

Folengo und Romanino: Die *Questione della lingua* und ihre exzentrischen Positionen (1994)

Die Werke des Brescianer Malers Girolamo Romanino (1484/87–1559) haben im vergangenen Jahrzehnt beachtliches wissenschaftliches Interesse erregt.¹ Nicht nur über sein Leben wissen wir nun mehr, sondern auch über das Netzwerk seiner Auftraggeber. Einige seiner verlorenglaubten oder zuvor unbekanntem Gemälde sind ans Licht gekommen, und mit der Restaurierung vier seiner bedeutendsten Freskenzyklen hat sich darüber hinaus die einmalige Gelegenheit ergeben, die Technik und Arbeitsmethoden dieses Malers zu untersuchen.² Es wird uns allerdings nicht gelingen, seine reichlich bewegte und von zahlreichen Auseinandersetzungen mit seinen Auftraggebern überschattete Karriere zu verstehen, wenn wir keine plausible Antwort auf eine entscheidende Frage finden: Wie kam es, dass ein ausgesprochen erfolgreicher Künstler wie Romanino, der sich in der frühen Phase seiner Karriere der Gunst der Öffentlichkeit und der Unterstützung mächtiger Auftraggeber erfreute (wie Nicolò Orsini, Francesco Gonzaga, der Abt Giovanni Cornaro und die illustre Martinengo-Familie),³ sich willentlich von einem Malstil verabschiedete, der den Werken Giorgiones und Tizians verpflichtet war und den wir heute als Stil der Hochrenaissance bezeichnen, um sich einer expressionistischeren,

ja faktisch gequälten Ausdrucksweise zuzuwenden? Was verbirgt sich hinter diesem offensichtlich rebellischen und aus gesellschaftlicher Sicht wahrscheinlich unvorteilhaften Entschluss, bedenkt man, dass er später in seinem Leben in entlegenen Gegenden wie der Valcamonica arbeitete? Angesichts mangelnder schriftlicher Zeugnisse über die geistige Disposition und die Persönlichkeit des Malers (etwas Vergleichbares wie Lorenzo Lottos oder Jacopo Bassanos ›Rechnungsbücher‹ liegt uns für Romanino nicht vor) sind einfache Antworten auf diese Fragen ausgeschlossen. Eine plausible Erklärung für das Verhalten des Künstlers könnte jedoch zum Verständnis einer ganzen Gruppe von *eccentrici* der Renaissance beitragen, wie unter anderem Altobello Melone, Giovanni Antonio Pordenone, Amico Aspertini und Benedetto Diana, will heißen jener nonkonformistischen Künstler, die während der ersten vier Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts abseits der vorherrschenden Strömung der Hochrenaissance in Norditalien aktiv waren.⁴

Üblicherweise hat man bei der Charakterisierung der Werke dieser Maler ihre provinzielle, volkstümliche oder gar vulgäre Natur betont, insofern sie nicht den ›Regeln‹ des klassischen Kanons der Hochrenaissance gehorchen, wie er in Norditalien von Giorgione und Tizian beispielhaft vertreten wurde.⁵ Im Zuge einer Untersuchung von Romaninos anti-klassischer Haltung möchte ich dafür plädieren, dass solche unklassischen Verschrobenheiten nicht notwendigerweise für ein provinzielles Publikum bestimmt waren und dass Romaninos dramatische Wende mehr mit stilistischem Selbstbewusstsein als mit Auftragsnetzwerken zu tun hatte (was nicht heißen soll, dass das soziale Milieu, in dem der Künstler arbeitete, unwichtig oder ohne Einfluss auf seine formalen Entscheidungen gewesen ist).

Das Problem lässt sich leichter verstehen, wenn wir uns dem Thema von einem Standpunkt aus nähern, der die Hierarchien unserer Disziplin aufbricht, und wenn wir versuchen,



1 *Girolamo Romanino: Beweinung Christi. Venedig, Accademia*

aus den Ergebnissen zu lernen, die in anderen Forschungsbereichen erbracht worden sind, allen voran im Feld der Literaturgeschichte. Seit den frühen 1980er Jahren haben Wissenschaftler Künstler wie Giorgione und Aspertini im Licht ihrer »literarischen Pendants« erforscht.⁶ Ebenso versucht dieser Beitrag, Romaninos Werke im Kontext heterodoxer literarischer Experimente des 16. Jahrhunderts zu lesen, und zwar ganz konkret ihr Verhältnis zu den Veröffentlichungen des begabtesten antiklassischen Schriftstellers jener Zeit zu beleuchten, des Benediktinermönchs Teofilo Folengo. Die Gefahr eines solchen Vorhabens liegt darin, Gemälde als bloßen

Reflex anderer Kunstformen wahrzunehmen und damit das eher vage Konzept von sozialem Hintergrund durch einen mehr im Trend liegenden, vielleicht aber gleichermaßen trügerischen ›Spiegel‹ zu ersetzen. Natürlich kann man in einem sehr weiten Sinn argumentieren, dass Folengos Werke ein »literarisches Pendant« zu Romaninos heterodoxem Stil bilden, oder dass umgekehrt die Malereien des Brescianer Künstlers als »visuelles Pendant« zur literarischen Unangepasstheit des Schriftstellers figurieren, dies führt uns allerdings nicht sehr weit. Stattdessen wird eine detaillierte Analyse ihrer möglichen Beziehung zueinander den kulturellen Kontext ihrer vergleichbaren intellektuellen Ziele herausstellen und einen Rahmen für die Untersuchung der gesellschaftlichen Implikationen ihrer formalen Entscheidungen anbieten, zumal Stilfragen zutiefst bedeutungsgeladen sind und weit über das hinausgehen, was gemeinhin als reiner Formalismus aufgefasst wird.

Vergleichen wir zwei frühe Altarbilder Romaninos mit einer seiner späteren Tafeln. Die *Beweinung Christi* in der Accademia in Venedig (Abb. 1), die 1510 für die Kirche San Lorenzo in Brescia gemalt wurde, ist ein Schlüsselwerk seiner frühen Laufbahn. Der Christuskörper, der in seiner Starre einer Holzskulptur gleicht, und die stehende Figur der Maria auf der linken Seite stellen noch lombardische Elemente dar, die den Werken Bramantinos und Zenales verpflichtet sind, sie werden allerdings von Merkmalen venezianischer Hochrenaissancemalerei überlagert; in der Tat lassen die drei männlichen Köpfe eine ausführliche und anhaltende Beschäftigung mit Giorgiones um 1506 entstandenen Werken erkennen, wie den *Drei Philosophen* (die von einigen auch als die *Heiligen Drei Könige* identifiziert worden sind). Die beiden Marien, die zu Seiten Christi knien, sind von den Gemälden des jungen Tizian inspiriert (zum Beispiel die *Madonna mit Kind* in der Accademia Carrara in Bergamo), wie auch von Sebastiano del Piombo (etwa seine *Salome* in der National Gallery in London,

die ebenfalls 1510 entstanden ist). Gewiss, die erste Phase von Tizians Laufbahn wird ausgesprochen kontrovers diskutiert, und im Prinzip kann man einwenden, dass wir über Tizian in dieser Phase nicht genug wissen, um behaupten zu können, Romanino habe seine Werke als Quellenmaterial benutzt. Dessen ungeachtet neigt der Autor dazu, sich jenen Kollegen anzuschließen (zuletzt Alessandro Ballarin), die das Gemälde *Jacopo Pesaro wird von Papst Alexander VI. dem Heiligen Petrus empfohlen* in Antwerpen um 1506, das *Ländliche Konzert* im Louvre um 1509, die *Madonna mit Kind zwischen dem Heiligen Antonius von Padua und dem Heiligen Rochus* in Madrid um 1509/10 und den *Thronenden Heiligen Markus* für Santo Spirito in Isola, heute in Santa Maria della Salute, um 1510 datieren.⁷ Unabhängig von der Datierung und Zuschreibung vieler umstrittener Gemälde war die neue visuelle Bildsprache, die Giorgione und



2 Girolamo Romanino: *Madonna mit dem Kind und Heiligen (Detail)*. Brescia, San Francesco



3 Girolamo Romanino: Auferstehung Christi. Capriolo, Pfarrkirche

4 Tizian: Auferstehung Christi. Brescia, Santi Nazaro e Celso



seine direkten Nachfolger im Verlauf des ersten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts entwickelt hatten, aber in jedem Fall auf den Außenwänden des Fondaco dei Tedeschi, die Giorgione und Tizian 1508–1509 freskierten, für jedermann öffentlich zugänglich. Und ganz offensichtlich hat der Brescianer Künstler diese Fresken während seines ersten Venedig-Aufenthaltes intensiv studiert. Tizians Werk wird während Romaninos Exil in Padua (ca. 1513/14) ein noch deutlicherer Bezugspunkt werden, wie es die Altartafel für Santa Giustina in Padua zeigt, und dass dieser Einfluss unvermindert auch nach Romaninos Rückkehr nach Brescia anhält, wird durch sein Hochaltarbild für San Francesco belegt, das er 1516/17 malte. Darin sind die Verweise auf Lottos Martinengo-Altarbild (1516 auf dem Hochaltar der Dominikaner-Kirche in Bergamo aufgestellt) in den Gesichtern der Heiligen deutlich sichtbar, aber die Engel, das Madonnengesicht (Abb. 2), die Farben und die Gewänder der Heiligen im Vordergrund erweisen sich allesamt von den Werken beeinflusst, die Tizian in den Jahren um 1510 schuf.⁸ Obwohl die folgenden Jahrzehnte der Karriere Romaninos von einer gelegentlichen Rückkehr zu tizianesken Formeln gekennzeichnet waren (wie sein 1524/25 für die Kirche Sant’Alessandro in Brescia gemaltes Polyptychon, jetzt in der National Gallery in London), traten 1519/20 seine heterodoxen Tendenzen zu Tage, als er eingeladen wurde, an dem gefeierten Freskenzyklus im Seitenschiff der Kathedrale von Cremona mitzuwirken.

