

BRIGITTE HEYMANN

Szenen der Verschwörung – Pulcis Poetik des Verrats

Der 25. Gesang des *Morgante*. Eine Annäherung

Das Motto der Lesung der beiden Übersetzer ist ein Zitat aus der 69. Strophe des 25. Gesangs des *Morgante*. Es handelt sich um eine der Stellen, an denen sich der Erzähler direkt an seine Leser wendet:

merk dir den Spruch und lern ihn recht verstehen,
Verzweiflung einem Mann den Mut erweckt,
der spricht: „Mag mein Projekt zu Bruch auch gehen,
was soll's, Fortuna ist oft voller Tücke,
sterb' ich, stirbt in Apulien eine Mücke.“ (69. 4-8)¹

Was als Moral im Genre einer Alltagweisheit formuliert ist, die an die inzwischen anachronistische aber immer noch populäre Redensart erinnert, die unser Tun mit einem umgefallenen Rad in Peking vergleicht, birgt in seinem doppelbödigen Witz das Programm von Pulcis Dichtung. Während der Spruch einerseits als Ausdruck eines zur Kontingenzformel geronnenen Fatalismus erscheint, durch die menschliches Handeln unter das Zeichen der Vergeblichkeit gestellt wird, so eröffnet er andererseits demjenigen, der sich der Unkalkulierbarkeit seines Tuns zum Trotz dennoch traut zu agieren, die Perspektive der Selbstentlastung von den Folgen eigener Taten und der Selbststeigerung durch ein Vanitasbekenntnis.

Wer bis zum 25. Gesang von Pulcis riesenhaftem Epos vorgedrungen ist, der wird einmal mehr überrascht, wenn er mit kaum zuvor gekannter Klarheit auf den einen großen Stoff der

¹ Zitiert wird hier eine frühere Version der Übersetzung aus dem Jahr 2000, die von der letzten Fassung sprachlich zum Teil deutlich abweicht. Ich greife an dieser Stelle auf diese ältere Version zurück, weil sie im gegebenen Kontext auch als Anspielung auf das Übersetzungsprojekt verstanden werden kann. In der jetzt vorliegenden Publikation lautet der Text: „[...] merk dir den Spruch und lern ihn recht verstehen, / dass die Verzweiflung Mut im Mann erweckt, / der spricht: ‚Soll doch mein Plan zugrunde gehen, / was soll's, Fortuna ist oft voller Tücke, / sterb' ich, stirbt in Apulien eine Mücke.‘“ („[...] e noti bene il motto / che per disperazion l'uom s'assicura / e dice: ‚Se il disegno fia pur rotto, / come Fortuna alle volte ingarbuglia, / che fia? Mort'io, mort'una mosca in Puglia?‘“) (Luigi Pulci, *Morgante*, IV. Band, in deutsche Stanzen übersetzt von Edith und Horst Heintze, Glienicke/Berlin. Madison/Wisconsin 2008, S. 38.)

mittelalterlichen Ritterepik verwiesen wird, auf den das Versgedicht so oft anspielt und den es doch auf Distanz, in poetischer Schweben und beinahe unerreichbar gehalten hatte. Hier nun kommt die Geschichte Karls zu jenem Ende, das im *Rolandslied* – in den Worten Blumenbergs ausgedrückt – mit der Macht der Ursprungswirklichkeit des Mythos mit „Poesie und Schrecken“² als europäische Historie erzählt ist, und das der Autor seinen Erzähler des *Morgante* im Proemio eines jeden Gesangs immer wieder aufs Neue ebenso eindringlich beschwören lies, wie er es zugleich immer ausschweifender auf epischen Umwegen und mit Arabesken versehen aufgeschoben hatte.

