

BEIHEFTE
ZUR
ZEITSCHRIFT
FÜR
ROMANISCHE PHILOGIE
BEGRÜNDET VON PROF. DR. GUSTAV GRÜBER †

FORTGEFÜHRT UND HERAUSGEGEBEN
VON
DR. WALTHER VON WARTBURG
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT BASEL

94. HEFT

AUGUST BUCK
ITALIENISCHE DICHTUNGSLEHREN
VOM MITTELALTER BIS ZUM AUSGANG DER RENAISSANCE



MAX NIEMEYER VERLAG / TÜBINGEN 1952

ITALIENISCHE DICHTUNGSLEHREN

VOM MITTELALTER BIS ZUM AUSGANG
DER RENAISSANCE

VON

AUGUST BUCK



MAX NIEMEYER VERLAG / TÜBINGEN 1952

Alle Rechte,
auch das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten
Copyright by Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1952
Printed in Germany

Inhalt

Vorwort	7
I. Die Anfänge der italienischen Literatur	9
1. Der späte Beginn der volkssprachlichen Dichtung in Italien	9
2. Die Theorie der frühen italienischen Kunstprosa . . .	13
3. Die Theorie der frühen italienischen Poesie	23
II. Dante Alighieri	33
III. Der Humanismus	54
1. Die Rhetorik	54
2. Die Verteidigung der Poesie	67
3. Die Dichtungslehren des Platonismus	87
4. Humanismus und volkssprachliche Dichtung	97
5. Antihumanismus und Dichtung	113
IV. Die Hochrenaissance	117
1. Das Problem des Klassizismus	117
2. Sprache und Stil	118
3. Die antiken Gattungen und die Interpretation der aristotelischen Poetik	143
a) Die Wiederentdeckung der Poetik	143
b) Das Drama	154
c) Das Epos	171
d) Die Lyrik	185
4. Die Auflehnung gegen das klassizistische Regelsystem	190

Vorwort ¹

Dichtungslehre ² bedeutet im folgenden die gedankliche Auseinandersetzung des Dichters mit dem Problem der Dichtung im allgemeinen und mit seinem eigenen Schaffen im besonderen. Eine solche Selbstausslegung des Dichters kann sowohl in Form einer besonderen theoretischen Abhandlung erfolgen als auch in seinem dichterischen Werk enthalten sein. Demnach ist die Dichtungslehre zu trennen von der Literarästhetik, sowie von der normativen Poetik und der literarischen Kritik. Diese Trennung kann nicht absolut sein, da der Dichter von den zeitgenössischen literarästhetischen Theorien, bzw. deren Anwendung in Poetik und literarischer Kritik jeweils mehr oder weniger stark abhängig ist.

Die kritische Erhellung von Dichtung und dichterischem Schaffen in der Dichtungslehre gibt einerseits Aufschluß über die Funktion, die der Dichter sich und seinem Werk in der menschlichen Gemeinschaft zuschreibt, andererseits die Möglichkeit zu einem vertieften Verständnis der Dichtung aus der Spannung zwischen „poetica in potentia“ und „poetica in actu“. Auf Grund einer so fruchtbaren Problemstellung dürfte der Geschichte der Dichtungslehren eine selbständige Bedeutung im Rahmen der wissenschaftlichen Erforschung der Literaturgeschichte zukommen.

Unter den europäischen Literaturen zeichnet sich die italienische durch ein besonders stark entwickeltes Formgefühl aus. In ihm wurzelt die Neigung zur kritischen Reflexion über das dichterische Schaffen, welche die italienische Literatur seit ihren Anfängen begleitet und in Italien ein ungewöhnlich reiches literarästhetisches Schrifttum hat entstehen lassen. Aus dem nie völlig erloschenen Bewußtsein der Kontinuität des römischen Kulturerbes erwuchs die Frage nach dem Verhältnis zur antiken Literatur und damit das Problem der „Imitatio“. Nachdem das mittelalterliche Italien die Lösung dieses Problems mit Hilfe der Übernahme der mittellateinischen Rhetorik in die Volkssprache gesucht und gefunden hatte, stellte sich das Problem

¹ Die vorliegende Untersuchung ist die zweite neu bearbeitete Auflage eines 1944 bei der Deutschen Verlags-Anstalt Stuttgart verlegten Bandes der „Italienischen Studien“ des Petrarca-Hauses, der vor seinem Erscheinen durch Kriegseinwirkung vernichtet wurde.

² Der Begriff der Dichtungslehre berührt sich mit dem von E. R. Curtius verwendeten Begriff der Dichtungstheorie (Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern 1948, 464), ohne sich jedoch mit ihm völlig zu decken.

ein zweites Mal zu Beginn der Renaissance. Die neue Begegnung mit der antiken Literatur zeitigte im Vulgärhumanismus eine neue Theorie der „Imitatio“, die dann in Verbindung mit der Interpretation der aristotelischen Poetik zum klassizistischen Regelkodex erweitert wurde. Mit der Ausbildung dieses Systems ist die schöpferische Phase der italienischen Literaturästhetik zunächst abgeschlossen. Ihr verdankt die europäische Literatur die Ausprägung der ästhetischen Grundbegriffe, die für mehr als zwei Jahrhunderte den literarischen Geschmack bestimmte, bis sich von der Mitte des 18. Jahrhunderts ab mit der Vorromantik neue literarästhetische Wertmaßstäbe durchzusetzen begannen.³

An dieser hier nur in großen Zügen skizzierten Geschichte der italienischen Literaturästhetik vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance haben die Dichter einen entscheidenden Anteil, m. a. W. sie ist weitgehend mit der Geschichte der Dichtungslehren identisch. Die Dichter dieser Epoche entwickeln in ihren poetischen Theorien die Ideen, welche die Auffassung vom Wesen der Dichtung und der Funktion des Dichters bestimmen.

Die Argumente, deren sie sich zur Rechtfertigung des Eigenwertes der Poesie bedienen, entstammen zwar zum überwiegenden Teil der literarischen Tradition der Antike und des lateinischen Mittelalters, werden jedoch bei Dante von dem Ethos einer überragenden Dichterpersönlichkeit durchdrungen und seit Beginn der Renaissance erfüllt von einem neuen Geist, der von der menschenbildenden Kraft des künstlerisch geformten Wortes überzeugt ist und das Leben von der kunstvollen Rede her gestalten will. Während für Dante die Poesie die ihr gestellte Aufgabe in erster Linie kraft der ihr zugeschriebenen Erkenntnisfunktion löst, beginnen sich die Dichter der Renaissance in erhöhtem Maße der Bedeutung des ästhetischen Moments in der Poesie bewußt zu werden. Sowohl vom Studium der platonischen Philosophie als auch von der Interpretation der aristotelischen Philosophie gehen Anregungen dazu aus, die herkömmliche Bindung der Poesie an die Rhetorik zu lockern und die Eigenart des dichterischen Schaffensvorgangs zu ergründen.