Das Ausmaß dieser Wandlung von einem zugegebenermaßen sehr schablonenhaft als klassisch bezeichneten zu einem stärker heterodoxen und antiklassischen Vokabular lässt sich besonders deutlich an Romaninos eindrucksvoller *Auferstehung Christi* nachvollziehen, die er um 1526 für die Stadt Capriolo malte (Abb. 3). Ein Vergleich seines Altarbildes mit der zentralen Tafel von Tizians Averoldi-Polyptychon (Abb. 4), das 1522 auf dem Hochaltar von San Nazaro in Brescia zur Aufstellung kam,

macht deutlich, dass der Brescianer Künstler nicht länger von den Werken seines Kollegen vereinnahmt war: Romanino hat das Averoldi-Polyptychon vor der Ausführung seines Gemäldes zwar ganz offensichtlich studiert und den Brustharnisch des von hinten gezeigten Soldaten wie auch das Dämmerlicht dem tizianesken Prototyp direkt entlehnt, die Art und Weise aber, in der die imposanten Figuren um den winzigen Sarkophag arrangiert sind, die unbeholfene Anatomie und die Gesichter der Soldaten wirken fast wie eine Parodie auf Tizians Werk.

Ähnliche Merkmale sind in Romaninos Freskenzyklen zu erkennen. Die fragmentarisch erhaltenen Fresken für die Loggia von Nicolò Orsini in Ghedi (Abb. 5), die 1508/09 ausgeführt wurden, weisen mit ihren Gebäuden im Bramantinostil und den giorgionesken Figuren, alles in tadellosem Hochrenaissancestil gemalt, eine gekonnte Kombination lombardischer



5 Girolamo Romanino: Nicolò Orsini empfängt das Banner vom Dogen von Venedig. Budapest, Szépművészeti Múzeum



6 *Girolamo Romanino: Dornenkrönung Christi. Cremona, Kathedrale*

und venezianischer Elemente auf. Im Gegensatz dazu nimmt Romaninos venezianisches Repertoire in den aufsehenerregenden Passionsszenen, die er 1519 im Langhaus der Kathedrale von Cremona freskierte, dramatischere und exzentrischere Züge an. So stehen in der Szene mit der Darstellung der Dornenkrönung (Abb. 6) die klassische Architektur und der giorgioneske ›Dandy‹ im Mittelgrund in krassem Widerspruch zu dem kranken Expressionismus der Figuren im Vordergrund, letztere inspiriert von nordeuropäischen Drucken. Die Drucke lieferten die rhetorischen Instrumente für einen dramatischeren, nahezu brutalen Stil und wurden von nichtkonformistischen Renaissancekünstlern aus der Lombardei häufig konsultiert.⁹

Es ist ein bemerkenswerter Umstand, dass Romanino seine Quellen nie buchstäblich zitierte. Vielmehr passte er diese deutschen Charaktere in seinen eigenen individuellen Kontext ein, mit dem Ziel, eine groteske visuelle Sprache zu entwickeln, die ihren Höhepunkt in den kühnen Fresken erreichte, die er in den späten 1530er Jahren in Sant'Antonio in Breno (Valcamonica) malte (Abb. 7).



7 Girolamo Romanino: Zwei Soldaten (Detail aus dem Freskenzyklus). Breno, Sant'Antonio

Dieser dramatische Stilwandel lässt sich nicht allein mit den unterschiedlichen Sujets und/oder verschiedenen Publikumskreisen erklären. So hat Romanino, als er 1531/32 den Auftrag erhielt, eine Reihe von Räumen, Gängen und eine Loggia in dem als *Castello del Buonconsiglio* bekannten Palast des Kardinals Bernardo Clesio in Trient mit Fresken säkularen Inhalts auszugestalten, solche heterodoxen Experimente keinesfalls aus seinem Vokabular entfernt. Überdies nahm Romanino die Gelegenheit wahr, diese neue und ziemlich beunruhigende visuelle Sprache auch in seinem Geburtsort Brescia einzuführen, wie es seine Pfingstdarstellung in San Francesco zeigt (Abb. 8). Dieses freskierte Altarbild war 1520 für die Kirche gemalt worden, in der Romanino drei Jahre zuvor die noch dem Stil Tizians verpflichtete Tafel für den Hochaltar ausgeführt hatte.¹⁰

Wir können deshalb den stilistischen Wandel, der um 1519/20 in seinen Werken greifbar wird, nicht ausschließlich auf unterschiedliche Medien, abweichende Bildthemen oder verschiedene Publikumsgruppen zurückführen. Einige dieser Faktoren mögen bei dem jeweiligen Auftrag eine Rolle

gespielt haben, und doch scheint dieser Wandel hauptsächlich, wenn nicht gar ausschließlich das Ergebnis formaler Entscheidungen gewesen zu sein.

In ihren Untersuchungen zu Romaninos Malereien hat die Forschung die Aufmerksamkeit häufig auf diese dramatische stilistische Verschiebung gelenkt, ohne jedoch bis heute eine plausible Erklärung für diese Wende vorbringen zu können. Dies nach traditionellen Deutungsmustern als Unfähigkeit des provinziellen Künstlers auszulegen, der mit den großen Meistern nicht länger Schritt zu halten vermag, wirkt unangemessen, zumal die vitale Kraft der heterodoxen Werke des Malers nicht bezweifelt werden kann: Es mag sein, dass sie mit einem anderen Vokabular ›geschrieben‹ sind – wenn sie nicht gar einer anderen Grammatik gehorchen –, doch handelt es sich nach wie vor um sehr eindrucksvolle Bilder. Romaninos Werke ab 1519/20 sollten deshalb nicht als Resultat einer momentanen Krise interpretiert werden, einer ›Krise‹ im negativen Sinn des Wortes, so als seien sie von einem Maler geschaffen worden, der sich über die Ausrichtung seines künstlerischen Engagements unsicher gewesen wäre. Viel eher sollte man sie als bewusste Kritik am Kanon der norditalienischen Hochrenaissance ansehen. In Ermangelung schriftlicher Zeugnisse, die Romaninos eigene Haltung zu diesem Thema dokumentieren könnten, muss eine solche Interpretation natürlich spekulativ bleiben. Gleichwohl gibt es eine Reihe von Anhaltspunkten, und diese weisen auf eine Begegnung hin, die für seine künstlerische Karriere von entscheidender Bedeutung gewesen sein könnte. Ziel dieses Beitrags ist es, Romaninos möglichem Kontakt zu dem Benediktinermönch Teofilo Folengo nachzugehen, der sich im selben Netzwerk von Auftraggebern bewegte, und aufzuzeigen, wie diese Verbindung den dramatischen Stilwandel in Romaninos Spätwerk erklären könnte. Bevor wir auf ihre jeweiligen Lebensläufe eingehen, muss kurz ein Thema angesprochen werden, das

in den literarischen Zirkeln der italienischen Halbinsel in den ersten drei Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts lebhaft diskutiert wurde: die *Questione della lingua*, die Debatte über die Wahl und Schaffung einer nationalen Literatursprache.