Es handelt sich um jene Szene des Verrats, die der gewaltigen Schlacht von Ronceval vorangeht, deren unvorstellbaren Ausmaße sie weniger rational erklärt als phantasmatisch präludiert. Ganelon verrät seinen Kaiser aus niederen persönlichen Beweggründen, aus Hass- und Rache-gelüsten gegenüber seinem Stiefsohn Roland, den er als Anführer der Nachhut des karolingischen Heeres vorschlägt, um ihn den Sarazenen auszuliefern. Der kühne und ungestüme Held und sein besonnener, nicht minder heldenhafter Freund Oliver werden am Ende eines erbitterten, blutigen Kampfes gegen die Heiden zusammen mit ihren Getreuen sterben. Doch am Schluss triumphieren Karl und das Christentum über Heiden und Verräter. Jenem widerfährt mit der seiner Tat angemessenen Strafe Gerechtigkeit, und so ist auch ihm am Ende ewiger Ruhm sicher.

Die Geschichte ist uns vertraut, wir kennen ihre Protagonisten, und doch scheinen sie in dem eben gehörten Text gleichsam verwandelt zu sein. Verwirrt durch die weite ausufernde Form der Erzählung erkennen wir ihre Gestalten nicht zuletzt auch in der veränderten Faktur ihrer poetischen Erscheinung zuweilen nur mit Mühe. Erwartetes tritt ein, doch auf unerhörte Art und Weise. Pulci erzählt die Geschichte neu, formt sie nicht nur um, erweitert und schmückt sie aus – er gestaltet sie um, indem er ihr lang hinausgezögertes, unvermeidliches Ende inszeniert, und d.h., es in ästhetische Erfahrung übersetzt, in deren Realität es einmal mehr durchspielbar wird und zugleich unverfügbar bleibt.

Das Überbordende, zuweilen ins Burleske Umschlagende der Dichtung Pulcis wird in diesem Gesang auf sein poetisches Wesen konzentriert, das Byron in der Apostrophierung Pulcis als „sire of the half-serious rhyme“³ prägnant formuliert hat, auf jene Qualität seiner Dichtung zielend, die ihre Bedeutung im ästhetischen Spielraum des Doppeldeutigen und

² Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Ffm. 1990, S. 68.

³ Lord Byron, *Don Juan* (1819-24), selbst ein Meister der halbersten Dichtung, zit. nach: Mark Davie, *Half-Serious Rhymes. The narrative Poetry of Luigi Pulci*, Dublin 1998, S. 7.

Unentschiedenen in virtuosen Szenarien zwischen mythischer historischer Wirklichkeit und Fiktion, Imitatio und Mimesis hervorbringt.

Schon im *Rolandslied* sind in der Szene des Verrats durch Ganelon Handlungszusammenhänge dramatisiert, die den Charakter einer Verschwörung annehmen, weil in ihnen die Protagonisten mit den Mitteln der Täuschung, Fälschung und Illusion agieren, um persönliche mit allgemeinen Interessen zu vereinen und in einem Zweckbündnis auf die Entmachtung des einen Herrschers hinzuwirken. Und weil sie sich der Verbindung nicht sicher sein können, müssen sie sie mit einem Schwur besiegeln.⁴

Die Verschwörungsszene im *Morgante* lässt sich in dieser Perspektive gleich in mehrfacher Hinsicht exemplarisch lesen: im Umgang Pulcis mit dem mittelalterlichen Stoff zeigt sich, dass er diesen nicht nur ästhetisch transformiert, sondern vor allem auch aktualisiert hat, indem er seine Elemente im Kontext veränderter politischer und kultureller Verhältnisse in Florenz durchge-arbeitet und neu in Szene gesetzt hat.

In den Rekurrenzen und Verschränkung von Texten unterschiedlicher Provenienz entsteht aus jenem Verschwörungsszenario eine phantasmatische Urszene, die Laplanche/Pontalis zufolge die Lücken der Erfahrung, die blinden Regionen der Erinnerung und Leerstellen des Wissens durch Inszenierung mit imaginärer Teilhabe füllt.⁵ Pulcis dichterische Verfahren deuten darauf hin, dass er es als Aufgabe der Literatur erachtet, im Wiederholen des Kontingenten Verfügbarkeit und Kontrolle zu simulieren und nicht zuletzt auf diese Weise Leser und Zuhörer vergnüglich zu unterhalten.