Die hier einsetzende Entwicklung wird jedoch überdeckt von dem Bedürfnis nach einer Normgebung für das dichterische Schaffen, wie sie das klassizistische Regelsystem bot. Erst die Kritik an diesem System bereitet den Boden, auf dem sich nach dem Ausgang der Renaissance in den Dichtungslehren des 17. und 18. Jahrhunderts die Wendung zur modernen Ästhetik vollzieht.

³ Es kann hier nur darauf hingewiesen werden und muß im einzelnen späterer Behandlung vorbehalten bleiben, daß Italien von sich aus zu den gleichen ästhetischen Begriffen wie die englische und deutsche Vorromantik gelangte, ohne daß allerdings diese autodithone Entwicklung sich zunächst ausgewirkt hätte. Erst die moderne italienische Literaturästhetik hat an die im Settecento geäußerten Gedankengänge angeknüpft, indem sie Benedetto Croce in seinem System fruchtbar gemacht hat.

I. Die Anfänge der italienischen Literatur

1. Der späte Beginn der volkssprachlichen Dichtung in Italien

Für die Entwicklung der mittelalterlichen italienischen Dichtung und damit zugleich der entsprechenden Dichtungslehren ist der späte Beginn der volkssprachlichen Literatur in Italien von entscheidender Wichtigkeit gewesen. Obgleich die ältesten erhaltenen italienischen Sprachdenkmäler aus dem 10. Jahrhundert stammen, tritt die italienische Literatur erst seit Anfang des 13. Jahrhunderts in Erscheinung, mithin zu einem Zeitpunkt, an dem die benachbarte französische und provenzalische Literatur bereits ihre Hochblüte erreicht hatte und auch Spanien, England und Deutschland auf eine reiche literarische Produktion in der Volkssprache zurückblicken konnten.

Die Frage nach der Ursache dieses späten Auftretens der italienischen Literatur ist von der Forschung immer wieder gestellt und verschieden beantwortet worden.⁴ Auf Grund der Vielzahl der meist wohl begründeten Antworten gewinnt man die Überzeugung, daß eine befriedigende Lösung des Problems nur möglich ist, wenn man den Vorgang aus dem Zusammenwirken mehrerer Faktoren erklärt, die durch die kulturgeschichtliche Sonderstellung Italiens im Mittelalter⁵ gegeben sind. Die Eigenart der politischen und sozialen Struktur des mittelalterlichen Italien verhinderte sowohl die Entfaltung einer nationalen Heldenepik als auch die Ausbildung einer selbständigen ritterlich-höfischen Dichtung. Der aufklärerische vorwiegend aufs Praktische gerichtete Geist der maßgebenden Kulturträger, d. h. in erster Linie der Bürger der italienischen Kommunen, erwies sich in der Dichtung wenig fruchtbar, umso mehr jedoch in der Jurisprudenz und in der Medizin.

Daher hat das mittelalterliche Italien auch keine bedeutende lateinische Literatur hervorgebracht,⁶ eine Tatsache, die das Argument widerlegt, der

⁴ Vgl. die entsprechenden Literatur-Übersichten von A. Monteverdi, in *Un cinquantennio di studi sulla letteratura italiana (1886—1936). Saggi . . . dedicati a V. Rossi*. Firenze 1937, I, 74f.; und von A. Roncaglia, in *Questioni e correnti di storia letteraria*. Milano 1949, 111 f.

⁵ Soweit diese Sonderstellung durch das römische Erbe bedingt ist (vgl. F. Schneider, *Rom und Romgedanke im Mittelalter. Die geistigen Grundlagen der Renaissance*. München 1926), ist die antike Überlieferung, wenn auch nur mittelbar, eine der Ursachen für den späten Beginn der italienischen Literatur.

⁶ „Intanto se, dopo questa nostra lunga e minuziosa rassegna, ci rivolgiamo a contemplare in un unico sguardo complessivo tutta la letteratura che l'Italia esprime

späte Beginn der italienischen Literatur sei auf die Konkurrenz eines entsprechenden lateinischen Schrifttums zurückzuführen. Außerdem beweist ja auch die literarische Entwicklung im mittelalterlichen Frankreich, daß lateinische und volkssprachliche Dichtung ungestört nebeneinander blühen konnten. Wenn man weiterhin behauptet hat, einem dem mittelalterlichen Italiener in besonderem Maße eigene Verehrung der Literatur des alten Rom und seiner Sprache habe ihn die Volkssprache als minderwertig verachten lassen und ihn länger als die Angehörigen anderer Nationen von ihrem literarischen Gebrauch abgehalten, so muß demgegenüber darauf hingewiesen werden, daß zwar das Bewußtsein einer engen Verbundenheit mit der römischen Kultur im mittelalterlichen Italien nie völlig erloschen war und durch mannigfaltige Erinnerungen an die Antike stets neue Nahrung erhielt, sich jedoch nicht in erster Linie in dem Verhältnis zur römischen Literatur, sondern auf anderen Gebieten des geistigen Lebens wie im Studium und der Rezeption des römischen Rechtes, in der Geschichtsschreibung, in den bildenden Künsten und in der Pflege, bzw. Wiederaufnahme bestimmter römischer Überlieferungen äußerte.⁷ In Bezug auf das Studium der „auctores“ konnte sich Italien mit Frankreich nicht messen, ebensowenig wie mit seinem Anteil an der Ausarbeitung der mittellateinischen Rhetorik. Die mittelalterlichen französischen Schulen waren in dieser Hinsicht den italienischen überlegen und wurden ihnen darin bis zu gewissem Grade beispielgebend.

Das alles bedeutet jedoch keineswegs, daß die italienische Literatur unabhängig von der literarischen Tradition der Antike entstanden wäre, etwa als spontaner Ausdruck der neu aufgekommenen städtischen Kultur, wie sie sich seit dem 12. Jahrhundert, z. T. unter dem Einfluß gegen Rom gerichteter häretischer Strömungen, entwickelt hatte. Im Gegensatz zu der Romantik, welche die volkssprachlichen Literaturen des Mittelalters weitgehend als gleichsam *ex nihilo* entstandene Schöpfungen des dichtenden Volksgeistes, bzw. von aus dem ungebildeten Volk hervorgegangenen Dichtern angesehen hatte, hat sich jetzt allgemein die Auffassung durchgesetzt,⁸ daß zwischen

dal suo seno nei secoli che precedettero il duecento, si rafforza nella nostra mente il giudizio . . . che ne rileva la povertà, l'esilità artistica.“ (F. Novati, A. Monteverdi, *Le Origini*. Milano (1926), 646). Zum gleichen Ergebnis kommt E. R. Curtius: „Überhaupt ist die lateinische Produktion des italienischen Mittelalters dürftig, verglichen mit der Frankreichs, Englands, Deutschlands.“ (Neuere Arbeiten über den Humanismus, in *Humanisme et Renaissance* 10 (1948), 186, Anm. 4). Diese Feststellungen behalten ihre Gültigkeit auch gegenüber dem von G. Chiri unternommenen Versuch, das Bestehen einer zusammenhängenden episch-historischen Dichtung in der lateinischen Literatur des italienischen Mittelalters nachzuweisen (vgl. G. Chiri, *La poesia epico-storica latina dell'Italia medievale*. Modena 1939).