Renaissanceliteraturwissenschaftler haben in dem komplexen Phänomen der *Questione della lingua* ausnahmslos einen entscheidenden Abschnitt in der Geschichte der italienischen Kultur gesehen und diese Phase dementsprechend ausführlich behandelt. Die unterschiedlichen literarischen Ansätze, die den Verhandlungsrahmen für diese Frage bilden, sind dort als klassisch, *cortigiano*, oder entschieden heterodox – will heißen antiklassisch – beschrieben worden. Es ist also angemessen, in einer Untersuchung zur Kunst der Renaissance dieselbe Terminologie einzusetzen und von klassischen beziehungsweise antiklassischen Stilen in der Malerei zu sprechen. Was die literarische Szene betrifft, mündete die Periode in einen Erfolg von Pietro Bembo's Theorien, die er in seinen gefeierten *Prose della volgar lingua* dargelegt hatte. Obwohl Bembo Teile des Textes bereits 1512 vollendet hatte, wurde sein Buch erst 1525 veröffentlicht.¹¹

Der venezianische Humanist war eine Schlüsselfigur jener bewegten Zeit, nicht nur weil er alle Vorzüge und Schwächen – eben das ganze widersprüchliche Spektrum seiner Epoche – in sich vereinte und nicht nur weil er die Direktiven der gesamten Diskussion vorgegeben hat, sondern weil er dazu ein aufmerksamer, wenn auch etwas wahlloser Kunstsammler, Verehrer Michelangelos, Raffaels und Giorgiones und ein Habitué in Künstlerkreisen war.¹² Überall treffen wir auf Bembo: an den Höfen von Ferrara, Urbino und Rom; in Venedig, wo er geboren wurde; und in Padua, wo er sich zwischen 1520 und 1524 oft aufhielt, während er an den *Prose* schrieb. Er wird in zahlreichen Briefen und literarischen Werken erwähnt, wie in Baldassare Castigliones *Hofmann* und in Benvenuto Cellinis Autobiographie, und zwar oft in direktem Kontakt mit Künst-



8 *Girolamo Romanino: Pfingstdarstellung. Brescia, San Francesco*

lern. Cellini, der bei ihm zu Gast war, als er sich auf dem Weg zu König Franz I. befand, beurteilte Bembos Kunstgeschmack zwar recht kritisch, lobte aber seine Großherzigkeit wie auch

seine unangefochtene Sachkenntnis in Fragen der Dichtung und der Literatur im Allgemeinen.¹³ Gleichermäßen von Interesse und vielleicht weniger bekannt ist eine Novelle von Matteo Bandello, in der Bembo und Matteo Navagero einem Streich zum Opfer fallen, den der Maler Girolamo da Verona ausgeheckt hatte. Als die Täuschung am Ende aufgedeckt wird, berichtet Bandello, wie

Navagero sich selbst schilt, ihn nicht erkannt zu haben [der Künstler Girolamo hatte sich als absonderlicher Verwandter Bembos verkleidet], weil der Maler doch in Venedig und Verona mit ihm und mit Bembo sehr vertraut gewesen war.¹⁴

Ein Mann wie Bembo, der viele Künstler persönlich kannte, hätte unmöglich den Zusammenhang zwischen den literarischen Fragestellungen seiner Zeit und der Thematik der visuellen Sprache ignorieren können: Sie waren komplementäre Aspekte einer breiteren kulturellen Debatte der Zeit, die sich mit der Krise des politischen Systems in Italien befasste, zum Teil aber selbst durch sie bestimmt war. Angesichts dieses intellektuellen Klimas vermag man nur schwer zu glauben, dass Künstlern wie zum Beispiel Giorgione und Gian Cristoforo Romano entgangen sein sollte, worüber in den humanistischen Kreisen Venedigs oder am Hof von Mantua seinerzeit debattiert wurde; und tatsächlich wissen wir, dass der Bildhauer sein persönliches Exemplar von Bembos *Asolani* seinem Notar vermachte.¹⁵ Man darf deshalb davon ausgehen, dass diese Debatte unter Künstlern mit Interesse verfolgt wurde und dass den visuellen Künsten bei der Definition des neuen Kanons des künstlerischen Ausdrucks eine ähnlich bedeutende Rolle zufiel.

Und dennoch sollte man nicht vergessen, dass die unzweifelhaft erfolgreiche Reaktion auf Bembos Theorien teilweise die Spuren einer Debatte ausradierte, die das geistige Leben

der italienischen Halbinsel über ein Vierteljahrhundert dominiert hatte. Mit anderen Worten: Im Zuge der lebhaften *Querelle* über die Sprache kursierten zahlreiche theoretische Entwürfe (die später unter dem Erfolg der ›Bembo-Variante‹ begraben wurden). Weit entfernt davon, den unbestreitbaren Triumph der Hochrenaissance zu zelebrieren, waren die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts Schauplatz einer aufregenden Vielfalt unterschiedlicher Erfahrungen, und genauso waren in den visuellen Künsten widersprüchliche Auffassungen zu erkennen. Aus diesem Grund dürfte sich eine Analyse der *Questione della lingua* aus dem sogenannten antiklassischen Blickwinkel auch im Hinblick auf die bildenden Künste als lohnend erweisen.

Obwohl es unnötig ist, zu viel Zeit auf die bereits ausführlich erforschte *Questione* aus Sichtweise der klassischen Position zu verwenden, gilt es doch, einige wenige Eckdaten und eine wichtige Empfehlung im Auge zu behalten. Erstens nimmt die Problematik einer italienischen Nationalsprache in den letzten beiden Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts Gestalt an, um im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts in ihre lebendigste und kritischste Phase einzutreten. Zweitens hat Bembo seine Sichtweise der Dinge schon lange vor der Veröffentlichung seiner *Prose* kundgetan, wie die von ihm edierten und bei Aldo Manuzio publizierten Ausgaben der *Rime Petrarca*s (1501) und der *Commedia* Dantes (1502) erkennen lassen, und wie nicht zuletzt ein Brief seiner Korrespondenz mit Maria Savorgnan vom 2. September 1501 zeigt.¹⁶ Nach dem Erfolg der *Prose* arbeitete Bembo zwischen 1525 und 1530 mit großem Einsatz daran, eine neue volkssprachliche Literatur zu etablieren und die Hoheit darüber zu behalten. Doch vor dieser Zeit bot sich genug Spielraum für eine Reihe alternativer Erfahrungen.

Die Empfehlung hingegen finden wir in einer Passage von Carlo Dionisotti:

Jene Wissenschaftler, welche die Literaturgeschichte dieser wenigen, aber entscheidenden Jahre studieren, als ciceroniansche Polemik mit der Niederschrift des *Principe* und des *Furioso*, der *Prose* und des *Cortegiano* zusammenfiel, können nicht umhin zu fragen, was zuerst kam: die Henne oder das Ei? Oder anders gesagt stellt sich die Frage, ob es der Impetus der neuen Literatur war, der die alte in eine kritische Position brachte oder ob die Krise der alten Literatur der neuen Aufwind gab. Sicher ist, dass die uns zur Verfügung stehenden Quellen eng miteinander verwoben sind, so dass beide Hypothesen denkbar sind. Und dem Historiker bleibt nichts anderes, als die Dokumente in der Reihenfolge zu akzeptieren, in der sie sich erhalten haben.¹⁷

In dieser Passage geht es um den Kontrast zwischen dem im Niedergang begriffenen lateinischen Humanismus und der Forderung nach einem erneuerten literarischen Instrument, sie ist aber auch für unser Thema relevant, da sie Licht auf die vielen Vorschläge wirft, die im Rahmen der Entwicklung einer Volkssprache vorgebracht wurden, und dabei hilft, diese Vorschläge von den formalen heterodoxen Experimenten einer Renaissance der anderen Art zu unterscheiden. Dionisotis Beharren auf einer sorgfältigen Analyse der entsprechenden chronologischen Daten ist ebenfalls von Bedeutung für eine Analyse der sogenannten antiklassischen Experimente, weil eine Kunst und Literatur vergleichende Studie immer heikel ist und es die Fallgrube zu vermeiden gilt, rein mechanische und bisweilen allein auf Mutmaßungen basierende Bezugspunkte herzustellen.

Unter diesen Vorbehalten werden auf den folgenden Seiten die literarischen Werke des Benediktinermönchs Teofilo Folengo im Kontext der *Questione della lingua* untersucht. Dieser Weg wurde gewählt, weil Folengo der antiklassische Autor schlechthin war und weil sein Meisterwerk *Baldus*,

in einer ersten Fassung 1517 publiziert, uns vielleicht dabei behilflich sein kann, ein Verständnis für die tieferen Gründe hinter dem sichtlichen Stilwandel in Romaninos Werken zu gewinnen – ein Wandel, der sich im selben Zeitraum vollzog und, was mehr zählt, im selben gesellschaftlichen Ambiente.

