

OBJEKTPREFERENTIALITÄT UND IMAGINATION –
NOTIZEN ZUM »DITTAMONDO« DES FAZIO DEGLI UBERTI

URSULA ROMBACH

Unter den Dokumenteinträgen des *Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance*¹ finden sich zu so berühmten stadtrömischen Monumenten wie dem Pantheon, dem Janustempel, dem Kolosseum, dem Septizonium, dem Circus Maximus, den Rossebändigern auf dem Quirinal oder dem Reiterstandbild des Marc Aurel Textzeugnisse aus »Il Dittamondo« des Fazio degli Uberti.² Zudem erwähnt Fazio bei den »mirabilia« der Stadt Rom fünf Triumphbögen, unter ihnen den Titusbogen am Circus Maximus, von denen er seinen Ich-Erzähler behaupten lässt, sie selbst gesehen zu haben.³

Als Sohn einer ghibellinischen Familie im Pisaner Exil 1301 (?) geboren,⁴ verfasste Bonifazio degli Uberti um die Mitte des 14. Jahrhunderts (terminus post quem 1355) eine fiktive Reisebeschreibung in Terzinen durch die damals bekannte Welt. Dem Anspruch enzyklopädischer, universaler Wissensvermittlung verpflichtet, füllt der Ich-Erzähler die fiktive Rahmenhandlung seines Gedichts mit allen ihm zu Gebote stehenden Wissensbeständen zu Astronomie, Geographie, Topographie und Architektur, Geschichte und Mythologie der gerade durchwanderten Länder und Städte. Da Rom als »caput mundi« den Ausgangspunkt der Reise bildet, dürfen neben einer ausführlichen Darlegung der römischen Geschichte durch die personifizierte Roma selbst⁵ auch die »mirabilia Romae« nicht fehlen, die aufgrund ihres direkten Monumentbezugs in den *Census* Eingang fanden.⁶

Gemessen an Überlieferungsdichte und Verbreitung des Textes mit immerhin mehr als sechzig Handschriften⁷ sowie der Tatsache, dass der Autor in den italienischen Literaturgeschichten als prominenter Dante-Epigone vertreten ist, blieb eine vertiefte wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Werk Fazios eher sporadisch.⁸ Die Pluralität potentieller Untersuchungsansätze jedoch, die das komplexe Diskursgeflecht dieses Werkes bietet, sei in den folgenden Notizen am Beispiel der Kapitel zur Geschichte Makedoniens schlaglichtartig erhellt. Hierbei sollen neben Bemerkungen zur formalen wie inhaltlichen Struktur vor allem die schon angedeutete Verschmelzung von Objektreferentialität und Imagination sowie die Diskurse zu Kunst und Herrschaft, mit denen Fazio seine Arbeit theoretisch fundiert, in den Blick genommen werden.

»Il Dittamondo« ist im Unterschied zum großen Vorbild, der »Comedia« des Jenseitsdichters Dante, auf das Diesseits ausgerichtet: Ziel ist nicht die Wanderung durch Inferno, Purgatorio und Paradiso zurück zur allumfassenden Liebe Gottes und damit zum Ursprung der menschlichen Seele, sondern eine Bildungsreise im wahren Wortsinn durch Europa, Afrika und Asien, in der das Durchwandern der Länder und Städte, das reisende Durchmessen der Räume zugleich als Methode und Metapher des Wissenserwerbs fungiert. Die Rolle der das Wissen mit metaphysischem oder ethischem Gehalt aufladenden Allegorese bleibt auf die impulsgebende Rahmenhandlung beschränkt, in der der träumende Ich-Erzähler durch die Erscheinung der »virtú« selbst und gegen den Widerstand der Trägheit, der »ignavia«, zum Aufbruch bewogen wird. Führer auf dieser Reise ist denn auch kein Dichter, der als »vates« göttlich inspiriert bis an die Grenze zu geleiten imstande ist, von der an nur noch die Liebe selbst, in Gestalt Beatrices, zu Gott führen kann, sondern C. Iulius Solinus, Polyhistor des 3. Jahrhunderts n. Chr. und Autor der »Collectanea rerum memorabilium«,⁹ der flankiert durch Experten verschiedener Disziplinen, wie Ptolemaios für die Astronomie und Geographie, Antedamas für die Geschichte Makedoniens oder den älteren Plinius für Astrologie und Mythologie, den Reisenden begleitet. Diese »personae« ermöglichen nicht nur formal die Dialogizität der Dichtung, sondern verbürgen als Autoritäten zugleich ihren inhaltlichen Wahrheitsanspruch. Unverhüllte Erkenntnis erbittet der Dichter Fazio von Gott in seinem »Musenanruf«: das Wissen selbst ist die Tugend, die es zu erlangen gilt,¹⁰ für sich selbst und die Nachwelt.¹¹

Nachdem Ptolemaios durch seine an die Schöpfungsgeschichte gekoppelten astronomisch-geographischen Erklärungen die Koordinaten für die »Bewegung in Raum und Zeit« fixiert hat,¹² führt die fiktive Reise in den sechs vorliegenden Büchern des durch den Tod Fazios (1367?) unvollendet gebliebenen Werks den »Collectanea« Solins folgend¹³ von Rom, dessen Geschichte und »mirabilia« allein 50 Kapitel¹⁴ des ersten und zweiten Buches gewidmet sind, über Italien und Sizilien im dritten und vierten Buch nach Makedonien und Griechenland, durch Osteuropa nach Skandinavien, über Mitteleuropa in den Westen bis nach Frankreich, weiter nach Großbritannien und abschließend nach Spanien. Von dort erfolgt mit Buch fünf der Übergang auf den afrikanischen Kontinent von Mauretania nach Libyen und Äthiopien und im sechsten Buch über Ägypten nach Judäa, nach Jerusalem und zu anderen biblischen Stätten, wo das Werk in einem Exkurs zur alttestamentarischen Geschichte abrupt endet.¹⁵ Solche Wissen vertiefenden oder moralisierenden

Exkurse akzentuieren in der gesamten Dichtung Diskurse zu so unterschiedlichen Themen wie der Gliederung des Himmels und der Erde,¹⁶ den Zeichen des Zodiakus,¹⁷ der Geschichte des Islam,¹⁸ zu Herrschaft und Propaganda¹⁹ oder zur Funktion der Kunst.²⁰

Räumliche Grenzüberschreitungen werden im Fortschritt des Wissens durch den Wechsel von Personen, Experten und Sprechern, von Medien, Sprache und Bild sowie neuen thematischen Schwerpunkten markiert. Ein gutes Beispiel dieser Erzähltechnik bietet der Übergang von der römischen zur griechischen, genauer makedonischen Geschichte.