Ich will im Folgenden versuchen, drei strukturelle Aspekte der Transformation dieser Episode zu skizzieren, in deren Perspektive sich Pulcis Poetik in ihrer Originalität und zugleich unzeitgemäßen Fremdheit abhebt, die seinen Riesenroman zum Schwellentext der Frühen Neuzeit werden ließ.⁶

In den letzten fünf Gesängen, die den zweiten Teil des Epos bilden, und die bekanntlich nicht nur in zeitlichem Abstand zu den vorangehenden 23 Gesängen entstanden sind, sondern die vor allem nicht mehr in erster Linie in der volkstümlichen Tradition des „rimare alla burchia“

⁴ Zur Konzeptualisierung von Verschwörung vgl.: Helmut Pfeiffer, „Die Macht der Verschwörung. Diskurs und Inszenierung zwischen Machiavelli und Shakespeare“, in: Roland Galle/Rudolf Behrens (Hrsg.), *Konfigurationen der Macht in der frühen Neuzeit*, Heidelberg 2000, S. 17-58.

⁵ Jean Laplanche/J.-B. Pontalis, *Fantasme originaire, Fantasme des origines, origines du fantasme*, Paris 1985.

⁶ Leo Pollmann formuliert in *Das Epos in den romanischen Literaturen*. Verlust und Wandlungen (Stuttgart 1966): „Pulcis Morgante erhebt sich nicht sehr über die Schwelle der Literatur [...]“, S. 108.

stehen, wird es gleich in zweifacher Hinsicht „ernst“. Zum einen muss sich Pulci, dessen Verhältnis zu Lorenzo de' Medici seit Mitte der 1470er Jahre schwieriger geworden war, als seriöser Dichter behaupten, der sich an der Konkurrenz mit Matteo Franco, Cristoforo Landino vor allem aber mit Marsilio Ficino nicht nur auf dem praktischen Gebiet des Dichtens, sondern vor allem auch poetologisch auf dem Feld des Neuplatonismus und an den sich mit ihm herausbildenden Idealen des Renaissancehumanismus messen lassen konnte. Zum anderen bedeutet die Konzentration auf den epischen Stoff: Das Unvermeidliche muss erzählt, die Geschichte kann nur mit der Schilderung des einen Ereignisses zu Ende gebracht werden. Pulcis Erzähler weiß, dass „eine Tragödie unser Lied wird werden.“ („sarà pur tragedia la istoria nostra.“, XXVII. 1) Der Dichter muss in der Notwendigkeit jenes unvordenklichen Geschehens die Freiheit seiner Gestaltung finden.

Pulcis Erzählweise ist doppelt auktorial. Der Erzähler stellt die Geschichte von ihrem nicht nur ihm, sondern auch seinen Lesern wohl bekannten Ende her dar, in dem das Geschehene seinen höheren Sinn erlangt. Während jener immer schon und ewig eingelöst ist, erweist sich die Bedeutung der Handlung in der Gegenwart der Ereignisse als ebenso kalkuliert wie unberechenbar. Was als Erzählstrategie erscheint, weist ins Zentrum des Geschehens und ist von weiterreichender Geltung. Es liegt im Wesen von Verrat und Verschwörung als Handlung, dass sich die Bedeutung der Aktion, die sich auf ihre Gegenwart konzentriert, immer erst nachträglich als Szene erschließt, bei der alle Beteiligten Subjekt und Objekt, Agierende und Beobachtende zugleich sind.

Pulci hat die Episode mehrstimmig und in einer mehrdimensionalen Raum-Zeit-Konstruktion angelegt, die auf zwei Ebenen als Inszenierung funktioniert, weil sich in ihr sowohl die Protagonisten der ‚histoire‘, als auch jene des ‚récit‘ – Erzähler und Leser – immer zugleich als Akteure und Beobachter wahrnehmen können, ohne sich ihrer jeweiligen Position je sicher zu sein.