Das linguistische Dilemma, das die italienischen Intellektuellen am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts umtrieb, brachte ein instabiles, aber ungeheuer reiches kulturelles Umfeld hervor, das Raum für außerordentlich vielseitige – und gewagte – Experimente bot. Die Stadt Mantua, in der Folengo geboren wurde und wo das Toskanische nie besondere Popularität genossen hatte, war in besonderem Maße offen für sprachliche Experimente. Ähnlich schwang sich das nahe liegende Padua zur Hauptstadt der plurilinguistischen Tradition der italienischen Literatur auf. Dort wurde außerdem die sogenannte ›makkaronische‹ Dichtung entwickelt, die sich vor allem deshalb in Padua ausbilden konnte, weil die Stadt ein so außerordentlich günstiges kulturelles Klima offerierte.¹⁸ Kühne Sprachexperimente vermochten hier Nahrung in den ›rustikalen‹ Texten des Veneto aus dem 15. Jahrhundert und in dem lebendigen Universitätsmilieu zu finden, das Maskeraden und Theateraufführungen in Dialektform propagierte, und in dem schillernden Sprachgemisch der Professoren, die wie der Aristoteliker Pomponazzi am *Studio*, der lokalen Universität, unterrichteten.¹⁹

Es muss nicht überraschen, dass die kühnsten sprachlichen Experimente in derselben Stadt verortet waren, in der wenige Jahre später Bembo seinen Meilenstein des klassischen Kanons ausarbeiten wird, da es als wahrscheinlich gelten kann, dass es gerade diese starke anticlassische Bewegung war, welche die Reaktion des Humanisten hervorgerufen hatte. So wissen wir beispielsweise, dass die makkaronische Dichtung nach ihren ungeklärten und nicht dokumentierten Anfängen in der Region zwischen Lombardei und Veneto dann in Pa-

dua zu einer eigenen Kunstform aufstieg. Hier war Tifi Odasi aktiv, eine der wichtigsten Inspirationsquellen für Folengo.²⁰

Tifi Odasis Sprache war stark von erfundenen Wortkombinationen zeitgenössischer Prediger wie Bernardino da Feltré geprägt, doch unter Folengos Händen wird die makkaronische Mischsprache nicht länger mit dem *latinus grossus* der Prediger und Notare assoziiert, das seine Vorläufer verwendet und für ihre Zwecke umgeformt hatten.²¹ Mit Folengo büßte die makkaronische Sprache einen Teil ihres spielerischen Charakters ein, da er sie zu einer raffinierten Waffe in seinem Kampf gegen die von Bembo etablierte sprachliche Norm weiterentwickelte.²² Während viele Fragen bezüglich des Benediktinermönchs offenbleiben, dessen Persönlichkeit divergierende Interpretationsansätze zulässt, stimmen doch alle, die sich in jüngerer Zeit mit seinem literarischen Werk beschäftigt haben, in einem Punkt überein: Folengos kühnes Experimentieren mit Sprache war nicht einfach nur eine spielerische Übung, sondern verhüllte eine bewusst antiklassische Position zur Verteidigung des reichen und vielfältigen Fundus expressiver Möglichkeiten der norditalienischen Kultur.

Es ist kaum möglich, die Kraft von Folengos kreativer Sprachfindung zu ermessen, ohne sein Poem zu lesen; mit einer Übersetzung des Incipit von *Baldus* sollte sich aber ein Eindruck seiner Sprachexperimente wie auch seiner skatologischen Rabelaischen Themen vermitteln lassen:

Der phantastischste Einfall kam mir in den Sinn,
die Geschichte des Baldus zu singen mit meinen fetten,
ungeschliffnen Camenae

[die Musen der makkaronischen Dichtkunst].

So groß sein Ruhm, so wacker sein Name,
dass die Erde bebt und der Höllenschlund
sich vor Angst in die Hosen schießt.

Doch bevor ich beginne, muss ich euch um Hilfe bitten,
oh Musen, die ihr die makkaronische Dichtkunst
uns beschert habt.²³

Ordinäres wird in Folengos skatologischen Versen in der Regel durch seine Ironie abgeschwächt. Dennoch sollten wir uns von dem spielerischen Ton nicht in die Irre führen lassen, denn wie bei Rabelais verbergen sich hinter der Farce durchaus ernste Themen.²⁴ Folengo spricht in den Einführungen zu den zahlreichen *Baldus*-Editionen recht offen seine Ablehnung von Bambos Standpunkten aus. Und in diesem Kontext erscheint Dionisottis eindringliche Forderung nach einer präzisen chronologischen Abfolge besonders relevant.

Die erste *Baldus*-Ausgabe war ohne Abbildungen von Alessandro und Paganino Paganini im Januar 1517 gedruckt worden (beziehungsweise 1518, wenn man das Datum *more veneto* interpretiert). Zwischen dieser ersten unvollständigen Version und der zweiten Edition gewann Folengos Polemik schärfere Konturen. Die zweite Edition ist auch als *Toscolanese*-Ausgabe bekannt, in Anspielung auf den Ort Toscolano am Gardasee, wo sie 1521 ebenfalls von den Paganini veröffentlicht wurde. Es waren die sorglosesten und produktivsten Jahre in Folengos Karriere und auch die Zeit, in der sich der damals noch nicht Dreißigjährige der eigenen sprachlichen Experimentierfreude voll bewusst wurde. In dieser zweiten, erweiterten Ausgabe, die mit vierundfünfzig Holzschnitten illustriert war, verteidigt der Autor die große Flexibilität der makkaronischen Sprache in seiner gefeierten *Apologetica in sui excusationem*. Darin spielt Folengo auf die Kritik an der ersten Edition seines Buches an, geht aber gleichzeitig so weit, die kreativen Rechte einer jeden Sprache einzufordern. Damit scheint er eine Ansicht zu teilen, die den Ideen des Philosophen Pomponazzi nahe ist, den Folengo in seinem fiktiven autobiographischen Abriss als seinen Lehrer bezeichnet.²⁵ Die Botschaft der *Apologetica*

wiederholte und vertiefte Folengo in *Orlandino*, 1526 unmittelbar nach dem dramatischen – wenn auch vorübergehenden – Ausscheiden des Mönchs aus dem Orden der Benediktiner in Venedig publiziert. Folengo erklärt dort, dass er sich bei seinen gebildeten Lesern für die eklatanten Verstöße gegen »die elegante toskanische Sprache« weder entschuldigen kann noch möchte, »weil die Natur diese Sprache vollständig aus der Lombardei, wo sie nicht gelehrt wird, entfernt hat.«²⁶ Die Spitze gegen Bambos ein Jahr zuvor veröffentlichte *Prose* ist offensichtlich. Im ersten Kapitel von *Orlandino* schreibt der Mönch außerdem: »Auch sollst du wissen, dass ich aus der Lombardei stamme..., und nicht als Toskaner geboren zu sein rührt mich nicht zu Tränen.«²⁷ Folengo bekräftigt dieses Konzept in *Caos del Triperuno*, wo Merlino Limerno beschimpft (das Anagramm macht deutlich, dass wir es mit zwei Tarnungen derselben Dichterpersönlichkeit zu tun haben, da Merlino der fiktive Autor von *Baldus* ist), wie viele andere in die Falle des toskanischen Sprachmodells geraten zu sein.²⁸ In der dritten Ausgabe von *Baldus*, die um 1540 und damit etwa vier Jahre vor seinem Tod in Druck gegeben wurde (die sogenannte *Cipadense*, nach dem vorgeblichen Veröffentlichungsort Cipada), stellt Folengo seine Position noch stärker heraus. Hier folgt auf das Poem ein Appell an die Leser, darunter der Name eines gewissen Nicolò Costanti (der in Wirklichkeit aber wieder nur eine von Folengos zahllosen Tarnungen ist). Natürlich äußert sich Costanti positiv über das Werk. Dieses Buch – hält er mit köstlicher Ironie fest – sollte nie verlorengehen, weil ein solcher Verlust um vieles schwerer wiegen würde als der Verlust der antiken Werke eines Vergil und jener Dantes und Petrarcas aus moderner Zeit. Hätten wir nämlich die *Eklogen*, die *Georgica* und die *Aeneis* verloren, hätten wir einen guten Dichter in einer Sprache verloren, seine Sprache aber hätte durch die Bücher anderer Autoren tradiert werden können; eine Beobachtung, die sich auch über das Toskanische machen ließe.

Aber dieses [Buch] zu verlieren (Gott, was für ein Verlust), würde bedeuten, einen ganz wunderbaren und höchst sinnreichen Autor vieler Sprachen auf einmal zu verlieren, ist doch die lateinische mit ihr verflochten, die toskanische in sie eingelegt und die makkaronische Sprache um sie herumgewoben. Und, was noch mehr zählt, auch das Französische, Spanische, das Deutsche, ja sogar die Sprache der Gauner vermag hier ein gutes Werk zu tun und ihren Platz zu finden. Noch mehr als alles andere aber zählt, dass diese so wunderbare Sprache nur bei diesem einen Autor zu finden ist, gleich einem Spiegel, ja gleichsam als Idee dieser ganz eigenen Art zu sprechen; und ohne ihn bleibt sie kalt, stumm, missgestalt und ohne Anmut und ist noch viel schlimmer als *macharoni* ohne Käse.²⁹

Hinter Folengos formaler Eleganz und seinem offenen Sarkasmus ist eine wohlüberlegte Kritik an der akademischen Debatte zur *Questione della lingua* zu spüren – wie auch das Bewusstsein, auf Seiten der Verlierer zu stehen.³⁰

Leider sind Folengos ideologischer Standpunkt und die historische Interpretation seiner Gedanken weniger klar als seine offene Kritik an Bembos Ideen. In der Tat sind zwei extrem divergierende Deutungen der Sichtweisen des Dichters vorgeschlagen worden, die auf das späte 19. respektive frühe 20. Jahrhundert zurückgehen.