⁷ Vgl. F. Novati, *L'influenza del pensiero latino sopra la civiltà italiana del medioevo*. Milano 1899.

⁸ Vgl. A. Schiaffini, *Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale a G. Boccaccio*. Genova 1934, 2a ed. riv. Bologna 1943; L. Russo, *La storiografia moderna e le letterature romanze (Le origini della civiltà e della lingua italiana)*, in *Helicon* 1 (1938), 103—118; A. Viscardi, *Le Origini*. Milano 1939. Die

den volkssprachlichen Literaturen und der aus der Antike stammenden vom „lateinischen Mittelalter“⁹ übernommenen literarischen Tradition ein enger Zusammenhang besteht und daher der volkssprachliche ebenso wie der lateinische Dichter des Mittelalters dem Gesetz der mittellateinischen Rhetorik unterworfen ist. Auf diese Weise wird ein in seinem ganzen Reichtum bei weitem noch nicht vollständig erforschter Schatz clichéartiger Formeln, Bilder und Darstellungsweisen in die volkssprachlichen Literaturen des Mittelalters übernommen und lebt in ihnen fort bis in die Zeit der Renaissance und des Barock.

Während die italienische Literatur diese Beziehungen zum lateinischen Mittelalter mit der Mehrzahl der europäischen Literaturen gemeinsam hat, unterscheidet sie sich von ihnen durch ihr besonders enges Verhältnis zur französischen und provenzalischen Literatur. Die italienische Dichtung entsteht im Schatten der beiden hoch entwickelten romanischen Nachbarliteraturen, die, in einer für den Italiener leicht erlernbaren Sprache abgefaßt, in Italien bereits Eingang gefunden hatten, ehe man dort daran dachte, in der Muttersprache zu dichten.

Als Beweis für die Verbreitung des Französischen wird gewöhnlich die Begründung angeführt, die Brunetto Latini am Anfang seines Hauptwerkes für dessen Abfassung in französischer Sprache gegeben hat: „que la parleur est plus delitable et plus commune a tous langages“.¹⁰ Ganz ähnlich äußert sich Martino da Canale: „la langue française cort parmi le monde“¹¹ und schreibt Dante von der Verwendung des Französischen als Literatursprache: „Allegat ergo pro se lingua oil quod propter sui faciliorem ac delectabiliorem vulgaritatem quicquid redactum sive inventum est ad vulgare prosaicum, suum est“.¹²

Mit der französischen Sprache war auch die französische Literatur nach Italien gekommen. Die französischen Pilger, die nach Rom zogen, die französischen Spielleute, Kaufleute und Soldaten, die aus anderen Beweggründen über die Alpenpässe nach Italien kamen, die Normannen, die sich in Süditalien niederließen, sie alle vermittelten den Italienern die Kenntnis der wichtigsten Werke der französischen Literatur.¹³ Aber diese Werke wurden nicht alle in gleichem Maße in Italien heimisch.

Bedeutung der mittellateinischen Tradition für die Gesamtentwicklung der europäischen Literaturen hat zum ersten Mal E. R. Curtius in umfassenden, in seinem monumentalen Werk „Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter“ (a. a. O.) gipfelnden Untersuchungen dargestellt.

⁹ Curtius a. a. O., 35.

¹⁰ Li Livres dou Tresor I, I, 7. Ed. crit. par F. J. Carmody. Univ. of California Press 1948, 18.

¹¹ Zit. nach L. Foscolo Benedetto, Il „Roman de la Rose“ e la letteratura italiana. Halle 1919, 90 f.

¹² De vulgari eloquentia I, X, 2 (zit. wird nach Le Opere di Dante. Testo critico della Società Dantesca Italiana. Firenze 1921).

¹³ Eine eingehende Darstellung des französischen Einflusses auf die italienische Literatur gibt G. Bertoni, Il Duecento. 3a ed. Milano 1939.

Da in Italien der Ritterstand bei weitem nicht die gleiche soziale und kulturelle Bedeutung hatte wie im übrigen Abendland, fehlte die wichtigste Voraussetzung für das Aufkommen einer ritterlichen Dichtung größeren Umfangs. Wenn auch die Gestalten der „Chansons de geste“ in der Phantasie der unteren Volksschichten lebendig blieben und die höfischen Romane des bretonischen und des klassischen Sagenkreises eine beliebte Unterhaltungselektüre der oberen Klassen bildeten, so erwuchs doch auf Grund der Aufnahme dieses Teils der französischen Literatur unmittelbar keine bedeutsame eigene literarische Schöpfung. Die rohen franko-venezianischen und franko-lombardischen Epen des 13. und 14. Jahrhunderts sind für die Dichtungsgeschichte nur insofern von Interesse, als sie den Beginn einer literarischen Überlieferung darstellen, die, freilich in Geist und Form völlig gewandelt, ihren krönenden Abschluß in den Werken eines Boiardo und eines Ariost findet.

Gleichfalls nur stoffgeschichtliche Bedeutung hat der höfische Roman auch für die italienische Novellistik. Zusammen mit dem „fablel“ bildet er eine der wichtigsten Quellen der frühen italienischen Novellensammlungen, besonders der „Novelle antiche“ („Novellino“): „Keine andere Literatur hat der älteren italienischen novelle so viele Stoffe geliefert wie die französische“¹⁴. Diese Art des französischen Einflusses läßt sich in der italienischen Novelle bis zu Boccaccio und noch über ihn hinaus verfolgen. Auch in diesem Fall wird der entlehnte Stoff zu einem von den Quellen wesensverschiedenen neuen Kunstwerk gestaltet.

Diejenige Form der französischen Dichtung, die der Mentalität des italienischen Bürgertums am nächsten lag, ist die allegorisch-didaktische. Intellektualistische Begriffsspielerei und praktische Belehrung in der Dichtung entsprachen der seit dem 12. Jahrhundert sich immer mehr im Bürgertum verbreitenden Neigung zu gelehrten Studien und ihrer Nutzenanwendung im täglichen Leben der Kommune. Daher wird die französische allegorisch-didaktische Dichtung in der Atmosphäre einer geistigen Wahlverwandtschaft übernommen und schlägt viel festere Wurzeln. Aus ihnen erwächst Italiens größtes mittelalterliches Epos: Dantes „Divina Commedia“.