In der Szene des Verrats im *Morgante* sind alle Beteiligten Falschspieler. Ganelon verhält sich dabei wie erwartet. Er löst nicht nur das ein, was in seinem Typ angelegt ist, sondern er erweist sich als eben jener listenreiche, schlaue Gerüchtemacher und Ränkeschmied, als der er in den vorangehenden Gesängen schon auffiel, mehr noch: er kann nicht anders, weil der

Verrat das Fatum seiner Natur ist.⁷ Er entlarvt sich durch Übertreibung und Maßlosigkeit in allem, was er sagt, selbst.

Marsilius spielt sein eigenes Spiel. Er ist der Oberschurke, der über jenes „Höchstmaß an schauspielerischer Situationspräsenz und Risikobereitschaft“⁸ verfügt, das die Verschwörung ihren Beteiligten abverlangt. Er tritt als Regisseur der Szene auf, der sein Geschäft versteht, weil er dessen Mittel und Rituale beherrscht. Mit der geschickten Wahl des Ortes eröffnet er das Spiel, taktiert zuerst mit Gabe und Gegengabe, versucht es dann mit Redekunst und drängt Ganelon schließlich zum Schwur. Neu ist bei Pulci, dass auch Kaiser Karl innerhalb der Szene mit Vorsatz agiert und im vollen Wissen um das Risiko des Verlaufs und Ausgangs der Mission seines Unterhändlers darauf hofft, dessen kriminelle Energie für seine eigenen Zwecke nutzen zu können:

Karl schien es günstig, einen zu verwenden
wie Ganelon, der alles mochte packen,
und der wohl wusst', die Wahrheit umzuwenden,
wenn's beim Verhandeln Nüsse gab zu knacken;
jetzt ließ der Schuft sich bitten, ihn zu senden,
und zeigte seine lahmen Hinterbacken;
er wär' schon zu alt und vieles drücke ihn,
so die Entschuldigung berechtigt schien. (XXV. 7)⁹

Pulcis Karl ist ein Herrscher, der nicht nur jenem Typus erstaunlich ähnelt, den Machiavelli wenig später als *principe nuovo* konzipieren wird, mehr noch, in ihm sind dessen Qualitäten der Machterhaltung auf burleske Art und Weise schon überzeichnet.

Im *Rolandslied* beherrscht Karl der Große, wenn auch als kriegsmüder so doch über allen stehender Souverän seine Vasallen. Dennoch war auch die feudale Ordnung störanfällig. Ganelons Verrat entsteht aus einem Lehnskonflikt, der ihn zwar nicht moralisch legitimiert,

⁷ Ganelons Tat wird in den Gesängen 8, 10, 11, 12, 14, 17, 22 vorbereitet; im 28. erfährt er seine Strafe und wird gevierteilt.

⁸ Vgl. Anm. 4, S. 19.

⁹ „Pareva a Carlo a suo modo di pignere / un uom, com'era Gan, da queste pratiche, / da saper ben dissimulare e fingere, / dove a trattar s'avea cose rematche; / e 'l traditor si faceva sospingere, / mostrando omai che gli pesi le natiche: / ch'era pur vecchio e molto cagionevole, / sì che la scusa pareva ragionevole.“ Die undeutliche Stellung Karls im Rolandslied, von der Auerbach spricht, wird von Pulci unter Verwendung ähnlicher stilistischer Mittel ins Komische gesteigert. In dieser Strophe zeigt sich dies im Gleiten des syntaktischen Subjekts als Stilwirkung, die zugleich auch den vortragepischen Charakter des *Morgante* verdeutlicht. Vgl.: Erich Auerbach, „Rolands Ernennung zum Führer der Nachhut des fränkischen Heeres“, in: Ders., *Mimesis*, Bern 1988, S. 99ff.

aber sein Verhalten auf die Instabilität der Machtverhältnisse zurückführt. Der Verrat zeigt gesellschaftlichen Ordnungsschwund an, dem mit Ratio nicht beizukommen ist. Als Vorsehung kündigt sich Karl zweimal in Folge, in der 57. und 58. Laisse, die drohende Gefahr im Medium des Traums an. Doch die Botschaft bleibt rätselhaft; machtlos – er vergießt Tränen – muss er die Vernichtung seiner Nachhut geschehen lassen.¹⁰