Folengos Wiederentdeckung lässt sich bis zu dem grundlegenden Handbuch der italienischen Literatur zurückverfolgen, das Francesco De Sanctis 1870/71 veröffentlicht hat. De Sanctis widmete dem Benediktinermönch ein ganzes Kapitel, eingereiht zwischen jene, die Ariosts *Orlando Furioso* und Machiavelli behandeln.³¹ Die nachfolgenden Interpretationen der Werke Folengos wurden durch die Debatte zwischen Vertretern der ›guelfischen‹ und der ›ghibellinischen‹ Linie geprägt, eine Debatte, die in zwei Ausgaben der prestigereichen Reihe

der *Scrittori d'Italia* kulminierte, die von Benedetto Croce bei Laterza herausgegeben wurde. 1911 legte Alessandro Luzio die Edition der *Maccheronee* beziehungsweise *Baldus* vor, mit einer Betonung der säkularen Aspekte in Folengos Meisterwerk (Luzios zweite, überarbeitete Ausgabe datiert von 1927/28).³² Zwischen 1911 und 1914 gab Ugo Renda in derselben Reihe Folengos *Opere italiane* heraus, legte aber den Akzent auf die sogenannte benediktinische Deutung.³³

Die »säkulare« Position Luzios, der die »Kriege der Benediktinermönche« von San Benedetto Po sowohl im theologischen als auch im sozialen Kontext untersucht hat (1901), wurde in einem Essay von Cesare Goffis (1935) weiterentwickelt. Letzterer griff einige Passagen aus Folengos Werken heraus, in denen er eine beißende antiklerikale Satire auf das unmoralische Gebaren der Mönche ausmachte. Goffis behauptete allerdings nicht, dass der Autor mit lutheranischen Ideen liebäugelte; eher glaubte er, dass Folengo nach einer erhabeneren Form des Christentums strebte und Teil einer breiteren kulturellen Bewegung in Italien war, welche die Korruption im Klerus verurteilte.³⁴

Rendas Interpretation, die Folengos benediktinischen Hintergrund betonte und damit des Dichters vernichtende Sozialsatire auf das Niveau einer gewöhnlichen Meinungsverschiedenheit opponierender Fraktionen unter Mönchen reduzierte, ist von Giuseppe Billanovich wiederbelebt worden, der die bis heute wertvollste Monographie über Folengo vorgelegt hat (1948). Reich an unpubliziertem Material, widersprach diese Monographie auch der Theorie, der Mönch hätte ideologisch in Opposition zu seinem Orden gestanden.³⁵

Jüngere Forschungen haben versucht, eine Brücke zwischen diesen beiden Standpunkten zu schlagen,³⁶ die willentliche Ambiguität der Sprache Folengos lässt aber einen gewissen Spielraum für ganz unterschiedliche Deutungsansätze. Für unser Anliegen kann jedenfalls die »säkulare« wie

die ›klerikale‹ Auslegung hilfreich sein, weil es an dieser Stelle genügt, ein paar der heterodoxen Aspekte in Folengos Denken herauszustellen, zusammen mit einer Reihe von Fakten bezüglich seines bewegten und kaum dokumentierten Lebens.

Einige von Goffis' Behauptungen über Folengos unorthodoxe Haltung sind in keiner Weise übertrieben: In der *Toscolanese*-Edition des *Baldus* beispielsweise spottet Folengo nicht nur über den Ablasshandel, was im Jahr 1521 ein brisantes Thema war, er bezweifelt außerdem, dass der Gottesmutter Maria Wunder zugeschrieben werden können. Dem ist Folengos Lob auf Luther hinzuzufügen, ein Abschnitt, der in der letzten und posthum veröffentlichten *Vigaso-Cocai*-Ausgabe des Poems von 1552 ebenso entfernt wurde wie seine erklärte Bewunderung für Erasmus.³⁷ Darüber hinaus wissen wir, dass er in seiner Bußzeit in Punta Campanella am äußeren Ende der Halbinsel von Sorrent engen Kontakt zu den Valdesianern pflegte. Obwohl dies Teofilos Befindlichkeit längst nicht zu einem Fall von Nikodemismus werden lässt, wie Goffis behauptet, reicht es aus, seine wahren Interessen in einem Zeitraum aufzuzeigen, in dem er noch nicht wieder in den Benediktinerorden aufgenommen worden war. Tatsache ist aber auch, dass Folengo die Reformation der Kirche nie offen unterstützte und sich ungeachtet der Hoffnungen, die er für ihre evangelische Erneuerung hegte, immer sehr bedeckt gehalten hat.³⁸

Der Archivforschung katholischer Historiker wie Billanovich und Menegazzo gelang es auf der anderen Seite, ein besser dokumentiertes Bild der komplexen und schwierigen Beziehung Folengos zur Kongregation der Benediktiner von Santa Giustina zu zeichnen. Gleichwohl muss darauf hingewiesen werden, dass diese Autoren die Verbindungen unterschätzt haben, die dieser von Ludovico Barbo Anfang des 15. Jahrhunderts in Padua gegründete Observantenorden

mit zwei engagierten Reformern unterhielt, nämlich Kardinal Gasparo Contarini und Kardinal Reginald Pole.³⁹ Die Beziehung zwischen der Kongregation und Pole ist besonders wichtig, da die gefeierte und umstrittene Schrift *Beneficio di Cristo* im Zirkel um Pole entstand: Geschrieben wurde dieses Buch von Marco Antonio Flaminio, der dafür einen älteren Text des Cassinenser-Mönchs Benedetto Fontanini überarbeitete. Letzterer stand in direktem Kontakt mit der Familie Folengo, zudem erweist sich das *Beneficio* sprachlich wie thematisch stark von den Lehren des Juan de Valdes beeinflusst.⁴⁰

Was nun Folengos Biographie betrifft, so sprengt es den Rahmen dieses Beitrags, die fiktionalen Aspekte zu untersuchen, die sehr bald den Folengo-Mythos oder die bewegten Ereignisse rund um die Familie des Mönchs ausschmückten. Es wird allerdings hilfreich sein, die wichtigsten bekannten Fakten seines Lebens bis hin zu seinem dramatischen Ausscheiden aus der Kongregation zu skizzieren, da uns die Analyse der vorhandenen Daten die Annahme gestattet, dass der Dichter über einen langen Zeitraum im Kloster von Santa Giustina in Padua lebte, in dem auch Girolamo Romanino tätig war.

Teofilo Folengo wurde 1491 in Mantua geboren. Er war der Sohn der Adelligen Paola Ghisi und eines Notars, Federico, der außerdem ein entfernter Verwandter des berühmten Humanisten Vittorino da Feltre war. Im Alter von sechzehn Jahren trat er 1508 als Novize in das Cassinenser-Kloster Santa Eufemia in Brescia ein, womit er in die Fußstapfen seiner Brüder Ludovico, Gian Battista und Nicodemo trat, die wie auch seine Schwester Corona alle der Kongregation von Santa Giustina angehörten.⁴¹ Im darauffolgenden Jahr legte er im selben Orden sein Gelübde ab und blieb dort bis zur tragischen Plünderung der Stadt Brescia im Februar 1512, die er in seiner *Zanitonella* schmerzlich in Erinnerung ruft.⁴² Teofilo siedelte dann in das Kloster San Benedetto Po nahe Mantua

um, und wir wissen, dass sein Vater mit der Verwaltung und den Geschäften dieser hochangesehenen Institution eng verbunden war.⁴³ Teofilos älterer Bruder Ludovico, dessen Missgeschicke verhängnisvollen Einfluss auf das Leben des Dichters nahmen, besetzte ebenfalls wichtige Positionen in diesem Kloster: 1508 wurde er zum Cellerar ernannt und 1517 (dem Erscheinungsjahr der Erstausgabe von Teofilos *Baldus*) wurde er Prior.⁴⁴ Unglücklicherweise sind wir nach 1512 weniger gut über Teofilos Bewegungen informiert. Immerhin hat Menegazzo 1959 einige bedeutende Dokumente publiziert, die zeigen, dass der Mönch sich am 18. Mai 1513 in San Benedetto Po aufhielt, wie auch bei verschiedenen Gelegenheiten im Sommer und Herbst des Jahres 1514. Tatsächlich ist es gerade der Reichtum an Quellen für diesen Zeitraum (Juni – 24. Oktober 1514), der für die fehlenden Archiveinträge in der Zeit zwischen Mai 1513 und Juni 1514 eine Erklärung fordert.⁴⁵ Wo war Teofilo in diesen Monaten? Eine Antwort lässt sich möglicherweise in der Ordensregel der Benediktiner-Kongregation finden, die vorschrieb, dass in jedem Frühjahr einige Mönche andere Klöster derselben Kongregation aufsuchen sollten, und zwar direkt im Anschluss an das jährlich abgehaltene Generalkapitel des Ordens. (Diese *mutationes fratrum* begannen 1444, etwa zwanzig, dreißig dieser Transfers wurden jedes Jahr durchgeführt.) Die Lücke in der Serie von Dokumenten aus San Benedetto Po vermag deshalb eine Hypothese zu stützen, die Billanovich bereits 1948 formuliert hat: Letzterem zufolge verbrachte Folengo 1513 eine längere Periode im Kloster von Santa Giustina in Padua, dem Mutterhaus der benediktinischen Kongregation.⁴⁶