Eine noch stärkere Einwirkung als von der französischen Literatur geht von der provenzalischen Lyrik¹⁵ aus. Teils von einer unbestimmten Wanderlust getrieben, teils von der Entwicklung der politischen Verhältnisse in der Provence dazu gezwungen, kam eine stattliche Anzahl von Trobadors nach Italien und fand vor allem an den oberitalienischen Fürstenhöfen gastliche

¹⁴ R. Besthorn, Ursprung und Eigenart der älteren italienischen Novelle. Halle 1935, 160.

¹⁵ Ein eventueller Einfluß der französischen Lyrik auf die früheste italienische Dichtung in Südtalien, wie ihn Bertoni a. a. O., 40 ff. vermutet, läßt sich nicht mehr eindeutig nachweisen, da er von dem provenzalischen Einfluß praktisch nur schwer zu trennen ist. Einen ausgezeichneten Überblick über das Problem der Beziehungen zwischen der Trobador-Dichtung und Italien gibt A. Viscardi, *La poesia trobadorica e l'Italia*, in *Letterature comparate*. Milano (1948), 1—39.

Aufnahme. Denn das Interesse für die provenzalische Liebeslyrik war in Italien besonders rege: „Nous savons . . . que la curiosité sur les choses provençales fut éveillée dans ce pays plus tôt qu'ailleurs“¹⁶. Daher war auch die Kenntnis des Provenzalischen derart verbreitet, daß in Norditalien eine eigene Dichtung in provenzalischer Sprache entstehen konnte. Der bekannteste aus diesem Kreis provenzalisch dichtender Italiener ist Sordello di Goito, dem Dante in der „Divina Commedia“ ein unvergängliches Denkmal gesetzt hat.¹⁷ Die Gedankenwelt und die Formen der provenzalischen Lyrik finden aber auch gleichzeitig im Süden der Halbinsel Eingang und bilden dort die Grundlage für die erste umfangreichere Gruppe lyrischer Dichtungen in italienischer Sprache, die man in Anlehnung an Dante¹⁸ unter dem Namen der „Scuola Siciliana“ zusammenzufassen pflegt.

Als die hohe Schule kunstvoller Dichtung bleibt die provenzalische Lyrik bis in die Zeit Petrarcas vorbildlich. Der wegen des besonders gekünstelten Baus seiner Verse und Strophen berühmte Trobador Arnaut Daniel wird von Dante als der beste volkssprachliche Dichter gefeiert¹⁹ und nimmt in Petrarcas Triumphzug der liebenden Dichter einen hervorragenden Platz ein.²⁰ Dementsprechend stark ist auch die Wirkung der Kunstlehre der Trobadors auf die italienischen Dichtungslehren bis zum Humanismus. Das nach einer Pause von rund einem Jahrhundert erneut einsetzende Interesse für die Trobadordichtung, wie es sich zu Beginn des 16. Jahrhunderts in den gelehrten Studien einer Gruppe humanistischer Dichter äußert, dürfte nicht ohne Einfluß auf Bembos Haltung gegenüber der Volkssprache gewesen sein.²¹

2. Die Theorie der frühen italienischen Kunstprosa

Als zusammen mit der literarischen Verwendung des Italienischen das Bedürfnis entsteht, für diese Verwendung gewisse Regeln aufzustellen, greift man auf die zu festem Bildungsbesitz gewordenen literarischen Traditionen zurück: die mittellateinische Rhetorik bestimmt die Theorie der frühen italienischen Kunstprosa; die Dichtungslehre der provenzalischen Trobadors die Theorie der frühen italienischen Lyrik.

¹⁶ A. Jeanroy, *La Poésie lyrique des Troubadours*. Paris 1934, I, 105. So auch K. Voßler: „Den größten Erfolg aber hatten die südfranzösischen Meister in Italien. Dorthin wurden sie immer wieder eingeladen, dort wurden sie bewundert, nachgeahmt, abgeschrieben und variiert in ihrer eigenen Sprache“ (Die Dichtung der Trobadors und ihre europäische Wirkung, in *Aus der romanischen Welt*. Leipzig (1940), I, 25.

¹⁷ *Purgatorio* VI—VIII.

¹⁸ *De Vulg. Eloq.* I, XII, 2.

¹⁹ *Purg.* XXVI, 118—119.

²⁰ *Trionfo d'Amore* IV, 40—42, ed. C. Calcaterra. Torino (1927), 52.

²¹ Vgl. E. Kohler, *Le provençalisme de P. Bembo et l'élaboration des „Prose della volgar lingua“*, in *Mélanges Hauvette*. Paris 1934, 235—258.

Die Theorie der italienischen Kunstprosa entsteht unter dem Einfluß des Teiles der mittellateinischen Rhetorik, an dessen Entwicklung Italien einen eigenen Anteil hatte: der Brieflehre. Seit dem 11. Jahrhundert hatte man die aus der Antike überlieferten rhetorischen Vorschriften systematisch in der „Ars dictandi“ oder „Ars dictaminis“ auf den Briefstil zu übertragen begonnen. Dabei betrachtet die „Ars dictandi“ den Brief, so wie das Mittelalter jede literarische Ausdrucksform, gleichviel ob Prosa oder Poesie, betrachtete: nämlich als Kunstrede, deren Gestalt durch den der Rhetorik eigentümlichen Begriff des „Ornatus“, des Redeschmucks, bestimmt wird. In diesem Sinn hatte bereits Cassiodor die Kunstrede im Vorwort zu der größten mittelalterlichen Sammlung von Brief- und Urkundenmustern charakterisiert: „Loqui nobis communiter datum est: solus ornatus est qui discernit indoctos“.²² Die „ars dictandi“ ist demnach die Lehre von der kunstvollen Rede und umfaßt — entsprechend dem Anwendungsbereich des „Ornatus“ — in der Theorie sowohl die Poesie als auch die Prosa, m. a. W. sie ist Poetik und Rhetorik zugleich, worin die sich bereits im Altertum anbahnende²³ und in der mittelalterlichen Lateinschule vollendende²⁴ Verschmelzung von Poetik und Rhetorik zum Ausdruck kommt.

Die wichtigsten Quellen, auf welche die mittelalterliche Rhetorik und damit auch die „ars dictandi“ zurückgeht, sind die pseudociceronianische Herenniusrhetorik, Ciceros Abhandlungen „De inventione“ und „De oratore“, Quintilians „Institutio oratoria“²⁵ und die „Ars poetica“ des Horaz. Aus dieser Tradition entwickelt sich eine umfassende nach zahlreichen z. T. überschneidenden Distinktionen und Definitionen gegliederte Stillehre. Am weitesten verbreitet ist die aus der Antike überlieferte Einteilung in „stilus gravis oder grandiloquus, mediocris und humilis“, wobei man unter dem Einfluß der Briefsteller die Wahl des Stils jeweils von dem sozialen Stand der behandelten Person (bzw. des Briefempfängers²⁶) oder dem Rang des behandelten Gegenstandes abhängig machte.²⁷ Neben diese Gliederung

²² Epist. variae, Praef. Ed. Mommsen. M. G. Auctores antiquissimi XII. Berlin 1894.