Pulci zeichnet 400 Jahre später in der Szene der Verschwörung ein Gesellschaftsbild, in dem der Verrat nicht als Fehlverhalten eines Einzelnen erscheint, sondern zu einem Bestandteil des Repertoires höfischer Kultur und Politik geworden ist, der als legitimes Mittel politischen Handels erscheint, welches alle Beteiligten möglichst kunstvoll zu beherrschen versuchen. Doch das allgemeine Wissen um das Scheitern der Verschwörung, von der das Epos handelt, lässt aus den virtuoson Schauspielern Rollenchargen eines immer gleichen Stücks werden, deren tragikomisches Treiben den Lesern einen Spiegel vorhält, dessen Zerrbilder sie belustigen.

Verschwörungen gehörten im Quattrocento zum Faktum historischer, aber auch gegenwärtiger Erfahrung der florentinischen Herrscher, mit dem jene immer zu rechnen hatten.¹¹ Und so kann man Pulcis Text auch als Warnung an die Adresse Lorenzos lesen. Vor allem aber erwächst aus der komischen Distanz, mit der Pulci die Szene gestaltet, nicht nur Sorge um den geliebten jungen Fürsten, sondern Kritik am höfischen Treiben und an den Ritualen akademischer Gelehrsamkeit und ihren „argumenti vani“ (XXV. 80).

So wie in der Verschwörung Wirklichkeit maskiert und mit falschem Schein versehen wird, so sind bei Pulci auch literarische Motive und Topoi in ein Verwirrspiel von Bezügen und Verschränkungen versetzt, in denen sich ihre Bedeutungen wie auf einem gleitenden Terrain semantisch verschieben.

In der vergleichenden Betrachtung der Szenen von Verrat und Verschwörung wird dies neben der Gestaltung der Protagonisten in der Modellierung von Raum deutlich. Im *Rolandslied* empfängt Marsilius Ganelon im Garten seines Schlosses. Doch während hier mit der Wahl des Ortes der verschwörerischen Verbindung ein neutraler, gewissermaßen extraterritorialer Raum geschaffen wird, der als Hintergrund der Ausweitung des Verrats zur Verschwörung in

¹⁰ Vgl.: Ebd.

¹¹ 1378 ereignete sich der „tumultu dei Ciompi“, 1478 die „congiura dei Pazzi“.

der beiderseitigen Einigung und ihrer Besiegelung im Schwur¹² dient, versetzt Pulci das Geschehen in die Räume höfischer Zeremonialkultur. Nachdem man sich im Inneren des Schlosses von Biancardin mit Worten, Spiel und Tänzen angenähert hatte, führt Marsilius Ganelon in einen Apfelhain, wo er für ihn in arkadischem Ambiente ein Gastmahl ausrichtet.¹³ Die Schäferidylle bildet das Dekor des zweiten Akts der Phase der Vorbereitung des Verrats, in der die beiden potenziellen Verbündeten versuchen, möglichst schnell ihr gegenseitiges Misstrauen abzubauen. Zuerst mimt Marsilius den Freund¹⁴, der Ganelon seine persönliche Version der Geschichte ganz im Vertrauen erzählt. Jener, misstrauisch und voller Argwohn, beobachtet den anderen im Spiegel des Wassers der Quelle, deren Reinheit er eben noch gelobt hatte: „[...] um zu sehen, ob echt, was Marsil sagt, / heftet' die Augen fest auf jene Quelle, / nicht, um sich wie Narziss selbst zu betrachten, / sondern aufs Minenspiel Marsils zu achten.“ („che, per veder se Marsilio si lagna / da beffe, gli occhi affisòe nella fonte, / e non guardava sé come Narciso, / ma gli atti e' gesti di Marsilio al viso.“, XXV. 58. 5-8)