Aufgrund des fragmentarischen Zustands der Verwaltungsbücher von Santa Giustina kann diese Annahme nicht ohne Weiteres bestätigt werden; dessen ungeachtet bleibt das Argument, das Billanovich zur Stützung seiner These vorbrachte, nach wie vor gültig. Zusätzlich zu der These eines direkten

Kontakts Folengos mit der fruchtbarsten Quelle makkaronischer Dichtung (ein Kontakt, der indes nicht unverzichtbar ist, um Folengos sprachliche Experimente zu erklären) erlauben drei weitere Punkte die Annahme, dass Billanovichs These wahrscheinlich korrekt ist. Erstens weist die Tatsache, dass Teofilos Name nicht in der Liste der Mönche erscheint, die am 11. Oktober 1513 an einem Treffen im Kloster San Benedetto Po teilnehmen, eindeutig darauf hin, dass er sich an einem anderen Ort aufhielt. Zweitens machte die Vorgabe des Ordens, dass jeder Mönch einen längeren Aufenthalt in Padua nehmen musste (gemäß dem Bildungssystem der Kongregation, verschiedene Disziplinen in verschiedenen Klöstern zu unterrichten), einen Transfer in die bedeutendste Institution des Ordens zu einer obligatorischen Etappe. Schließlich ist die enge Bekanntschaft mit Giovanni Cornaro, der 1513–1514 Abt von Santa Giustina war, ebenfalls gut dokumentiert; wohlmeinende Verweise auf diesen weisen und gebildeten Mönch sind überall in Folengos Werken eingestreut, und Teofilo hätte ihn in Padua nur während des ›monastischen‹ Jahres 1513/14 treffen können, da Cornaro 1515 starb. Diese Überlegungen sind so überzeugend, dass nahezu die gesamte jüngere Folengoforschung nun davon ausgeht, dass der Dichter sich 1513/14 in Santa Giustina aufhielt.⁴⁷

Wenn wir diese Herleitung akzeptieren, dann folgt daraus, dass Folengo und Romanino im selben Zeitraum in jenem Kloster in Padua lebten, weil der Maler seinerzeit im Refektorium das *Letzte Abendmahl* ausführte, nebst der gewaltigen Tafel für den Hochaltar der alten Kirche von Santa Giustina. Der vom 30. April 1513 datierte Vertrag über diese beiden Aufträge ist im 19. Jahrhundert veröffentlicht worden,⁴⁸ und meine Nachforschungen zur Beziehung zwischen Folengo und der benediktinischen Kongregation (die im Übrigen zu Romaninos wichtigsten Auftraggebern zählte) haben inzwischen ergeben, wann das Altarbild vollendet war: Laut dem

»Registro dei morti«, heute in der Biblioteca Universitaria in Padua, wurde die Tafel am 8. Juli 1514 von Abt Cornaro feierlich eingeweiht:

Die Sabbati octava mensis Julii MDXIII. In monasterio S. Justinae, D. Joanne de Venetiis abbate ac nostrae Cassinensis Congregationis Praesidente meritissimo, Icona maioris arae erecta fuit, populi magno cum applausu.⁴⁹

Anfang Juli 1514 war Teofilo Folengo bereits zurück in San Benedetto Po, aber ein Aufenthalt in Santa Giustina zu einem früheren Zeitpunkt hätte es ihm erlaubt, den Brescianer Künstler bei der Arbeit zu erleben. Für das vorliegende Thema ist die Hypothese, dass der Maler und der Dichter sich wirklich begegnet sind, aber fast irrelevant. Entscheidend ist, dass sie sich im selben Umfeld bewegten, weil beide in engem Kontakt zu Abt Cornaro standen.

Da Girolamo Romanino ab 1513 bis zu seinem Lebensende 1559 für die Kongregation von Santa Giustina arbeitete, ist die Annahme, dass der Maler über Folengos Werk Bescheid wusste, nicht zu weit hergeholt, und wir können nicht ausschließen, dass die beiden auch später weiter Kontakt hatten. Neben ihrer wahrscheinlichen Begegnung in Padua ist auch ein Treffen in Brescia im Jahr 1520 möglich, als Teofilo die zweite Version seines Meisterwerks im Benediktiner-Kloster Santa Eufemia ausarbeitete.⁵⁰

Die *Toscolanese*-Edition des *Baldus* (1521) konnte mit acht neuen Büchern aufwarten und enthält außerdem viele Verweise auf die Stadt Brescia: »Mantua nos genuit, sed Brixia clara ducavit« (Wir sind in Mantua geboren, wurden aber in der berühmten Stadt Brescia ausgebildet), sagt einer von Baldus' Söhnen mit deutlich autobiographischem Bezug. Darüber hinaus waren die Buchdrucker Paganino und Alessandro Paganini, welche die ersten beiden Editionen herausbrachten,

eng mit Santa Eufemia verbunden.⁵¹ Ohne Zweifel ist die zweite *Baldus*-Ausgabe ein Brescianer Produkt, und damit ist es auch wahrscheinlich, dass die vierundfünfzig Holzschnitte, die dieses ambitionierte Buch illustrieren, ebenfalls in Brescia entworfen wurden. Da dem Holzschnitzer die Übertragung der bizarren Zeichnungen nur schlecht gelungen ist, lässt sich unmöglich nachweisen, dass hinter den Entwürfen dieser Drucke Girolamo Romanino stand; gleichwohl zeigt das Blatt mit der Darstellung Guidones zu Pferd ganz deutlich, dass der Autor offensichtlich als Künstler in Mailand, Cremona und Brescia aktiv war (Abb. 9). Im vorliegenden Kontext ist man versucht, die



9 Guidone zu Pferd. Holzschnitt aus dem »Opus Merlini Cocaii poetae Mantuani Macaronicorum«, Toscolano

se Drucke mit Lomazzos mysteriösen Worten in seinem *Trattato dell'arte* in Verbindung zu bringen, wo er Romanino für seine Fähigkeit hervorhebt, »jene Figuren darzustellen, deren untere Hälften von ihren oberen Hälften verschieden sind«.⁵² Die Frage ist legitim, weshalb Lomazzo eine so gewundene Umschreibung für wohlbekannte mythologische Figuren wie Zentauren oder Meerjungfrauen benutzen sollte; und ob er vielleicht keinen besseren Weg gefunden hatte, jene Phantasiewesen zu beschreiben, die den zweiten Teil von Folengos Poem bevölkerten oder, anders gesagt, jene acht Bücher, die

der zweiten Ausgabe hinzugefügt wurden: Unter diesen Fabelwesen befindet sich Falchetto, der, »halb Hund und halb Mensch«, in der Tat unvergesslich ist.⁵³ Ungeachtet solcher Parallelen macht die singuläre Ikonographie der Holzschnitte und das Fehlen von Vergleichsmaterial, das zweifelsfrei von Romanino ausgeführt wurde, eine sichere Zuschreibung an den Brescianer Maler schwierig, in jedem Fall aber voreilig.

Der wichtige Punkt ist, dass Girolamo und Teofilo nachweislich Teil desselben kulturellen Umfelds waren. Obwohl sich unmöglich beweisen lässt, dass sie sich trafen, wird die These, dass sie es taten, nicht nur durch ihre enge Verbindung zur Benediktiner-Kongregation von Santa Giustina, sondern auch zum Hof der Gonzaga in Mantua gestützt. Einmal mehr gilt: Eine chronologische Untersuchung liefert bedeutsame Resultate. Ein beinahe vergessener Brief, den Federico Gonzaga an Romanino adressierte und der vom 26. Juli 1519 datiert, gibt preis, dass der Künstler bestens mit dem Mantuaner Hof vertraut war. Denn obwohl der Markgraf dem Künstler in seinem Brief Vorhaltungen macht, weil er die Beschwerden von Paris Ceresara ignoriert (der Hofastrologe hatte bei Romanino die Fassadenbemalung seines Palasts in Auftrag gegeben), wird gleichwohl deutlich, dass der Maler in Mantua eine wohlbekannte und respektierte Persönlichkeit war und ein Künstler, der mit Federico Gonzaga genauso verbunden war wie mit Federicos verstorbenem Vater Francesco.⁵⁴

Folengos Beziehungen zu den Gonzaga waren noch intensiver. Die *Toscolanese*-Edition des *Baldus* war von Federico Gonzaga offiziell genehmigt worden, der sich sogar bereitfand, eines der Täuschungsmanöver des Dichters zu verschleiern, um ihn vor möglichen Repressalien seitens seiner Ordensoberen in der Zeit nach der Publikation zu schützen; im Übrigen war *Orlandino* Federico gewidmet. Hinzu kommt, dass Paganino Paganini, der die *Baldus*-Ausgabe druckte, ebenfalls ein Habitué am Gonzaga-Hof war. Wir haben es also mit ei-

nem komplexen Netzwerk zu tun. Es ist außerdem legitim, die Beziehung des Markgrafen zur *Questione della lingua* näher zu beleuchten, da er angesichts der in Mantua durchgeführten makkaronischen Experimente Folengos sprachliche Innovationen mit Interesse oder zumindest Neugier persönlich verfolgt haben mochte. Man sollte nicht vergessen, dass dem Mantuaner Hof die kurze Rückkehr Castigliones im Jahr 1523, die Ankunft Giulio Romanos 1524 und die Publikation von Bembos *Prose* 1525 erst noch bevorstand.