²³ Vgl. E. Norden, Die antike Kunstprosa. Leipzig und Berlin 1909.

²⁴ E. R. Curtius, Dichtung und Rhetorik im Mittelalter, in Deutsche Vierteljahrsschr. f. Lit. wiss. und Geistesgesch. 16 (1938), 435—475 und Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter a.a.O.

²⁵ Die „Institutio oratoria“ ist „le manuel par excellence des hautes études de rhétorique“ (G. Paré, A. Brunet, P. Tremblay, La Renaissance du XIIe siècle. Les écoles et l'enseignement. Paris 1933, 157). E. R. Curtius erblickt in Quintilian „eine der wichtigsten Grundlagen der mittelalterlichen Poetik“ (Mittelalterliche Literaturtheorien, in Z. f. roman. Philologie 62 [1942], 424).

²⁶ So bei Cassiodor, vgl. A. Viscardi, Le Origini a. a. O., 271.

²⁷ „Sunt igitur tres styli, humilis, mediocris, grandiloquus. Et tales recipiunt appellationes styli ratione personarum vel rerum de quibus fit tractatus. Quando enim de generalibus personis vel rebus tractatur, tunc est stylus grandiloquus; quando de humilibus, humilis; quando de mediocribus, mediocris.“ (Galfridus de Vinosalvo,

tritt ²⁸ die Unterscheidung von „ornatus difficilis“ (charakterisiert durch die „tropi“, d. h. die verschiedenen Figuren des uneigentlichen, bildlichen Gebrauch des Wortes wie Synekdoche, Allegorie, Metapher, Metonymie u. a.) und „ornatus facilis“ (charakterisiert durch die Verwendung der „colores rhetorici“, d. h. aller Wortspiele und Konstruktionen, die den Stil wirkungsvoller machen, und die „determinatio“, d. h. die Ergänzung eines Wortes durch mehrere gleichkonstruierte Bestimmungen).²⁹ In einem dritten Einteilungsschema ³⁰ werden auf Grund bestimmter Stilmuster vier Typen unterschieden: der „stilus gregorianus (romanus), tullianus, hilarianus, ysidorianus“. Der „stilus gregorianus“ (romanus), der von der päpstlichen Kanzlei ausgearbeitet worden und daher für die italienische Brieflehre besonders wichtig war, beruhte auf der Theorie der „cursus“, d. h. der rhythmischen Satzschlüsse, wobei man nach den verschiedenen Rhythmen „cursus planus, tardus und velox“ unterschied. Der „stilus tullianus“, der durch die „dictionum et sententiarum coloratio“, d. h. durch die verschiedenen Redefiguren („figurae sententiarum et figurae verborum“) charakterisiert wird, leitet seinen Namen von Cicero als dem Verfasser der „Rhetorica vetus“ (De inventione) und dem angeblichen Autor der „Rhetorica nova“ (Rhetorica ad Herennium) ab, in denen besagte Figuren aufgeführt und definiert werden. Der „stilus hilarianus“ erhebt den Hilarius von Poitiers zugeschriebenen Hymnus „Primo dierum omnium — quo mundus extat conditus“ zum verbindlichen Stilmuster. Den „stilus ysidorianus“ kennzeichnet der Parallelismus der Satzglieder, die mehrfache Wiederholung des gleichen Wortes und die Verwendung des Reimes; Stilmittel, derer sich Isidor von Sevilla in den „Soliloquia“ bedient hatte.

Von den fünf Teilen der antiken Rhetorik gewinnt im Bereich der „ars dictaminis“ neben der „elocutio“ als der die stilistischen Regeln umfassenden Lehre vom Ausdruck die „inventio“ als die Lehre von der Auffindung des Stoffes eine besondere Bedeutung. Aus ihr entwickelt sich ein bestimmtes Kompositionsschema des Briefes. In fast allen „artes dictandi“ werden fünf Hauptteile des Briefes unterschieden und definiert: salutatio, captatio benevolentiae oder exordium oder prooemium, narratio, petitio, conclusio.³¹ Da man in steigendem Maße besonderen Wert auf schöne Begrüßungsformeln legte, wuchs die Bedeutung der „salutatio“ dementsprechend, so daß diese

Documentum de modo et arte dictandi et versificandi II, 3, in E. Faral, Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Paris 1924, 312).

²⁸ Der Anlaß für diese neue stilistische Scheidung dürfte die „Zerschlagung der drei Stilarten durch die Forderung ihrer Mischung gewesen sein“. (L. Arbusow, Colores Rhetorici. Göttingen 1948, 17).

²⁹ Z. B. bei Galfridus de Vinosalvo, Eberhardus Alemannus, Johannes de Garlandia, vgl. E. Faral a. a. O., 89 ff.

³⁰ Vgl. Johannes de Garlandia, Poetria. Ed. G. Mari, in Romanische Forschungen 13 (1902), 883—965.

³¹ Vgl. H. Bresslau, Handbuch der Urkundenlehre für Deutschland und Italien. 2. Aufl. Leipzig 1915, II, 1, 252.

später bei den Provenzalen sogar als Bezeichnung für den poetischen Brief in seiner Gesamtheit (*salutz*) verwendet werden konnte.³²

Die in ihren Grundzügen durch „*elocutio*“ und „*inventio*“ bestimmte „*ars dictandi*“ als Anleitung zur Abfassung von Briefen, bestehend aus einer Zusammenstellung der zu beobachtenden Regeln verbunden mit entsprechenden Mustern, tritt an die Stelle der vorher benutzten Vorlagen, der sogenannten *Formulare*.³³ Der Verfasser der ersten aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts stammenden „*Ars dictandi*“ ist ein Mönch von Montecassino namens Alberich.³⁴ Im Laufe des 12. Jahrhunderts wurde dann die Kunst des Briefstils an verschiedenen Orten gepflegt und weiter entwickelt: in Frankreich in den Schulen von Tours und Orléans, wobei besonders die am Ausgang des 12. Jahrhunderts entstandene „*Ars dictandi Aurelianensis*“ hohes Ansehen genoß; in Italien in der päpstlichen Kanzlei³⁵ und in den ober- und mittellitalienischen Kommunen, besonders in Bologna.³⁶ Dort vollzieht sich die für Italien charakteristische Verbindung der „*ars dictandi*“ mit der „*ars notaria*“, ein Vorgang, mit dem die Ausbildung der eigentlichen italienischen Brieflehre beginnt.

Die „*ars notaria*“ war analog zur „*ars dictandi*“ entstanden. Da der Aufgabenkreis der städtischen Notare mit der Machtzunahme der italienischen Kommunen ständig gewachsen war, hatten sich die überlieferten *Formulare* zur Abfassung der Notariatsinstrumente als unzulänglich erwiesen, und an ihre Stelle waren die „*artes notariae*“ getreten, die außer den *Formularen* für Verträge, Testamente, prozessualische Handlungen, Erneuerung von Urkunden auch theoretischen Betrachtungen enthielten. Die Geburtsstätte der „*ars notaria*“ war die Rechtsschule von Bologna, deren berühmtester Lehrer Irnerius mit seinem „*Formularium tabellionum*“ wohl das erste — uns nicht mehr erhaltene — dieser neuen Formularbücher verfaßt hatte.

