritik,

23 Siehe z. B.: GW 28.1: 202; *Heimann 1828/29*: 197; *Esthétique Cousin*: 98.

24 »Das Komische ist aber nicht mit dem Ironischen zu verwechseln« (*von der Pfordten 1826*, 63). Tatsächlich spricht Hegel kurz in seiner Diskussion über Solger von »komischer Ironie« (GW 16: 117).

25 Vgl. auch *Ä, XV*: 411 f.

das Verfahren mit diesen Inhalt, die höheren Grade im Unterscheidungsvermögen, sowie der Vernünftigkeit, die den Inhalt eben offenzulegen vermag.

Während die frühromantische Subjektivität auf der einen Seite alles als ein durch sie erschaffenes Produkt auffasst und denkt, die Macht über die ganze Welt zu besitzen und all jenes, was sie umgibt, zu konsumieren, unterschiedslos auflösen zu können, setzt dagegen die komische Subjektivität Ariosts auf ein vernünftiges Kriterium, um ihre Intentionen zu verwirklichen. Sie ist nicht blindlings davon überzeugt, dass sich alles um sie herum wie ein verschwommenes Bild auszubreiten vermag, bei dem gleichgültig ist, welche Objekte seiner kritischen Betrachtung unterzogen werden. Sie richtet sich gegen das, was unwesentlich ist, auch wenn es in erster Linie nicht so erscheint, d. h. gegen das, was sich in falscher Absicht als etwas Trügerisches ausgibt, was mit Werten prahlt, die es nicht verfolgt oder die der Sache nach irrelevant sind. Das Komische annihiliert das, was in der äußeren Welt mit einer nur scheinbaren Objektivität anwesend ist, aber tatsächlich etwas, das absolut nicht substantiell ist. Es beabsichtigt, die Täuschung des Wahren aufzulösen, um dem wirklich Wahren den Raum zu geben, sich (wieder) zu erheben. Und während das ironische Selbstbewusstsein der Frühromantik auf Dauer immer trauriger und unglücklicher wird, an sich selbst erkrankt und sich im Nichts verliert, das es selbst schuf, ist das komische Selbstbewusstsein fähig, auch angesichts seines destruktiven Potenzials in guter Laune und Glückseligkeit zu verbleiben – eben weil es sich an das wesentlich Vernünftige richtet. So löst es das, was in sich widersprüchlich ist, auf, aber lässt sich von dem rein vernichtenden Wirbel, den es verursacht, nicht vereinnahmen: »Komisch nämlich [...] ist überhaupt die Subjektivität, die ihr Handeln durch sich selber in Widerspruch bringt und auflöst, dabei aber ebenso ruhig und ihrer selbst gewiß bleibt« (A, XV: 552).

Komisch in diesem Sinne war Aristophanes in der Antike, der sich auf die Verdrehtheit und Unsinnigkeiten der Polis stürzte, um die wahre Substanz des Gemeinwesens zurückzugewinnen.²⁶ Komisch ist das Lachen Ariosts, insofern er eine Welt – die mittelalterliche Welt des Rittertums – darstellt, die sich an sich auflöst,

26 Vgl. z. B.: GW 28.1: 509-511.

aber gleichzeitig, ohne seinem negativ-destruktiven Charakter zu erliegen, hebt er das Wesentliche und das Substantielle (wie den Mut oder die Liebe) hervor und kündigt somit die neue, moderne und freie Welt an.

4. Schluss

Ariosts Lachen ist eine der Triebfedern des Übergangs von der Vormoderne zur Moderne. Es ist ein Ausdruck der Auflösung, die notwendig ist, um die alte Welt aufzugeben und in die neue zu wechseln. Es ist der grundlegende Charakter der Grenzposition vom *Rasenden Roland*, eine Position, die sich aus literarischer Sicht zwischen dem alten Epos und dem Roman befindet und die somit aus epochaler Sicht an der Schwelle zur Moderne steht.

Ohne das Scheidende zu verhöhnen und die unruhigen Merkmale des Wahnsinns prosaisch offenzulegen, wie es in der Welt des *Don Quijote* geschieht, bleibt das Lachen Ariosts ein sanftes, wohlwollendes, freundliches Lachen, das sich um das Phantasiereiche und das Märchenhafte in dieser historischen Passage kümmert.

Das Werk Ariosts stellt für Hegel ein entscheidendes Moment in dem Übergang zur Moderne dar. Ariost steht zwar an ihrer Schwelle, überschreitet sie aber nicht. Vielmehr wendet er sich noch einmal zurück und erzählt die Geschichte einer alten Welt mit all ihrer Phantasie, wenngleich in dem Wissen, dass es vermutlich das letzte Mal sein wird.