Die Beziehung zwischen den Gonzaga und Folengo war nicht immer einvernehmlich. Zur Zeit der Bauernrevolte gegen die Mönche von San Benedetto Po hatte Francesco Gonzaga zum Beispiel gehofft, die Besitztümer des Klosters in eine großzügige Pfründe für seinen Sohn Ercole, der später Kardinal wurde, umwandeln zu können. Aus diesem Grund hatte sich Gonzaga auf die Seite der Kontrahenten Ludovico Folengos gestellt, der 1518 Cellerar des Klosters war.⁵⁵ Als Francesco im März 1519 starb, besserte sich das Verhältnis zwischen den beiden Familien. So trat Isabella d'Este für eine vorübergehende Rehabilitation Ludovico Folengos ein, der im März 1520 ein Dankeschreiben an sie adressierte.⁵⁶ Obendrein sind Verweise auf die Gonzaga in Teofilos Werken so zahlreich wie die auf Camillo und Paolo Orsini, die ihm und seinem Bruder Gian Battista nach ihrem Ausscheiden aus der Kongregation Schutz gewährten. In Teofilos Werken finden wir wohlwollende Worte über Francesco und Isabella, doch es ist Federico, der das meiste Lob erhält. *Zanitonella* birgt unverstellte Äußerungen der Dankbarkeit gegenüber Federico, dem es gelungen war, Mantua aus den verheerenden Kriegen jener Zeit herauszuhalten; und wie wir gesehen haben, war ihm der burleske *Orlandino* gewidmet.⁵⁷ Und als im Übrigen Teofilo 1534 wieder in den Benediktinerorden aufgenommen wurde, hielt der Leiter der Kongregation es für angebracht, Federico, zu dieser Zeit Markgraf von Mantua, umgehend darüber zu informieren.⁵⁸

Federicos beachtliches Interesse an Folengos Werken demonstriert ein Brief, den er an den Buchdrucker Paganini sandte. Darin übernimmt der Markgraf die volle Verantwortung für die Fortsetzung des Drucks der zweiten *Baldus*-Ausgabe, nachdem Folengo seine eigene Vorlage zum Schein zurückgezogen hatte. Mit anderen Worten: Folengo gab vor, der Druckerei seine Kopie des Poems zu entziehen, und Federico Gonzaga tat so, als ob er eine Ersatzausgabe anbieten würde, weil er den Dichter auf diese Weise gegen mögliche ernsthafte Konsequenzen nach der Publikation schützen konnte. Federicos Brief lautet wie folgt:

An Paganino de Paganinis, unseren hochverehrten und trefflichen Freund. Da Ihr im Begriff seid, das Werk von Merlino Cocaio [Folengo] zu drucken und der Autor seine Einwilligung [zur Publikation] zurückgezogen hat, habt Ihr uns darum gebeten, Euch eine Kopie des Manuskripts zur Verfügung zu stellen, die sich in unserem Besitz befindet. Gerne erfüllen wir Euer Ansinnen und senden Euch unsere Kopie, damit Ihr mit der Arbeit fortfahren könnt. Wisset, dass wir es wohlwollend zur Kenntnis nehmen und es unsere hohe Meinung von Euch bestätigen wird, wenn Ihr den Druck des Werkes so gut und bald wie möglich durchführen werdet.⁵⁹

Dieser Brief trägt das Datum des 16. November 1520. Da Federicos Brief an Romanino im Juli 1519 datiert ist, wird offensichtlich, dass der Maler zur selben Zeit zwischen Mantua und Brescia (und natürlich Cremona) unterwegs war, als Folengo an der zweiten Version seines Gedichts schrieb. Noch entscheidender ist aber der Umstand, dass Romanino und Folengo dieselben Auftraggeber hatten: die Kongregation von Santa Giustina und die Gonzaga.

Wenn es ausgehend von einer Untersuchung der jeweiligen Chronologien und der Kreise, in denen beide aktiv

waren, legitim ist, Folengos Werke als das »literarische Pendant« zu Romaninos unorthodoxem Stil zu interpretieren, ist es zugleich entscheidend, mögliche Missverständnisse zu vermeiden. Der Stil in Romaninos zwischen 1520 und 1540 entstandenen Malereien darf keinesfalls als eine Art piktorale makkaronische Sprache betrachtet werden. Folengos sprachliche Experimente konnten sich auf eine reiche lokale Tradition berufen; Romanino dagegen stellte den klassischen Kanon in Frage, indem er in seinen Gemälden Elemente einführte, die er der zeitgenössischen deutschen Kunst entlehnte. Und doch könnte ein Vergleich zwischen den Werken der beiden gebürtigen Lombarden dazu beitragen, die Beweggründe für Romaninos bemerkenswerte stilistische Transformation nachvollziehbar zu machen. Mit ihrem Versuch, den Kanon der Hochrenaissance, wie er im Norden Italiens von Bembo und Tizian beispielhaft vertreten wurde, zu unterwandern oder zumindest herauszufordern, verfolgten Folengo und Romanino mit ihren heterodoxen Experimenten dieselben intellektuellen Ziele. Alles andere als das Produkt »provinzieller« Künstler, denen es nicht gelingen will, mit ihren renommierteren Kollegen Schritt zu halten, waren Folengos und Romaninos Werke selbstbewusste Stellungnahmen in einer entscheidenden und äußerst ambivalenten Phase der italienischen Kulturgeschichte.

Eine mögliche Beziehung zwischen Romanino und Folengo ist nie untersucht worden, die Forschung hat allerdings auf die Ähnlichkeiten zwischen der grotesken Bildsprache, die Romanino in einigen seiner späten Werke einsetzte, und dem Vokabular eines anderen antiklassischen Schriftstellers hingewiesen, nämlich Galeazzo dagli Orzi, Autor des ältesten bekannten Werkes, das im Brescianer Dialekt geschrieben ist: *La massera da bé* (Die gute Hausfrau).⁶⁰ Diese generischen Vergleiche sind jedoch völlig isoliert angestellt worden und ohne das ausgedehnte Netzwerk des italienischen Antiklassizismus und

sein entsprechendes Umfeld zu berücksichtigen. Dass diese heterodoxen Experimente stets als das Produkt marginalisierter Autoren gedeutet wurden, muss daher nicht überraschen. Sogar die wenigen Gelehrten, die verstanden haben, dass eine Bewertung der Werke Romaninos nicht von einer Interpretation seiner ›sprachlichen‹ Entscheidungen zu trennen ist, können nicht anders, als den ›volkstümlichen Zug‹ des Künstlers zu betonen.⁶¹ Es ist dieser Kontext, in dem es die Erkenntnisse zu überprüfen gilt, die Literaturhistoriker im Rahmen ihrer Forschungen zur *Questione della lingua* gewonnen haben.