Auf die »narratio« der römischen Geschichte von den ersten Königen Latiums bis zur Krönung Karls IV. 1355 durch die als edle, aber alte und trauernde Frau personifizierte Roma folgt nach einer Zäsur des epischen Schlafs und Tagesanbruchs der Gang durch die ewige Stadt. Wie die Erzählung, deren Authentizität Roma selbst verbürgt, der Vermittlung historiographischer, so dient der Rundgang mit seinem hohen Maß an Objektreferentialität der Vermittlung topographisch-architektonischer Wissensbestände, und beide sind zugleich Bestandteil der Imagination des Ich-Erzählers.

Den an die Italienfahrt anschließenden Übergang vom lateinischen Westen in den griechischen Osten markiert Fazio in Analogie zur Roma-Begegnung durch das Zusammentreffen des Ich-Erzählers und seines Begleiters Solin mit einem neuen Experten. Dass der Begrüßungsdialog in griechischer Sprache stattfindet, unterstreicht nicht nur den Eintritt in einen neuen Wissensraum, sondern signalisiert zugleich die Autorität des neuen »Cicerone« vermittels seiner Sprachkompetenz, noch bevor der Fremde sich als Antedamas vorstellt und sich damit für die Behandlung der Argeaden-Geschichte empfiehlt. Dass Fazio zu diesem Thema einen zu seiner Zeit wie heute nur mittelbar greifbaren Autor als »auctoritas« wählt,²¹ lässt sich allein mit der Erwähnung einer »Historia Alexandri Macedonis« des Antedamas in der »Expositio sermonum antiquorum« des Fulgentius erklären, der seinerseits dieses Werk auch als Quelle für das Alexanderkapitel in »De aetatibus mundi et hominis« verwendet haben könnte.²² Möglich ist auch, dass es Fazio vor allem auf die Anciennität und Exklusivität seiner Autorität ankam.

Unter Führung des Antedamas nähert man sich dank einer vom Kundigen empfohlenen Abkürzung schnell einer fiktiven, idealisierten Stadt. Die Objektreferentialität des Romspaziergangs wird durch die Imagination substituiert und schließlich übertroffen. Dass mit dem Blick auf einen in dieser Stadt befindlichen Palast das Ende des dritten Buchs erreicht ist, bildet ein retardie-

rendes Moment auf dem Weg zum Wissen um die makedonische Geschichte. Der Eintritt in den Palast und die Entdeckung und Deutung seines Inneren bleibt dem vierten Buch vorbehalten.

Für die folgende historiographische Darstellung vollzieht Fazio einen Medienwechsel: War es im Fall der römischen Geschichte die Erzählung, so wird die Geschichte Makedoniens durch die Ekphrasis eines imaginierten Wandreliefs überliefert. Dies dient nicht nur der ›variatio‹, sondern bietet den Anknüpfungspunkt für die Diskurse zu Kunst und Herrschaft ebenso wie die Möglichkeit einer Konfrontation der Medien Text und Bild als historische Quellen.

Denn im Zentrum des auf dem quadratischen Grundriss eines Kastells imaginierten Baus lokalisiert Fazio eine ›loggia‹, deren Funktion als Ehrenhof zur Erinnerung an den Ruhm der makedonischen Geschichte durch die Begriffstrias ›memoria‹, ›storia‹, ›gloria‹ umrissen wird,²³ die zugleich die Koordinaten für die Interpretation des gesamten Makedonen-Kapitels liefert. Medium ist dabei das an allen vier Seiten der Loggia angebrachte großfigurige Marmorrelief, dessen Schönheit der Ich-Erzähler als Indiz für den Ruhm der dargestellten Personen deutet. Wie sich in der Makrostruktur der gesamten Reise der Erkenntnisgewinn im Durchschreiten von Räumen vollzieht, so wird auch im Mikrokosmos der ›loggia fatta per la memoria‹ durch das Abschreiten der Bilderfolge des Reliefs Wissen um die makedonische Geschichte und Einsicht in allgemeine Herrschaftsmechanismen vermittelt.²⁴ Die Ekphrasis des imaginierten Reliefs verweist auf die Beschreibung der ›intagli‹, die beim Aufstieg in den ersten Ring des Purgatorio die Felswand zieren und berühmte Beispiele von Demut zeigen.²⁵ Wie Dante steht auch Fazio dabei in der literarischen Tradition der protreptischen Kunstbeschreibungen pro- oder retrospektiven historischen Inhalts, wie zum Beispiel derjenigen des Juno-Tempels im ersten oder der Schildbeschreibung im achten Buch der Aeneis.²⁶ Fazio transformiert jedoch seine Vorlage, indem im Zentrum der Reliefbeschreibung die Geschichte gerade des Herrschers steht, der als Paradebeispiel des Hochmuts, der ›superbia‹, galt: die ›storia‹ Alexanders des Großen, der die dritte der vier Loggiaseiten vorbehalten bleibt.²⁷ Die Reliefs der ersten und zweiten Wand sind dem Beginn argeadischer Herrschaft von den mythischen Ursprüngen bis zum Tod Philipps II. gewidmet,²⁸ während auf der vierten Seite, beginnend mit dem Testament Alexanders, der Niedergang der Diadochenreiche bis Perseus und die Eroberung durch das Imperium Romanum künstlerisch nachvollzogen werden.²⁹ Zwischen dem Tod Alexanders und der Diadochengeschichte

wird die Ekphrasis durch Reflexionen zu Herrschaft, Wahrheit und Kunst unterbrochen, die nicht nur den Schlüssel zum Verständnis des Makedonen-Kapitels liefern, sondern auch Einblick in durch die Protagonisten vermittelte herrschafts- und kunsttheoretische Auffassungen Fazios erlauben.³⁰