³² Vgl. D. Scheludko, Beiträge zur Entstehungsgeschichte der altprovenzalischen Lyrik, in *Archivum Romanicum* 15 (1931), 168.

³³ Eine der wichtigsten Sammlungen solcher *Formulare* ist der „*Liber diurnus pontificum romanorum*“, der die Briefmuster der Kurie enthält.

³⁴ Vgl. L. Rockinger, Über die „*ars dictandi*“ und die „*summae dictaminum*“ in Italien, vorzugsweise in der Lombardei, vom Ausgang des 11. bis in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts, in S. B. der Münchener Akademie der Wiss., histor. Kl. 1861, I, 98—151; dazu die von Novati-Monteverdi, *Origini a. a. O.*, 414 ff. gemachten Einschränkungen.

³⁵ Der kuriale Stil, der zum ersten Mal in der „*ars dictandi*“ des Albertus de Morra (nachmals Papst Gregor VIII.) kodifiziert wurde, fand auch in der Schule von Capua eine Pflegestätte, von wo ihn Petrus de Vineia in die kaiserliche Kanzlei übertrug. Als Protonotar und Logothet Friedrichs II. beherrschte er die „*ars dictandi*“ in vollendeter Meisterschaft, so daß die von ihm verfaßten Briefe noch jahrhundertlang den europäischen Kanzleien als Musterstücke dienten. Vgl. F. D. Capua, Lo stile della Curia romana e il „*cursus*“ nelle epistole di Pier della Vigna e nei documenti della cancelleria sveva, in *Giornale italiano di filologia* 2 (1949), 97 ff.

³⁶ Vgl. C. A. Haskins, The Early «*Artes Dictandi*» in Italy, in *Studies in Mediaeval Culture*. Oxford 1929, 170—192.

Aber es genügte nicht, nur die juristischen Kenntnisse der Notare zu vermehren, sondern es erschien notwendig, auch die sprachliche Form der Notariatsinstrumente zu verbessern. Wie groß die sprachliche Verwirrung auf diesem Gebiete war, zeigt die Tatsache, daß es bis ins 11. Jahrhundert so gut wie keine italienischen Notariatsurkunden gibt, die in fehlerfreiem Latein geschrieben sind, ja daß die italienischen Notare sogar nicht einmal imstande waren, das Latein „auch nur abschriftlich korrekt wiederzugeben“. ³⁷ Abhilfe war nur möglich, wenn der Rechtsunterricht durch eine angemessene sprachlich-rhetorische Schulung ergänzt wurde. Schon im 12. Jahrhundert beginnen die Notare die Grammatik eifriger als vorher zu studieren, so daß in einer zeitgenössischen Quelle bereits „advocatus“ mit „grammaticus“ gleichgesetzt werden kann. ³⁸ Große Bologneser Rechtslehrer wie Placentin und Azo verlangen, daß ihre Schüler in den „artes liberales“, unter denen Grammatik und Rhetorik eine führende Rolle spielen, gründlich unterrichtet sind, ³⁹ eine Forderung, der dann die Statuten der Bologneser Notare Rechnung tragen, wenn sie für die Erlangung der Approbation zum Notar eine Prüfung vorschreiben, durch welche die Bewerber nachweisen sollen „qualiter sciant scribere et qualiter legere scripturas, quas fecerint, litteraliter et vulgariter, et qualiter latinare et dictare“. ⁴⁰

Dementsprechend enthält die 1256 verfaßte „Summa artis notariae“ des Bologneser Notars Rolandinus Passageri, das bedeutendste und einflußreichste Werk dieser Gattung, neben den herkömmlichen drei Teilen, die den juristischen Problemen gewidmet sind, einen vierten Teil, der die Regeln des kunstgerechten Ausdrucks lehrt. ⁴¹ Schon vorher aber war von seiten der „Ars dictandi“ aus dem Verlangen des Notariatsstandes nach vertiefter Bildung entsprochen worden, indem in der Brieflehre die aus dem Rechtsleben erwachsenden Bedürfnisse besondere Berücksichtigung fanden. Bezeichnend dafür ist das Werk des Magisters Boncompagno da Signa, mit dem der Aufschwung der italienischen Brieflehre am Beginn des 13. Jahrhunderts einsetzt. ⁴² Neben mehr allgemein gehaltenen Abhandlungen über die „Ars dictandi“ steht eine Gruppe von Arbeiten, die eine Art Leitfaden zur Abfassung von Privilegia, Confirmationes, Statuta Generalia und Testamenta darstellen und beweisen, welchen Wert Boncompagno auf die praktische Ausübung der „Ars dictandi“ im Bereich des Notariats legt. Auch an anderer Stelle werden

³⁷ H. Bresslau, Handbuch a. a. O., 348.

³⁸ E. Mayer, Bemerkungen zur frühmittelalterlichen, insbesondere italienischen, Verfassungsgeschichte. Leipzig 1912, 24.

³⁹ G. Zaccagnini, La vita dei maestri e degli scolari nello Studio di Bologna. Genf 1926, 96.

⁴⁰ Statuti di Bologna. Ed. L. Frati. Bologna 1869, 185 ff.

⁴¹ Vgl. F. Novati, Il notaio nella vita e nella letteratura italiana delle origini, in Freschi e minii del dugento. Milano 1908, 304.

⁴² Vgl. C. Sutter, Aus Leben und Schriften des Magisters Boncompagno. Freiburg i. B. 1894.

Privilegium, Confirmatio und Testamentum ausdrücklich als zum Epistolarstil gehörig angeführt.⁴³

Der Umstand, daß vielfach die „Ars notaria“ und die „Ars dictandi“ von ein und demselben Lehrer gelehrt werden, trug dazu bei, die Verbindung zwischen den beiden Bereichen noch enger werden zu lassen.⁴⁴ Auf Grund dieses Bildungssystems gewinnt der grammatisch, d. h. literarisch geschulte Notar neben seinem politischen Einfluß auch eine führende Stellung im kulturellen Leben der italienischen Kommune, die in dem schöpferischen Anteil des Juristenstandes an der frühen italienischen Literatur zum Ausdruck kommt. In einer Canzone, in der Dino Compagni die schätzenswerten Eigenschaften der einzelnen Berufe schildert, gibt er folgendes charakteristische Bild des Notars:

Se buon pregio vole aver Notaro
In leal fama procacci sè vivere,
Ed in chiaro rogare e'n bello scrivere
E d'imbreviar sue scritte non si' avaro:
In gramatica pugnì assai, sia conto,
E'n porre eccezion buon contratista,
E diletiti d'usar fra buon'legista,
E'n domandare acorto, savio e pronto;
Saver dittare
E buon volgarè,
Leger, volgarizar, grande i'dan pregio
E di maturità ver brivilegio
E contro'l dritto non scritte mutare.⁴⁵