Folengos Werke und sprachliche Experimente sind zuweilen allein als freche Parodien auf höfische Modelle missverstanden worden. Doch erzielte die von Folengo entwickelte Sprache ihre komischen Effekte nicht allein durch die eigenwillige Kombination lateinischer Strukturen mit Begriffen, die verschiedenen Dialekten entlehnt waren, sondern sie war vor allem Ausdrucksmittel eines literarischen Außenseiters, ein Instrument, um die von Pietro Bembo etablierte Norm zu untergraben. Folengos kreatives Idiom resultierte aus der Ungeduld des Schriftstellers mit einem offiziellen Sprachmodell, das unfähig war, ein passendes Vokabular für die Themen bereitzustellen, mit denen der Benediktinermönch sich beschäftigen wollte. Diese Themen drehten sich in erster Linie um die chaotischen Zustände des alltäglichen Lebens, das mit der ihm eigenen grotesken und skatologischen Metaphorik in seinen materiellsten und unschönsten Ausformungen beobachtet wird.⁶² Und doch ist diese ›irdische‹ Sicht auf die Welt weit davon entfernt, in irgendeiner Form Sympathie für die Armen und Unterprivilegierten zu bekunden. Folengos Texte hatten dem einfachen Volk nur wenig mitzuteilen, und tatsächlich war das Publikum des Dichters ein ausgesprochen kultiviertes. So sind, wie zwei angesehene Altphilologen nachgewiesen haben, seine Hexameter einer einwandfreien Satzmelodie verpflichtet.⁶³

Nach den Ausführungen bezüglich einer möglichen Beziehung zwischen Folengo und Romanino ist es vielleicht nicht zu weit hergeholt, den grotesken Expressionismus des Malers in eine ähnliche Richtung zu deuten. Romaninos antiklassische Elemente kamen um 1519–1520 auf, als Folengo mit der Vorbereitung der zweiten *Baldus*-Ausgabe beschäftigt war; und auch wenn wir nicht beweisen können, dass der Maler die Holzschnitte entworfen hat, die zur Illustration dieser Ausgabe angefertigt wurden, ist es zumindest verlockend, Romaninos Stilwandel als eine bewusste und versierte Kritik an der von Tizian etablierten Norm zu interpretieren. Die Deutung Romaninos als Künstler, der sich über die Lebensbedingungen der armen und unterprivilegierten Bevölkerung Gedanken macht, vermag nicht zu überzeugen; und genauso wenig plausibel ist die Theorie einer seinen unorthodoxen Interessen geschuldeten totalen intellektuellen Isolation, jedenfalls was die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts betrifft. Schriftsteller und Maler wie Folengo und Romanino haben den Kampf verloren, nicht weil sie eine niedere gesellschaftliche Schicht repräsentierten, sondern weil sie versuchten, ein Regelwerk zu unterwandern, das durch den klassischen Kanon auferlegt worden war.

Aus heutiger Sicht mag dies als ein merkwürdiger, ja geradezu selbstmörderischer Akt anmuten, eher wahrscheinlich ist aber, dass Romanino eine solche Haltung um 1520 nicht als Weg in die intellektuelle Isolation wahrgenommen hat, in der er sich am Ende befand. De facto bewegten sich Künstler wie Folengo und Romanino zumindest in diesen zentralen Jahren in hochkultivierten Kreisen, die ein echtes Interesse an ihren Werken haben mussten, auch wenn diese sie möglicherweise irritierten. Der Ausgang des Ringens um die Definition eines sprachlichen Kanons war in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts noch durchaus ungewiss. Die formalen Experimente von Schriftstellern und Malern wie Folengo und Romanino fielen in einen Zeitraum, als sich noch viele Karten

im Spiel befanden und als die, welche die sogenannte anticlassische Position vertraten, noch nicht wissen konnten, dass sie am Ende auf der Verliererseite stehen würden. Das waren ausgesprochen turbulente Jahre, und es ist alles andere als einfach, die verschiedenen Stränge in dieser sehr komplexen Partie zu entwirren, in der politisches Streben, sprachliche Experimente und religiöse Reformen miteinander verknüpft waren. Nur durch eine vergleichende Untersuchung all dieser Standpunkte, die früher oder später unter Zusammenarbeit vieler verschiedener Fachleute und unter Einhaltung einer strikten chronologischen Abfolge durchzuführen ist, wird man Antworten auf einige dieser Fragen geben können.

Zu den dringlichsten Desiderata für den Entwurf einer plausiblen vergleichenden Geschichte der ersten fünfundzwanzig Jahre des 16. Jahrhunderts für den Nordosten Italiens zählen: detaillierte und nach wissenschaftlichen Standards kompilierte Werkverzeichnisse aller heterodoxen Künstler jener Zeit in Ergänzung zu den bereits bekannten Fakten über ihre prominentesten Vertreter (Giorgione, Tizian, Giovanni Bellini, Sebastiano u. a.); eine ausführliche Übersicht aller illustrierten Bücher, die in der Region zwischen Brescia und Venedig gedruckt worden sind; eine monographische Arbeit über die Verbreitung deutscher Bücher und Drucke in den Hoheitsgebieten der *Dominante*, der Republik von Venedig; eine Analyse der Muster bei der Vergabe von Aufträgen, insbesondere der Netzwerke, welche die Bettel- und Mönchsorden mit ihren spezifischen religiösen Interessen aufgebaut hatten; und zuletzt eine philologische Überprüfung aller Texte, die sich mit der Sprachdiskussion befassen. Angesichts des begrenzten Umfangs dieses Beitrags soll hier der Hinweis genügen (als Beispiel für die Komplexität jener bewegten Jahre), dass sich die klassische Norm vor der Publikation von Bambos *Prose* noch bei Weitem nicht überall durchgesetzt hatte und anticlassische Autoren auf ein treues und loyales Publikum bauen konnten.⁶⁴ So war das

Echo auf die Erstausgabe von Folengos *Baldus* dermaßen positiv, dass 1520, wenn wir Teofilos eigenen Worten glauben können, in Mailand und Venedig zwei Raubdrucke veröffentlicht wurden. Und auch Romanino, der sich später zwar gezwungen sah, in unbedeutenderen Zentren wie der Valcamonica zu arbeiten, verlor nicht gleich die Unterstützung wichtiger Auftraggeber. Mit anderen Worten waren Folengo und Romanino wohl zweifellos exzentrisch und rebellisch, aber zumindest anfänglich noch nicht vollkommen marginalisiert.

In den späten 1520er Jahren schlug die Situation in Norditalien jedoch radikal um: 1524 siedelte Giulio Romano nach Mantua über; nach der Veröffentlichung seiner *Prose* 1525 arbeitete Bembo intensiv daran, den literarischen Zirkeln Italiens seine Regeln aufzuerlegen; und in denselben Zeitraum fallen die von Clemens VII. initiierten Nachforschungen über den Umlauf vermeintlich ketzerischer Bücher. Innerhalb weniger Jahre hatte sich der Handlungsspielraum für unorthodoxe Initiativen drastisch verengt. Obwohl Folengo später eine dritte überarbeitete Edition seines imposanten Epos veröffentlichte, schloss er sich 1534 wieder der Kongregation von Santa Giustina an und schrieb seine letzten Werke in toskanischer und lateinischer Sprache.⁶⁵ Es war dieses veränderte und zweifellos brisantere Klima, das Romanino zwang, Aufträge von Gemeinden in der Valcamonica anzunehmen; oder vielleicht spürte er, dass er nur in einer derart entlegenen Gegend, die für ihre unorthodoxen religiösen Neigungen wohlbekannt war, seine formalen Experimente würde fortsetzen können.

In den späten 1540er Jahren gab Romaninos Partnerschaft mit seinem Schwiegersohn Lattanzio Gambara den Werken des alten Brescianer Meisters noch einmal eine neue Richtung. Gambara führte im Anschluss an seine Ausbildungszeit bei den Campi in Cremona die Sprache der *Maniera* in Brescia ein und stellte damit auch Romanino eine neue Ausdrucksweise zur Verfügung, mit dem Ergebnis, dass Romaninos Gemälde

bei der Brescianer Elite erneut en vogue waren. Und dennoch war die glorreiche Zeit der antiklassischen Experimente, als Romanino und einige seiner Kollegen, wie Altobello Melone, die Spielregeln des klassischen Kanons zu hinterfragen wagten, für immer vorbei.

Abschließend sei bemerkt, dass wir Historiker dazu neigen, unsere Schilderungen als eine mehr oder weniger schlüssige Kette von Ereignissen zu konstruieren; von unserer Warte des Rückblicks profitierend, trennen wir ›Wichtiges‹ von ›Unwichtigem‹. Dies ist ein akzeptabler Ansatz, und was das vorliegende Thema angeht, wird niemand in Frage stellen wollen, dass Tizians Einfluss auf die nachfolgende Geschichte der westlichen Malerei unendlich größer war als der Romaninos. Und doch ist es unwahrscheinlich, dass wir uns eine genaue Vorstellung davon machen können, wie sich das Zentrum ausformte, wenn wir nicht auch die Ränder unter die Lupe nehmen. Die Geschichte der italienischen Malerei des 16. Jahrhunderts kann künftig nicht geschrieben werden, indem man die Errungenschaften der wichtigsten Künstler von den Themen trennt, die um sie herum und in Opposition zu ihren Sichtweisen verhandelt wurden. Um aus einem Aufsatz von Dante Isella zu zitieren, der darin eine Empfehlung Carlo Dionisottis aufgreift:

Die Geschichte der [italienischen] Literatur schreiben heißt, die komplizierten Beziehungen zwischen den unterschiedlichen kulturellen Zentren der Halbinsel und auf dem Festland in ihren verschiedenen chronologischen Phasen zu beleuchten und das Spiel von Stoß und Gegenstoß zu durchschauen, auf dem diese Geschichte aufbaut.⁶⁶

Die Kunstgeschichte Italiens tut sich immer noch schwer, einen solchen Weg zu beschreiten.

Übersetzung: Victoria Lorini