Die Ekphrasis beginnt mit den mythischen Ursprüngen der Argeaden. Dass die euhemeristische Göttergenealogie nicht mit Nimrod,³¹ dem ersten Beispiel menschlicher ›superbia‹,³² sondern mit dessen Sohn Cres und der aitiologischen Rückführung des Inselnamens Kreta auf ihn beginnt,³³ kann als erster Hinweis darauf verstanden werden, dass das imaginierte Relief eine positive, im Dienste der ›gloria‹ stehende Darstellung der Geschichte bieten wird. Denn wie für die Geographie die Gliederung der Welt in drei Kontinente auf deren Aufteilung unter den drei Söhnen Noahs nach der Sintflut zurückgeführt wird,³⁴ wird in einem universalhistorischen Ansatz die antikeidnische Göttergenealogie und in ihrer Folge die makedonische Geschichte mit Cres in die Ahnenreihe Noahs gestellt³⁵ und über Uranos, Cronos und Jupiter auf Herkules, den mythischen Stammvater Alexanders, hingeführt, dessen zwölf Taten nacheinander abgeschrieben und damit memoriert werden.³⁶ Hieran schließt auf der zweiten Seite des Reliefs die Reihe der historischen Herrscher Makedoniens an, die größtenteils in Katalogform zusammengefasst von Karanos im 8. Jahrhundert bis zu Philipp II. und der Darstellung seiner Taten reicht.³⁷ Als durch das Relief verewigt werden seine Hochzeit mit Olympias oder die Eroberungen von Athen oder Thessalien in der Schlacht von Chaironeia erwähnt. Aufschlussreicher jedoch und eine Vorausdeutung auf die Struktur der Ekphrasis der Alexandergeschichte ist es, dass der betrachtende Ich-Erzähler in Anaphern und ohne Kommentar die Episoden aufzählt, die das imaginierte Kunstwerk gerade nicht zeigt, wie die Behandlung des Arrhybas oder Philipps Mord an seinen Stiefbrüdern, geschweige denn die Gründe, die zu dieser Untat führten.³⁸

Die letzte Szene der zweiten Wand spielt mit der Flucht des Nectanabus von Ägypten zu Philipp auf die in den zahlreichen Varianten des Alexanderromans tradierten Zweifel an der legitimen Geburt Alexanders an,³⁹ die durch das Postulat göttlicher Abstammung kompensiert worden sei, und leitet damit zur Darstellung der Alexander-Geschichte über, die auf der dritten Wand mit dessen Kindheit beginnt. Die thematische Zäsur und der Fortschritt des Wissens werden durch die Bewegung der Betrachtergruppe im Raum augenfällig gemacht. Die Analyse der Quellen und der Transformationsleistung Fazios in der Präsentation der Alexandergeschichte würden Umfang und Intention die-

ser Notizen sprengen. Festzuhalten ist jedoch, dass sich Fazio für die ›storia‹ des Reliefs neben den von ihm selbst apostrophierten Quellen Solin, Iustin und Livius der Tradition des Alexanderromans bedient.⁴⁰ Auf die Darstellung der Geburt⁴¹ und Kindheit, umsorgt von Mutter und adeliger Amme und später geleitet vom Lehrer Aristoteles und dem Magier Nectanabus,⁴² folgen – es seien nur einige der Episoden genannt – die Zähmung des wilden Pferdes Bucephalus,⁴³ die Machtübernahme nach der Ermordung Philipps und der Sieg gegen Nicolaus,⁴⁴ der Briefwechsel mit Darius,⁴⁵ eine bildliche Darstellung der Herrschertugenden Alexanders wie Großherzigkeit, Freigebigkeit sowie seiner rhetorischen Kraft,⁴⁶ die Belagerung von Tyrus mit Alexanders heldenhaftem Sprung in die Stadt,⁴⁷ das verkleidete Einschleichen in den Palast des Darius,⁴⁸ die erste Schlacht gegen Darius und dessen Flucht,⁴⁹ die Großmut und ›cortesia‹ Alexanders gegenüber den Frauen der Familie des Darius,⁵⁰ die Entscheidungsschlacht gegen Darius und dessen Ermordung durch Verräter aus den eigenen Reihen,⁵¹ die Verfolgung der Mörder,⁵² die Hochzeit Alexanders mit Rhoxane,⁵³ die Einschließung von Gog und Magog,⁵⁴ die Begegnung mit der Amazone Talestris,⁵⁵ der Westfeldzug,⁵⁶ die Verbindung mit Barsine,⁵⁷ der Indienfeldzug gegen Porus und der Tod des Bucephalus,⁵⁸ das Orakel der Sonnen- und Mondbäume,⁵⁹ die Begegnung mit Candace⁶⁰ und der Tod in Babylon.⁶¹ Damit zählt Fazio zu den wenigen Dichtern des Volgarere, die sich des Alexanderstoffs annahmen. Denn anders als im Rest Europas, wo die Alexanderdichtung aus Frankreich kommend und der Verbreitung der höfischen Kultur folgend seit dem 12. Jahrhundert ihren literarischen Siegeszug Richtung Osten antrat, fand sie in den Stadtrepubliken Italiens wenig Anklang. Allein die »Historia Alexandri Magni« des Quilichinus von Spoleto, entstanden bis 1256 im Umfeld des Hofes Friedrichs II., ist für die Blütezeit der Alexanderdichtung zu nennen.⁶² Auf dieser in lateinischen, elegischen Distichen verfassten Dichtung und weiteren Ergänzungen aus der »Historia de Preliis« J² basiert die von Domenico Scolari in ›ottava rima‹ verfasste »Istoria Alexandri Regis«,⁶³ der sich – ebenfalls Spross einer exilierten ghibellinischen Familie – wie Fazio auch in Treviso aufhielt. Waren das mögliche Quellen für Fazio degli Uberti? Oder benutzte er den lateinischen Prosatext der »Historia de Preliis Alexandri Magni« möglicherweise in der 1218–36 in Italien entstandenen Rezension J³ ⁶⁴ als Ergänzung zu Solin, Iustin und Livius? Deren kritische ethische Wertung Alexanders konfrontiert er mit der ›storia‹ des Reliefs, das jede Darstellung der in den historischen Quellen belegten Laster Alexanders vermissen lasse:⁶⁵