Literaturverzeichnis:

- Beltramini, Guido; Tura, Adolfo (Hg.) 2016: *Orlando furioso 500 anni: cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi*, Ferrara: Fondazione Ferrara arte.
- Binni, Walter 1996: *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto. E altri studi ariosteschi*, Scandicci (Firenze): La Nuova Italia.
- Bohrer, Karl Heinz 1989: *Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Ceserani, Remo 2006: »Ariosto, il moderno e il postmoderno«. In: *Horizonte. Italianistische Zeitschrift für Kulturwissenschaft und Gegenwartsliteratur*, 9, 2005/06 (Sonderband: Trugbildnerisches Labyrinth

- Kaleidoskopartige Effekte. Neurezeptionen des *Orlando furioso* von Ariosto), 27-44.
- Dal Monte, Maria Teresa 1971: *Ariosto in Germania. Con Ariosto e la poesia romantica di Hebert Frenzel* (Quaderni dell'istituto di filologia germanica, II), Imola: Editrice Galeati.
- Ferroni, Giulio 2008: *Ariosto*, Roma: Salerno.
- Forni, Giorgio 2006: »Ariosto e l'ironia«. In: *Lettere italiane*, Vol. 58, No. 2, 208-223.
- Hebing, Niklas 2015: *Hegels Ästhetik des Komischen*, Hamburg: Felix Meiner.
- Jossa, Stefano 2002: *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma: Carocci.
- Jossa, Stefano 2009: *Ariosto*, Bologna: il Mulino.
- Jossa, Stefano 2016: »Ironia«. In: Izzo, Annalisa (Hg.): *Lessico critico dell'Orlando furioso*, Roma: Carocci, 177-197.
- Pöggeler, Otto 1983: »Ist Schlegel Hegel? Friedrich Schlegel und Hölderlins Frankfurter Freundeskreis«. In: Pöggeler, Otto/Jamme, Christoph (Hg.): »Frankfurt aber ist der Nabel dieser Erde«. Das Schicksal einer Generation der Goethezeit, Stuttgart: Klett-Cotta, 340-348.
- Pöggeler, Otto 1999: *Hegels Kritik der Romantik*, Neuausgabe, München: Wilhelm Fink.
- Ramat, Raffaello 1954: *La critica ariostesca. Dal secolo XVI ad oggi*, Firenze: La Nuova Italia.
- Rivoletti, Christian 2014: *Ariosto e l'ironia della finzione. La ricezione letteraria e figurativa dell'Orlando furioso in Francia, Germania e Italia*, Venezia: Marsilio.
- Rosenkranz, Karl 1969 [1844]: *Georg Wilhelm Friedrich Hegels Leben*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Rüdiger, Horst 1975: »Ariosto nel mondo di lingua tedesca«. In: *Convegno internazionale Ludovico Ariosto. Roma, Lucca, Castelnuovo di Garfagnana, Reggio Emilia, Ferrara, 27 settembre – 5 ottobre 1974*, Roma: Accademia nazionale dei Lincei, 489-509.
- Roche, Mark William 1998: *Tragedy and Comedy. A Systematic Study and a Critique of Hegel*, Albany: SUNY Press.
- Rózsa, Erzsébet 2013: »Individualitätstypen in der modernen Kunst. Christus, der Ritter, der »rechtschaffene Bürger« mit Blick auf das Ende der Kunst als ihren »Anfang« bei Hegel«. In: Nagl-Docekal, Herta et al. (Hg.): *Hegels Ästhetik als Theorie der Moderne*, Berlin: Akademie Verlag, 85-107.
- Sangirardi, Giuseppe 2014: »Trame e genealogie dell'ironia ariostesca«. In: *Italian Studies*, Vol. 69, No. 2, 189-203.
- Stierle, Karlheinz 1986: »Malerei und Literatur der italienischen Renaissance in Hegels Ästhetik«. In: Gethmann-Siefert, Annemarie/Pöggeler, Otto (Hg.): *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik*, Bonn: Bouvier Verlag (Hegel-Studien Beiheft 27), 327-340.

- Stierle, Karlheinz 1996: »Italienische Renaissance und deutsche Romantik«. In: Hausmann, Frank-Rutger et al. (Hg.): »Italien in Germanien«. Deutsche Italien-Rezeption von 1750-1850. Akten des Symposiums der Stiftung Weimarer Klassik, Tübingen: Narr, 373-404.
- Strohschneider-Kohrs, Ingrid 1977: *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Tübingen: Max Niemeyer.
- Trovato, Sonia 2018: »A chi nel mar per tanta via m'ha scorto«. La fortuna di Ariosto nell'Italia contemporanea, Roma: Carocci.
- Vieweg, Klaus 2007: *Skepsis und Freiheit. Hegel über den Skeptizismus zwischen Philosophie und Literatur*, München: Wilhelm Fink.
- Walzel, Oskar 1938: »Methode? Ironie bei Schlegel und Solger«. In: *Helicon*, 1, 33-50.
- Wiesner, Wolfgang 1941: *Ariost im Lichte der deutschen Kritik*, Basel: Basler Druck- und Verlagsanstalt.
- Zatti, Sergio 1990: *Il Furioso fra epos e romanzo*, Lucca: Maria Pacini Fazzi Editore.
- Zatti, Sergio 2006: *The Quest for Epic. From Ariosto to Tasso*, Toronto et al.: University of Toronto Press.
- Zatti, Sergio 2016: *Leggere l'Orlando furioso*, Bologna: il Mulino.
- Zovko, Jure 2007: »Hegels Kritik der schlegelschen Ironie«. In: *Hegel-Jahrbuch*, 2007, 148-154.