Mit der Ausbildung dieser kulturtragenden Schicht beschreitet Italien eigene Wege zu einem Zeitpunkt, als mit dem Aufblühen seiner Städte die kulturelle Entwicklung beginnt, in deren Verlauf Italien die bis dahin von Frankreich innegehabte geistige Vormachtstellung übernimmt. Unter diesem Gesichtspunkt erscheint es bedeutsam, daß sich der erwähnte Boncompagno mit aller Entschiedenheit gegen die Schule von Orléans und das von ihr vertretene aus dem Studium der „auctores“ erwachsene Stilideal, „falsa et superstitiosa Aurelianensis doctrina“⁴⁶ wendet. Im Gegensatz zu dem kolorierten Stil der „Ars dictandi Aurelianensis“ fordert Boncompagno eine schlichte Ausdrucksweise, einen „stilus humilis“, nach dem Vorbild der Propheten, Apostel, Evangelisten und der „sancti patres“ Gregorius, Ambrosius, Leo Magnus, Johannes Osaureum.⁴⁷ Er glaubt sich dabei auf die römische Kurie und die kaiserliche Kanzlei berufen zu können, die beide diesen Stil gepflegt hätten: „Hanc doctrinam hodie romana ecclesia imitatur et omnes dictatores imperatorum et regum“.⁴⁸ Wie weit das zutrifft, mag dahingestellt bleiben; wichtig ist, daß in dieser Kritik an der hoch angesehenen Grammatikerschule von

⁴³ Sutter, a. a. O., 52.

⁴⁴ Novati, *Il notaio* ... a. a. O., 306.

⁴⁵ zit. nach Novati, *Il notaio* ... a. a. O., 320.

⁴⁶ Sutter a. a. O., 38, Anm. 2.

⁴⁷ *Tractatus virtutum*, zit. nach Sutter a. a. O., 61.

⁴⁸ *Ibid.*

Orléans wie auch an anderen Stellen von Boncompagnos Schriften „ein nationales Element“⁴⁹ spürbar wird, das auf den Wandel der geistigen Situation hindeutet.

Im Zeichen des neuen Geistes, der in den italienischen Kommunen lebt, tut dann ein anderer Lehrer der Rhetorik in Bologna ein paar Jahre später den folgeschweren Schritt vom Latein zur Volkssprache. Als Guido Faba (Fava),⁵⁰ dessen Schriften einen „sehr erheblichen Einfluß . . . nicht bloß auf Italien, sondern auch auf Deutschland und Frankreich“ gehabt haben,⁵¹ in seinen zwischen 1239 und 1250 veröffentlichten Traktat „*Gemma purpurea*“⁵² eine Sammlung von fünfzehn Briefmustern im Bologneser Dialekt einflicht,⁵³ begründet er die italienische Kunstprosa.

Der Übergang vom Latein zum Italienischen, der damit auf Grund der praktischen Bedürfnisse des kommunalen Lebens vollzogen wird, — ein Jahrzehnt später fordern die schon erwähnten Statuten der Bologneser Notare bereits den Befähigungsnachweis für die kunstgerechte Handhabung der Volkssprache — war in gewisser Weise vorbereitet durch die hauptsächlich im Schulunterricht verwendeten zweisprachigen Grammatiken.⁵⁴ In diesen werden die lateinischen Beispiele von der Volkssprache her gebildet, d. h. erst im Italienischen gedacht und dann ins Lateinische übersetzt, wodurch eine enge Beziehung zwischen Lateinisch und Italienisch hergestellt wurde. So gab es gleichsam eine Grenzsphäre, in der sich die beiden Sprachen begegneten und eine Übertragung der gelehrten Tradition auf das „vulgare“ mühelos vonstatten gehen konnte. Dabei handelt es sich zunächst allerdings nur um mehr oder weniger formelhafte Wendungen, die nach den Regeln der „ars dictandi“ konstruiert werden, bzw. nach den von Guido Faba aufgestellten lateinischen Briefmustern; so ist z. B. der sechste Brief die gekürzte volkssprachliche Fassung eines lateinischen Briefes aus seiner „*Summa dictaminis*“.⁵⁵ In einer anderen Sammlung von 92 Musterstücken, betitelt „Par-

⁴⁹ Magister Boncompagno, *Rota Veneris*. Hsg. v. F. Baethgen. Rom 1927, Einleitung, 6.

⁵⁰ Vgl. E. Kantorowicz, *An Autobiography of Guido Faba*, in *Mediaeval and Renaissance Studies* (Warburg Institute) 1 (1941—43), 253—280.

⁵¹ H. Bresslau, *Handbuch a.a.O.*, 259 f.

⁵² Der Titel „*Doctrina ad inveniendas, incipiendas et formandas materias*“ bezeichnet nur einen Teil des Traktats (vgl. A. Monteverdi, *Le formule epistolari volgari di Guido Fava*, in *Saggi neolatini*. Roma 1945, 75—109).

⁵³ Ausgaben von E. Monaci. Roma 1901 (unter dem Titel „*Gemma purpurea*“) und von A. Monteverdi, in *Testi volgari italiani dei primi tempi*. Modena 1941, 121 ff.

⁵⁴ Vgl. R. Sabbadini, *Frammenti di grammatica latino-bergamasca*, in *Studi medioevali* 1 (1904—1905), 281—293; A. Schiaffini, *Frammenti grammaticali latino-friulani del sec. XIV*. Udine 1921.

⁵⁵ Vgl. E. Monaci, *Su la Gemma purpurea e altri scritti minori di Guido Faba o Fava*, in *Rendiconti della R. Accad. dei Lincei, Classe Scienze morali* 4 (1888), 399ff.

lamentata et epistulae“⁵⁶ werden neben lateinischen Briefen Muster für Reden und Briefe in der Volkssprache und zwar wieder im Bologneser Dialekt gegeben.

In dem einleitenden Satz eines dieser Redemuster erscheint als Ziel des „gentile favelare ornatamente e dire belleca de parole“ der Gewinn von Ansehen und Namen: „atrovare grande presio e nomo precioso“.⁵⁷ Dabei ist wohl in erster Linie an den Ruhm zu denken, zu dem die grammatisch-rhetorische Schulung im öffentlichen Leben der Kommune verhilft, m. a. W. „der Begründer der italienischen Kunstprosa“⁵⁸ beantwortet die Frage nach ihrem Zweck unter dem Gesichtspunkt des praktischen Nutzens, den der Bürger aus seiner literarischen Bildung ziehen kann.