»Livio, tu e Giustino
e molti scrivon che costui fu vinto,
che vinse il tutto, da ira e da vino.
E qui non è intagliato né dipinto
la mortal furia, che si vide in lui
quando da questi vizi era sospinto.«⁶⁶

Weder die Trunksucht Alexanders seien dargestellt noch seine ›ira‹, der Pothos, der Alexander einerseits unaufhörlich vorantrieb, sich andererseits – wie zum Beispiel beim Mord an Kleitos – als ›mortal furial‹ manifestieren konnte.

Solin, der als Historiograph zunächst die Wahrhaftigkeit der Schriftquellen betont, »ciò ch'è scritto, di costui fu vero e propio«, legt die Gründe dar für die durch intermedial vergleichende Quellenkritik eruierten Divergenzen zwischen historiographischem Text und bildkünstlerischer Darstellung. Die Herrschenden selbst, »i signori«, sorgten dafür, dass allein ihre Tugenden und Großtaten in Wort und Bild »si dica e dipinga« verewigt würden, während es ihre Laster medienübergreifend zu verschweigen gälte.⁶⁷ Durch den Eingriff in die ›storia‹ zugunsten der ›gloria‹ wird die ›memoria‹ manipuliert. Der Diskurs zur Macht der Herrschenden über Meinung und kollektives Gedächtnis wird angedeutet.

Als Ausnahme von dieser den Herrschern im Allgemeinen zugeschriebenen Verhaltensweise lässt Fazio Solin in einem wunderbaren Anachronismus auf eine über Eduard I. von England berichtete Anekdote anspielen, die auch in die »Trecentonovelle« des Franco Sacchetti Eingang fand.⁶⁸ Der alte und verständige König habe einen zum Höfling avancierten Siebmacher namens Parcittadino, von dem er annahm, dass er ihm mit seinem Königslob nur schmeicheln wolle, zunächst verprügelt, dann aber reich entlohnt, nachdem dieser offen Kritik am Verhalten des Herrschers geübt habe.⁶⁹

Während sich dieser erste herrschaftskritische Exkurs zum medienübergreifenden Einfluss der Macht auf die ›memoria‹ aus einem Vergleich der narrativen Inhalte des Gesehenen mit anderen Quellen entwickelt, greift die folgende Erörterung mit Fragen nach ästhetischer Beurteilung, Funktion und Methoden der Kunst den visuellen Eindruck des beschriebenen Kunstwerks auf, der in der Ekphrasis durch die Anaphern »vedea«, »là vidi« oder »parea« akzentuiert und durch Hinweise auf Aussehen und Schönheit einzelner Figuren vergegenwärtigt wird.⁷⁰

Den Einstieg zur dialogischen Kunstkritik bildet das ästhetische Urteil des Ich-Erzählers zu dem gerade betrachteten Relief. Die ›intagli‹ seien so schön,

dass die Triumphbögen in Rom, die er selbst dort gesehen habe, ihnen nicht gleichkämen:

»Sì, ma guardava gl'intagli,
che son sì belli, che gli archi trionfali,
ch'io vidi a Roma, non par che gli agguagli.«⁷¹

Hier schließt sich der Kreis zu der eingangs erwähnten Aufzählung römischer Triumphbögen: Ihre antike Reliefkunst wird zum Qualitätsmaßstab des ästhetischen Urteils, das das imaginierte Relief unbestimmter Epoche nobilitiert. Die Schönheit der Imagination übertrifft die durch den Anspruch der Autopsie untermauerte Objektreferentialität. Dass sich der Autor auch für die römischen Bauwerke wohl eher auf schriftliche Quellen stützt, tangiert die kunstkritisch-didaktische Intention nicht.⁷² Die Triumphbögen Roms fungieren als Modelle bildlicher Historiendarstellung und als Maßstab ihrer künstlerischen Qualität, während in Bezug auf die verwendeten Materialien die zeitgenössische Baukunst für den Ich-Erzähler den Referenzbereich darstellt: Porphyrt und Marmor an San Lorenzo in Genua seien billig gegenüber den hier verarbeiteten Steinen.⁷³ Wie von Halbedelsteinen und Edelsteinen erzeugt erscheint die Polychromie des Kunstwerks, die es erlaubt, wie Solin erläutert, die Bewohner der von Alexander eroberten Welt nach ihrer Hautfarbe zu differenzieren.⁷⁴ Sogleich repliziert der Ich-Erzähler mit der Frage nach dem Grund einer solchen Darstellung und damit nach der Funktion der Kunst jenseits des narrativen Inhalts.⁷⁵ Man sehe, so Solin, die Gestalt der Menschen und Tiere auf dem Relief so, wie Alexander, der Welt Eroberer, sie gesehen habe.⁷⁶ Das Kunstwerk bietet eine Weltreise im Abbild, indem es das Wissen dessen in Bilder transformiert, der die Welt tatsächlich gesehen hat. Dem Betrachter solle sich – so Solin – im Vorübergehen die Möglichkeit eröffnen, anhand der Struktur des Kunstwerks Erkenntnisse über die Ordnung des gesamten Erdkreises zu gewinnen, wie er in Wirklichkeit sei.⁷⁷ Um die ›storia‹ möglichst schön und wahrhaftig zu gestalten, habe man sich verschiedener Meister bedient. Mit diesem Hinweis zur Methode der Kunst, durch Eklektizismus nicht nur in Bezug auf die Modelle, sondern auch auf die Ausführenden ein optimales Ergebnis zu erzielen, schließt der Exkurs.⁷⁸