Pulci verarbeitet in dieser Episode gleich mehrere Topoi, die zu den zentralen Elementen der Selbstreflexion und Legitimation jener neuen Generation der Künstler der Accademia Platonica zählen, die nun in der Gunst Lorenzos stehen. Das Motiv des Narziss an der Quelle steht am Beginn der Bildtheorie der Renaissance¹⁵, und es wird in der bildenden Kunst zum Topos der Darstellung von Selbsterkenntnis als Medienerkenntnis.¹⁶ Die Verbindung von Spiegelblick und Macht, die Pulci anschaulich macht, wird erst seit der Psychoanalyse im Rekurs auf den antiken Mythos denkbar und als neurotisches Symptom des sekundären Narzissmus klassifiziert, das der paranoiden Struktur des Verhaltens der Verschwörer nicht unähnlich ist.

Doch die Quelle, die im Mittelpunkt der arkadischen Landschaft Leben und Schöpfung symbolisiert und darin zum zentralen Topos des verlorenen Paradieses und der Verheißung eines anderen besseren Lebens wird, ist im *Morgante* als Medium der Manipulation der Akteure von Pulci umfunktionalisiert, pragmatisch entweiht und umgedeutet. Jedoch, dieser

¹² Der nicht ein bloßer Wortschwur ist, sondern quasi religiös überhöht wird, denn geschworen wird auf die Reliquie seines Schwerts.

¹³ Die Topik der Szene spielt auf Lorenzos *Simposio* (1469-72) an.

¹⁴ Verschwörer verbindet ein fragiles Band, das aus Freundschaft gesponnen wird und über Misstrauen und den Verratsverdacht hinweg auf Zeit Sicherheit vermitteln soll.

¹⁵ Vgl.: *Della pittura* (1435) von Leon Battista Alberti, der 1441 in Florenz den *Certame coronario* zur Legitimierung des Dichtens im Volgare mit organisiert hatte.

¹⁶ So z.B. Caravaggios Darstellung des Narziss an der Quelle. Vgl.: Christiane Kruse, *Selbsterkenntnis als Medienerkenntnis*. Leon Battista Alberti und Caravaggio, Marburg 1999.

Spiegel ist unberechenbar. Denn obschon klar, so ist die Quelle doch in Bewegung, und die Bilder, die ihre Oberfläche liefert, sind alles andere als sicher. Hier waltet Fortuna, zu deren Emblemata die Quelle gehört. Ihre Macht wird nur wenige Verse später, wenn die Episode in ein apokalyptisches Strafszenario kippt, drastisch vorgeführt. „Phantasie und Witz“¹⁷, mit denen sich Pulcis Figuren, wie Horst Heintze schreibt, gegen ihre Willkür behaupten, werden durch die Wucht und die Intensität der schaurig blutigen Katastrophe aufs Äußerste herausgefordert.

Ihren rhetorischen und zugleich dramatischen Höhepunkt erreicht die Episode in einem weiteren Topos. Verschwörung ist zuerst Sprachhandlung, deren Zeitstruktur sich ganz auf ihre Gegenwart konzentriert und zugleich angespannt auf die Zukunft richtet. Wie für die *mêtis* der Griechen, kommt es auf den rechten Augenblick an, den *kairós*, um die schändliche Tat zu verabreden.¹⁸ An diesem Punkt nun verschmelzen Verräter und Dichter rhetorisch in einem taktischen Szenario. Als Marsilius die Stunde gekommen sieht, Ganelon an sein Wort zu binden, beschließt er die Verhandlung zu beschleunigen: „das große Segel müsst’ aufziehen, / und nicht mehr mit dem Ruder nur lavieren“. („parvegli tempo a metter l’artimone / e non calare or più il timon latino“, XXV.66. 3 u. 4) Die Anleihe an der Schifffahrtsmetaphorik bringt den Dichter selbst ins Spiel, der seine Dichtung zu Beginn eines jeden Gesangs mit dem über Dante vermittelten antiken Topos vom „Boot, das in den Hafen zu führen ist“ verglichen hatte. Die Bemächtigung der proömialen Formel durch den Verschwörer bleibt ebenso folgenlos, wie sie der Erzähler viele Male schon als ‚leere Formel‘ gebraucht hatte, „weil sie in Einleitungen traditionell war“¹⁹, wie Curtius das schon für Dante nüchtern feststellt. Denn zum Ende kommen wollte er noch lange nicht, auch Marsilius darf nicht schnell vorankommen. Es dauert noch 40 Strophen²⁰ bis die Verschwörung schließlich nach allerlei phantastischen Digressionen ins Werk gesetzt werden wird. Dichtung und Verschwörung sind wie Seefahrt nicht ungefährlich, man kann den Kurs verlieren, auf Abwege kommen und gar untergehen. In der Inszenierung der Dichtung ist die Gefahr, die das Gelingen aufs Spiel setzt, noch gesteigert – Wo führt das Ganze hin? fragt sich der Leser so manches Mal –, und zugleich ist sie immer wieder in verschwörerischer Übereinkunft mit dem Leser in Spannung konvertiert und in seiner Unterhaltung gebannt, wenn dieser es versteht, der Unkalkulierbarkeit des Textes mit ästhetischer Erfahrung und Wissen zu begegnen.