Der gleiche Gesichtspunkt bestimmte einen gewissen Fra Guidotto da Bologna, über dessen Leben nichts Näheres bekannt ist, von einer der hauptsächlichsten Quellenschriften der „ars dictandi“, nämlich der Herenniusrhetorik, ein König Manfred gewidmetes Kompendium mit dem Titel „Il Fiore di rethorica“ zu verfassen,⁵⁹ um allen denen nützlich zu sein, die in der Öffentlichkeit oder im privaten Leben Reden zu halten haben. Einleitend wird Cicero, der ja als Autor der Herenniusrhetorik galt, als Schöpfer und Lehrmeister der Rhetorik gepriesen: „il quale fu maestro et trovatore de la grande scienza di rethorica cioè de ben parlare“.⁶⁰ Die Rhetorik übertrifft alle anderen Wissenschaften in der Weite ihres Geltungsbereichs: „questa scienza di rethorica, la quale sormonta tutte le altre scienze per la bisogna di tutto giorno parlare nelle valenti cose, sicome in fare leggi et piati civili et criminali, et nelle cose cittadine, sicome in fare battaglie et ordinare schiere, e confortare cavalieri nelle vicende degl'imperii regni et principati, et governare popoli et diverse genti, sicome conversano nel grande del cerchio del mappamundo de la terra“.⁶¹ Es ist das konventionelle Lob der Rhetorik, ein fester Bestandteil der Theorie der Beredsamkeit von der Antike bis in die Renaissance.

⁵⁶ Verfaßt 1242/43; ed. A. Gaudenzi, in *I suoni, le forme e le parole dell'odierno dialetto della città di Bologna*. Torino 1889, 127–160, vgl. G. Lazzeri, *Antologia dei primi secoli della letteratura italiana*, Milano 1942, 412 ff. Die Verfasserschaft Fabas für diese Sammlung wird angezweifelt von F. Torraca, *Per la storia letteraria del sec. XIII*, in *Studi di storia letteraria*, Firenze 1923, 33ff. Da jedoch feststeht, daß die Sammlung aus der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts stammt, wird ihre Bedeutung für die Geschichte der italienischen Kunstprosa dadurch nicht berührt.

⁵⁷ *Parlamenta Magistri Guidonis et Epistole ipsius IX*, in E. Monaci, *Crestomazia italiana dei primi secoli*. Città di Castello 1912, III, 535.

⁵⁸ „Guido Fabo ... allo stato delle odierne conoscenze è il fondatore ... della prosa letteraria italiana di intonazione rettoricheggiante“ (A. Schiaffini, *Tradizione e poesia* ... a. a. O., 30).

⁵⁹ *Il Fiore di rethorica*, posto nuovamente in luce da B. Gamba. Venezia 1821. Der Traktat ist in 4 verschiedenen Fassungen überliefert, die z. T. spätere Bearbeitungen darstellen; vgl. G. Bertoni, *Il Duecento*, a. a. O., 388 f. F. Maggini, *I primi volgarizzamenti dai classici latini*. Firenze 1952, 1 ff.

⁶⁰ *Il fiore di retorica*, in E. Monaci, *Crestomazia* a. a. O., 154.

⁶¹ *Ibid.*

Auch die im „Prologo“ vom Redner geforderten persönlichen Qualitäten sind dem traditionellen Bild des Rhetors entnommen. Der Mensch, der sich durch die ihm von Gott verliehene Sprache über die Tiere erhebt, besitzt in dieser Gabe eine Möglichkeit, sich auch vor seinesgleichen auszuzeichnen durch die kunstvolle Rede. Diese wird aber nur dann nutzbringend sein, wenn der Mensch, der sich ihrer bedient, weise und gerecht ist: „non certo che fosse mia credenza, che sola la bella favella in sé avesse tanta d'utilitate, se colui che sa bene favellare non avesse in sé senno e giustizia“.⁶² So wird der Redner nach dem Vorbild Ciceros und Quintilians zu einem Ideal menschlicher Vollkommenheit: „da che la favella è accompagnata in alcuna persona co la justitia e col senno, si rende sì perfetto l'uomo, ch'è tanto meglio che non sono gli altri . . . quanto sono gl'uomini per la favella meglio che gli altri animali“.⁶³ Indem die Rhetorik eine innige Verbindung mit der Ethik eingeht, erscheint sie als ein unentbehrliches Hilfsmittel im Dienst der sittlichen Erziehung des Menschen:⁶⁴ „senza la favella sarebbe la bontà com un tesoro riposto sotterra, che non è saputo, più che terra non vale“.⁶⁵ Neben der aus rein praktischen Erwägungen entspringenden Zweckbestimmung der Rhetorik zeichnet sich hier unter antikem Einfluß ein Bildungsideal ab, das über die lokalen und zeitlich begrenzten Bedürfnisse hinausgehend, allgemeine Gültigkeit beansprucht.

Zu dem gleichen Bildungsideal des Redners bekennt sich Brunetto Latini sowohl in seiner „Rettorica“⁶⁶, einer kommentierten Übersetzung der ersten sieben Kapitel von Ciceros „De inventione“, als auch in dem der Rhetorik gewidmeten Teil seines „Tresors“, in dem er wiederum „De inventione“ paraphrasiert⁶⁷: „Et la u sapience est jointe a parleur ki dira k'il en puisse naistre se biens non?“⁶⁸ Das Hauptgewicht legt Latini, der jahrelang als

⁶² Ibid., 155.

⁶³ Ibid., 155 f.

⁶⁴ Daher galt auch in der mittelalterlichen Schule der Grammatik- und Literaturunterricht zugleich als Lehrgang der Moral; vgl. E. R. Curtius, Mittelalterliche Literaturtheorien, in Z. f. roman. Philol. 62 (1942), 428.

⁶⁵ Il fiore di retorica a. a. O., 155.

⁶⁶ Ed. F. Maggini, Firenze 1915. Latini werden auch die Übertragungen von vier ciceronianischen Reden zugeschrieben, von denen drei (Pro Ligorio, Pro Marcello, Pro Deiotaro) sicher von ihm stammen; vgl. F. Maggini, Orazioni ciceroniane volgarizzate da B. Latini, in Giornale storico della letteratura italiana 114 (1939), 191–208.

⁶⁷ Weitere Quellen für die Rhetorik des „Tresors“ sind Boëthius „De Rhetorica Cognitione“ und Galfridus de Vinosalvo „Poetria nova“, welche letztere Latini in III, XIII paraphrasiert, ohne sie zu nennen; vgl. F. J. Carmody, in B. Latini, Li livres dou Tresor. Univ. of California Press 1948, XXXI u. A. Marigo, in Dante Alighieri, De Vulgari Eloquencia. Firenze 1938, XXXVII.

⁶⁸ Li livres dou Tresor III, I, 6 a. a. O., 318; Latini kennt auch die Gefahr, die eine von ihrer ethischen Grundlage losgelöste Rhetorik bedeutet: „parleur sans sapience . . . est fierement perilleuse a la cité et as amis“ (Ibid., III, I, 9 a. a. O., 318).