Neben die Schönheit und Wahrhaftigkeit als Eigenwerte der Kunst und ihr Potential, ›memoria‹ zu formen und der ›gloria‹ zu dienen, tritt ihre didaktische transzendierende Erkenntnisfunktion. Die Betrachtung und Deu-

tung der Kunst vermag wie der Objektbezug der Reise konstitutiv zu dem vom Ich-Erzähler zu Beginn der Reise intendierten Ziel beizutragen:

»Poi, pensando nel qual, fermai la spene
d'andar cercando e di voler vedere
lo mondo tutto e la gente ch'el tene,
e di volere udire e di sapere
il dove e 'l come e chi funno coloro,
che per virtù cercâr di piú valere.«⁷⁹

Wie jede neue Fassung des Alexanderromans konstruiert Fazio degli Uberti in der Junktur von Objektreferentialität und Imagination im Makedonen-Relief nicht nur Antike neu und erweitert damit den historischen, ethischen oder kunsthistorischen Referenzbereich für die Gegenwart des Betrachters, sondern befördert durch die Mehrung des Wissens und der Einsicht in die Welt die Tugend des menschlichen Individuums: Er trägt mit seinem Werk zu dem Ziel bei, das sich sein Ich-Erzähler mit der fiktiven Weltreise selbst gestellt hat. Die Pluralität der Diskurse, die der »Dante-Epigone« in seinem Florilegium des Weltwissens dabei tangiert und für die hier nur ein kleines Beispiel gegeben werden konnte, eröffnet methodisch wie inhaltlich komplexes Material für eine reiche Zahl interdisziplinärer Untersuchungen.⁸⁰

ANMERKUNGEN

- 1 Der Bearbeiterin im *Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance* Lisa Roemer sei an dieser Stelle für ihre konstruktiven Hinweise herzlich gedankt. Angeregt wurden diese Überlegungen nicht zuletzt durch die Arbeit in dem von Peter Seiler geleiteten Teilprojekt »Objektreferentialität und Imagination als Voraussetzungen künstlerischer Adaption antiker Bau- und Bildwerke« im Sonderforschungsbereich 644 »Transformationen der Antike«.
- 2 Fazio degli Uberti: *Il Dittamondo e le rime*, hg. von Giuseppe Corsi, 2 Bde., Bari 1952, im Folgenden zitiert nach Buch, Kapitel, Vers. Fazio: *Dittamondo* 2,6,52–54; *CensusID* 10003084 (Pantheon); ebd. 1,24,34–36; *CensusID* 10003123 u. 10003069 (Janustempel); ebd. 2,6,4–7; *CensusID* 10003079 (Kolosseum); ebd. 2,31,91–93; *CensusID* 10002956 (Septizonium); ebd. 2,31,88–90; *CensusID* 10002954 (Circus Maximus); ebd. 2,31,76–78; *CensusID* 10002948 (Rossebändiger); ebd. 2,31,79–81; *CensusID* 10002950 (Marc Aurel).
- 3 Fazio: *Dittamondo* 2,31,88–90. Zum Titusbogen am Circus Maximus, dem sogenannten Bogen des Titus und des Vespasian (*CensusID* 10002954) treten die Triumphbögen des Fabius (*CensusID* 151327), des Camillus (*CensusID* 151986) sowie die ausschließlich literarisch bezeugten Bögen des Scipio und des Pompeius (*CensusID* 63745).
- 4 Die Florentiner Familie der degli Uberti befand sich seit 1266/67 im Exil. Fazio hielt sich an verschiedenen oberitalienischen Höfen auf, u. a. Verona, Padua, Treviso und Mailand. Zur Biographie siehe Giusto Grion: *Intorno alla famiglia e alla vita di Fazio degli Uberti*, autore del *Dittamondo* *disquisizione*, Udine 1861; Antonio M. Fascetti: *Fazio degli Uberti: Cronaca di un poeta pisano dimenticato nel 7° centenario della sua nascita*, Pisa 2001.
- 5 Die Romerzählung umfasst nahezu die ersten beiden Bücher: Fazio: *Dittamondo* 1,11–2,30.
- 6 Fazio: *Dittamondo* 2,31.
- 7 Zu Handschriften, Editionen und Kommentaren siehe Vita Salierno: *Il »Dittamondo«* di Fazio degli Uberti, in: *L'Esopo. Rivista trimestrale di bibliofilia* 23 (1984), S. 43–50 und die Textausgabe von Corsi 1952 (Anm. 2), Bd. 2, S. 71–133.
- 8 In Einzeluntersuchungen widmet sich Giorgio Levi della Vida: *Fazio degli Uberti e l'Egitto medievale*, in: *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, Modena 1959, S. 443–454, vor allem den Kapiteln zu Mohammed und dem mittelalterlichen Islam bei Fazio, während Paolo Cherchi: *Il »mal passo da spino«* (»Dittamondo«, III, XIX, 79–94), in: *Studi di Filologia Italiana* 59 (2001), S. 79–88, den Theben-Mythos untersucht. Jean Lacroix: *La mer encyclopédique d'un tour du monde de fiction »Il Dittamondo«* de Fazio degli Uberti (vers 1350?), in: *Les langues néo-latines. Centenaire de la société des langues néo-latines 1905–2005 célébré en Sorbonne le 19 novembre 2005*, Paris 2006, S. 141–157 postuliert die zentrale Bedeutung des Meeres als Strukturelement im »Dittamondo«, während Bettina Bosold-DasGupta: *Enzyklopädische und subjektive Topographie im »Dittamondo«* des Fazio degli Uberti, in: *Orientierungen im Raum. Darstellung räumlichen Sinns in der italienischen Literatur von Dante bis zur Postmoderne*, hg. von Rudolf Behrens, Rainer Stillers, Heidelberg 2008, S. 45–62 zu Recht das Durchschreiten von Räumen als Grundstruktur des Werkes hervorhebt. Die vorgeschlagene Trennung in didaktische und ästhetisierte, subjektive Räume lässt sich m. E. jedoch nicht durchgehend für die Deutung fruchtbar machen.
- 9 C. Iulius Solinus: *Collectanea rerum memorabilium*, hg. von Theodor Mommsen, 2. Auflage, Berlin 1958.