¹⁷ Horst Heintze, „Einführung“, vgl. Anm. 1, S. LIX.

¹⁸ Vgl.: Marcel Détiéne, Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l’intelligence. La mêtis des grecs*, Paris 1974.

¹⁹ Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Tübingen und Basel¹¹ 1993, S. 139.

²⁰ Erst in Strophe 109 wird der verräterische Komplott auf den Koran und die Bibel besiegelt.

Mit Pulci erfährt man einmal mehr: Der Mythos kann nicht oder immer nur vorläufig zu Ende gebracht werden. Seine imaginierte Textwelt erscheint wie eine unwirklich wirkliche Welt, die immer schon Erzählung war und immer weiter erzählt wird.

Die Szenen des Verrats und der Verschwörung gehören zum Repertoire des kollektiven Imaginären, jenen Kindheitsgeschichten der Menschheit, in denen sich im Moment ihrer Erzählung in der Gleichzeitigkeit von „Vorauswissen und Nichtverhindern“²¹ die Ängste und ihre Überwindung einprägen und wiederholen. Wir begegnen ihnen ebenso unausweichlich und unverfügbar wie im Traum, den wir – erwacht – verwundert zu deuten versuchen ohne ihn je ganz zu verstehen.

Am Schluss nun soll in Ermanglung eigener Fähigkeiten zum Dichten ein anderer Meister der „half-serious rhymes“ das Wort an sie richten:

Heinrich Heine

An eine Sängerin

Als sie eine Romanze sang

[...]

Ein Traum war über mich gekommen:

Mir war, als sei ich noch ein Kind,
Und säße still, beim Lampenscheine,
In Mutters frommen Kämmerleine,
Und läse Märchen wunderfeine,
Derweilen draußen Nacht und Wind.

Die Märchen fangen an zu leben,
Die Ritter steigen aus der Gruft;
Bei Ronzisvall, da gibt's ein Streiten,
Da kommt Herr Roland herzureiten,
Viel kühne Degen ihn begleiten,
Auch leider Ganelon, der Schuft.

²¹ Vgl. Anm. 9, S. 99.

Durch den Roland schlimm gebettet,
Er schwimmt in Blut und atmet kaum;
Kaum mochte fern sein Jagdhornzeichen
Das Ohr des großen Karls erreichen,
Da muss der Ritter schon erbleichen –
Und mit ihm stirbt zugleich mein Traum.

Das war ein laut verwornes Schallen,
das mich aus meinem Träumen rief.
Verklungen war jetzt die Legende,
Die Leute schlugen in die Hände,
Und riefen „Bravo!“ ohne Ende;
Die Sängerin verneigt sich tief.

Buch der Lieder (Junge Leiden, 16)

Vortrag gehalten am 10.10.2009

Am Romanischen Institut der Humboldt-Universität zu Berlin