- 10 Fazio: Dittamondo 1,1,37; 49–54: »O somma, o prima luce, o vero Dio,/ [...] fa' che per grazia tanta luce spiri/ da gli occhi tuoi ne' miei, che senza velo/ del mondo scorga tutti quanti i giri./ Te, padre, invoco, Te, fattor del cielo,/ come solean gli antichi a simil peso/ chiamar Appollo, Iuppiter e Belo.« Hierbei könnte »senza velo« nicht nur als Postulat des Wissenserwerbs, sondern auch als Hinweis auf seine nicht allegorische Vermittlung verstanden werden.
- 11 Fazio: Dittamondo 1,1,25–30: »Poi, pensando nel qual, fermai la spene/ d'andar cercando e di voler vedere/ lo mondo tutto e la gente ch'el tene,/ e di volere udire e di sapere/ il dove e 'l come e chi funno coloro,/ che per virtù cercâr di piú valere.«
- 12 Bosold-DasGupta 2008 (Anm. 8), S. 51
- 13 Ebd., S. 53.
- 14 Anders als Dante gliedert Fazio seine Dichtung nicht in Gesänge, sondern in Kapitel.
- 15 Aus Fazio: Dittamondo 1,8,58–60 und 3,22,25–30 geht hervor, dass die fiktive Reise weiter in den Osten bis nach Sri Lanka hätte führen sollen. Vgl. hierzu Bosold-DasGupta 2008 (Anm. 8), S. 45.
- 16 Fazio: Dittamondo 1,6.
- 17 Fazio: Dittamondo 5,1–4.
- 18 Fazio: Dittamondo 5,10–13.
- 19 Fazio: Dittamondo 4,3,1–30.
- 20 Fazio: Dittamondo 4,3,31–60.
- 21 Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaften, hg. von Georg Wissowa, Stuttgart 1890 ff., Supplement, Bd. 4, 1924, Sp. 32 s. v. Antedamas (Wilhelm Kroll).
- 22 Fabii Planciadis Fulgentii Opera, hg. von Rudolf Helm, Leipzig 1898, Nachdruck Stuttgart 1970. Zur möglichen Rezeption des Antedamas durch Fulgentius siehe Christoph Stöcker: Alexander der Große bei Fulgentius und die Historia Alexandri Macedonis des Antedamas, in: Vigiliae Christianae 33 (1979), S. 55–75. Die Herkunft des Antedamas aus Heracleopolis Magna in Mittelägypten wird trotz der Erwähnung bei Fulgentius durch Fazio ignoriert.
- 23 Fazio: Dittamondo 4,1,4–9: »E, poi che dentro fui con le mie scorte,/ vidi una loggia fatta per memoria,/ a volte tutta, intorno a una corte./ In ogni quadro suo avea una storia/ con gran figure di marmo intagliato/ sí belle, che 'l veder mi fu gran gloria.«
- 24 Die Darstellung der Makedonengeschichte umfasst insgesamt rund 320 Verse. Zwischen diese und den bei Solin: Collectanea 10,1 unmittelbar folgenden Übergang nach Thrakien schaltet Fazio die Besteigung des Olymp.
- 25 Dante: Divina Comedia, Purgatorio 10,28–105.
- 26 Vergil: Aeneis 1,441–493; 8,608–731, vgl. Homer: Ilias 18, 483–608.
- 27 Fazio: Dittamondo 4,2,1–106.
- 28 Fazio: Dittamondo 4,1,10–91.
- 29 Fazio: Dittamondo 4,3,61–4,4,15. Die Bewertung der Diadochenzeit als Zeit der Dekadenz und Depravation übernimmt Fazio ebenfalls aus Solin: Collectanea 9,21: »Post quem qui fuerunt magis ad segetem Romanae gloriae quam ad hereditatem tanti nominis ortos invenimus.«
- 30 Fazio: Dittamondo 4,3,1–30; 4,3,31–60.
- 31 Zur mit Bel/Nimrod beginnenden Genealogie der Götter siehe schon Isidor von Sevilla, Etymologiae 8,11, 23–36, in: Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive Originum libri XX, hg. von Wallace M. Lindsay, Oxford 1911. Zur euhemeristischen Tradition siehe Jean Seznec: The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and its Place in Renaissance Humanism and Art, Princeton 1981, S. 11–36.

- 32 So z. B. Dante: *Divina Comedia*, *Purgatorio* 13,34–36. Fazio selbst beginnt mit der »superbia« seine »Sonetti dei sette peccati mortali«, siehe Corsi 1952 (Anm. 2), Bd. 2, S. 59.
- 33 Zur möglichen Dependenz dieser Passage von Brunetto Latino siehe Bosold-DasGupta 2008 (Anm. 8), S. 58.
- 34 Fazio: *Dittamondo* 1,6,49–66.
- 35 Genesis 10,6–12.
- 36 Fazio: *Dittamondo* 4,1,19–48.
- 37 Fazio: *Dittamondo* 4,1,49–63. Die weitgehend historisch korrekte Abfolge sowie die Details zu Alexander I. gehen auf Solin: *Collectanea* 9,11–17, die Geschichte Philipps II. auf Justin: *Epitoma historiarum Philippicarum Pompeii Trogi*, hg. von Franz Rühl, Leipzig 1886, Nachdruck Stuttgart 1985, 7,6 zurück.
- 38 Fazio: *Dittamondo* 4,1,76–84: »Non vidi lá tra quelli intagli scorto/ come Arruba a la morte condusse/ e tolse il regno falsamente e a torto./ Non vidi lá, né credo che vi fusse,/ sí come i suoi fratelli ancora uccise/ né la cagion che a tanto mal l'indusse. [...]« Zur Beseitigung der Stiefbrüder siehe Justin: *Epitoma* 7,6,3. Zur Einsetzung und Vertreibung des Arrhybas siehe ebd. 7,6,10–12.
- 39 Fazio: *Dittamondo* 4,1,85–88: »Quivi era com Natanabo fuggio/ di Egitto a Filippo e cosí come/ Alessandro era tal, che nel disio/ piú non cercava latte né idiome.« Vgl. Solin: *Collectanea* 9,17 und *Historia de Preliis J³* 2–9. Otto Weinreich: *Der Trug des Nektanabos. Wandlungen eines Novellenstoffs*, Leipzig 1911.
- 40 Justin: *Epitoma* passim. Zur Edition der »*Collectanea*« des Solin siehe Anm. 9.
- 41 Fazio: *Dittamondo* 4,2,4–6. Zur Niederkunft der sitzenden Olympias siehe *Historia de Preliis Alexandri Magni* Rezension J³, ed. Karl Steffens, Meisenheim am Glan 1975 (zitiert nach Kapiteln), hier 9. Zur Abstammung Alexanders von Nectanabus siehe Quilichinus: *Historia* 45–178; Quilichinus von Spoleto: *Historia Alexandri Magni* (zitiert nach Versen), nebst dem Text der Zwickauer Handschrift der *Historia de Preliis Alexandri Magni* Rezension J³, hg. von Wolfgang Kirsch, Skopje 1971.
- 42 Fazio: *Dittamondo* 4,2,7–18. Zur Amme Lanike, der Schwester des späteren Alexanderfreundes Kleitos siehe Justin: *Epitoma* 12,6,10. Zur Berufung des Aristoteles siehe ebd. 12,16,8. Zum Verhältnis des Nectanabus zum jungen Alexander siehe *Historia de Preliis J³* 13; Quilichinus: *Historia* 141 f.
- 43 Fazio: *Dittamondo* 4,2,19–24. Zur Zähmung des Bucephalus siehe *Historia de Preliis J³* 14–16,31; Quilichinus: *Historia* 179–198.
- 44 Fazio: *Dittamondo* 4,2,25–30. Zur Ermordung Philipps siehe Justin: *Epitoma* 9,6,1–8; *Historia de Preliis J³* 20; Quilichinus: *Historia* 277 f. Zum Zug gegen Nicolaus siehe *Historia de Preliis J³* 17; Quilichinus: *Historia* 221–224.
- 45 Fazio: *Dittamondo* 4,2,31–33. In Stichworttechnik spielt Fazio auf den Briefwechsel zwischen Alexander und Darius und die gegenseitige Zusendung von Mohn und Pfeffer als Symbol der jeweiligen Kampfesstärke an. Vgl. *Historia de Preliis J³* 34–35; Quilichinus, *Historia* 629–672.
- 46 Fazio: *Dittamondo* 4,2,34–36. Wie die Tugenden und vor allem die Eloquenz Alexanders ins Bild gesetzt werden, bleibt das Geheimnis des Ich-Erzählers.
- 47 Fazio: *Dittamondo* 4,2,37–39. Zur Belagerung von Tyrus siehe Justin: *Epitoma* 11,10,10–14; *Historia de Preliis J³* 26a–27; Quilichinus: *Historia* 389–434.
- 48 Fazio: *Dittamondo* 4,2,40–12. Zum Auftritt Alexanders als sein eigener Bote bei Darius siehe *Historia de Preliis J³* 60–63; Quilichinus: *Historia* 1137–1238.

- 49 Fazio: Dittamondo 4,2,43–48. Zum Sieg über Darius bei Issos und dessen Flucht vgl. Justin: Epitoma 11,9,9–11. Historia de Preliis J³, 65–66; Quilichinus: Historia 995–1028.
- 50 Fazio: Dittamondo 4,2,49–51. Die ›clementia‹ Alexanders gegenüber Sisymbria und Staiteira wird in der Alexanderdichtung zum höfischen Ideal der ›cortesia‹ stilisiert und auch zum Gegenstand der bildkünstlerischen Umsetzung, siehe die Alexander-Tapisserien in Versailles. Vgl. Quilichinus 1029–1034.
- 51 Fazio: Dittamondo 4,2,52–54. Zur Entscheidungsschlacht bei Gaugamela und der Verfolgung des Darius siehe Justin: Epitoma 11,14,1–2; 11,15,3–5. Historia de Preliis J³ 69 f.; Quilichinus: Historia 1249–1286. Zur Ermordung des Darius durch Bessus und Nabazanes und der Auffindung des Königs durch Alexander siehe Justin: Epitoma 11,15,6–14; Historia de Preliis J³ 73; Quilichinus: Historia 1423–1518.
- 52 Fazio: Dittamondo 4,2,55–57. Verfolgung und Bestrafung der Mörder des Darius siehe Justin: Epitoma 12,3,2–4. Historia de Preliis J³ 75; Quilichinus: Historia 1587–1606.
- 53 Fazio: Dittamondo 4,2,58–60. Die Romantradition stellt Rhoxane, die Tochter des baktrischen Fürsten Oxyartes, als Tochter des Darius vor und die Hochzeit mit Alexander als dessen letzten Willen. Daher nennt Fazio sie auch in einer Terzine mit der trauernden Mutter des Darius. Siehe Historia de Preliis J³ 73; Quilichinus: Historia 1611–1622.
- 54 Fazio: Dittamondo 4,2,61–63. Zum Hyrkanienfeldzug siehe Justin: Epitoma 12,3,5. Für die Einschließung der unreinen Völker Gog und Magog siehe Historia de Preliis J³ 113a; Quilichinus: Historia 3285–3308.
- 55 Fazio: Dittamondo 4,2,64–66. Zu Briefwechsel und Begegnung mit der Amazonenkönigin Talestris siehe Justin: Epitoma 12,3,5; Historia de Preliis J³ 82–84; Quilichinus: Historia 1805–88.
- 56 Fazio: Dittamondo 4,2,67–69. Zum Westfeldzug siehe Justin: Epitoma 12,13,1, Historia de Preliis J³ 22; Quilichinus: Historia 321–348 und 3495–3504.
- 57 Fazio: Dittamondo 4,2,76–78. Zu Barsine, der Witwe des Memnon als Geisel im Gefolge des Darius siehe Justin: Epitoma 11,10,2.
- 58 Fazio: Dittamondo 4,2,85–87. Zum Kriegszug gegen Porus siehe Justin: Epitoma 12,8,1–8; Historia de Preliis J³ 77–81; Quilichinus: Historia 2047–2088. Zum Tod des Bucephalus vgl. Quilichinus: Historia 3403–3410.
- 59 Fazio: Dittamondo 4,2,91–93. Zum Todes-Orakel der Sonnen- und Mondbäume vgl. Historia de Preliis J³ 106; Quilichinus: Historia 2875–2904.
- 60 Fazio: Dittamondo 4,2,100–102. Zur Candace-Episode vgl. Historia de Preliis J³ 107–110; Quilichinus: Historia 2941–3216.
- 61 Fazio: Dittamondo 4,2,103–106. Zum Tod Alexanders vgl. Justin: Epitoma 12,14–16; Historia de Preliis J³ 125–129; Quilichinus: Historia 3511–3775.
- 62 Zur Verbreitung des Alexanderstoffes in Italien siehe Joachim Storost: Studien zur Alexandersage in der älteren italienischen Literatur, Halle 1935 (Romanische Arbeiten 23); Fidel Rädle: Literarische Selbstkonstituierung oder Kulturautomatik. Das Alexanderepos des Quilichinus von Spoleto, in: Alexanderdichtung im Mittelalter. Kulturelle Selbstbestimmung im Kontext literarischer Beziehungen, hg. von Jan Cölln, Susanne Friede, Hartmut Wulfram, Göttingen 2000, S. 332–354.
- 63 Das einzige Manuskript, Florenz, Biblioteca Nazionale, Magliabecchianus II.II.30, datiert von 1355. David J. A. Ross: Alexander Historiatus. A Guide to Medieval Illustrated Alexander Literature, 2. Auflage, Frankfurt am Main 1986 (Beiträge zur Klassischen Philologie, hg. von Ernst Heitsch, Ludwig Koenen, Reinhold Merkelbach und Clemens Zintzen 186), S. 61–62. George Cary: The Medieval Alexander, hg. von David John Athole Ross, Cambridge 1956, Nachdruck 1967, S. 53–54.

- 64 Zu den im 15. Jahrhundert entstandenen, auf J³ basierenden Alexandertexten in Prosa siehe Ross 1986 (Anm. 63), S. 62–63.
- 65 Fazio: Dittamondo 4,3,1–3: »Fiso mirava per avere indizio/ se fosse in quella grande e ricca storia/ del magnanimo re alcun suo vizio.«
- 66 Fazio: Dittamondo 4,3,7–12. Vgl. hierzu Solin: *Collectanea* 9,18–21; hier 9,20: »Victor omnium vino et ira victus: sicut morbo vinolentiae apud Babylonem humiliore quam vixerat fortuna exemptus.« Justin: *Epitoma* 11–12; hier 12,3,8–12,5,6; Livius: *Ab urbe condita* 9,16,12–9,19,17.
- 67 Fazio: Dittamondo 4,3,13–21.
- 68 Fazio: Dittamondo 4,3,25–30. Franco Sacchetti: *Il Trecentonovelle*, hg. von Emilio Faccioli, Turin 1970.
- 69 Sacchetti: *Trecentonovelle*, Novella 3: »E quanti ne sono che, essendo lodati come questo re, non avessono gonfiato le gote di superbia? Ed elli sappiendo che quelle lode meritava, volle dimostrare che non era vero, usando nella fine tanta discrezione. Assai ignoranti, essendo lodati nel loro cospetto da piasentieri, se lo crederanno; costui, essendo valoroso, volle dimostrare il contrario.«
- 70 Fazio: Dittamondo 4,2,59–60, zur Schönheit der Rhoxane; ebd. 79–81 zur Schönheit der Isifile (zu ihrer möglichen Identität siehe Corsi 1952 (Anm. 2), S. 302 f.) und ebd. 64–65 zu den blonden Haaren der bekrönten Amazonenkönigin Thalestris.
- 71 Fazio: Dittamondo 4,3,34–36; vgl. ebd. 2,31,52–54.
- 72 Von den fünf genannten Bögen sind zwei ausschließlich literarisch bezeugt: der des Pompeius und der des Scipio. Für beide könnte Fazio auf eine Tradition wie die der »*Mirabilia urbis Romae*« des Magister Gregorius zurückgegriffen haben, der nicht nur beiden Bögen je ein Kapitel widmet, sondern auch deren historische Reliefs ausdrücklich hervorhebt. Magister Gregorius: *De mirabilibus urbis Romae*, in: *Codice topografico della città di Roma*, hg. von Roberto Valentini, Giuseppe Zucchetti, 4 Bde., Rom 1940–53, Bd. 3, 1946, S. 137–167; hier S. 161, Kap. 24 »*De archu Pompeii*«: »*Quod sculptura arcus triumphalis eius usque in hodiernum diem repraesentat.*« Und S. 162–163, Kap. 26 »*De archu triumphali Cipionis*«: »[...] *victori Cipioni arcum hunc triumphalem maximo sumptu statuerunt, in quo omnia supradicta et plura sculpta sunt.*« Ebenfalls wohl auf dieser Tradition fußend Francesco Petrarca: *Epistolae familiares* 6,2,11, hg. von Vittorio Rossi, Umberto Dotti, Florenz 1933–42. Auch für den historisch bezeugten Titusbogen am Circus Maximus, von dem Poggio Bracciolini: *De varietate Fortunae*, Buch 1, *Vaticanus latinus* 1784, fol. 7r sagt, dass das Alter wenig Sichtbares von ihm übrig gelassen habe, scheint sich Fazio auf die Tradition der »*mirabilia*« zu stützen. In den »*Graphia aureae urbis*«, in: Valentini, Zucchetti 1946, S. 67–110; hier S. 91, Kap. 34 findet sich die Überlieferung, dass am »*Circus Prisci Tarquinii*« Triumphbögen gestanden hätten, deren Pferdebekrönung Konstantin nach Konstantinopel verbracht habe, welche sich mit der Darstellung bei Fazio zum Titusbogen am Circus Maximus, den er aufgrund seiner Lage als »*arco di Prisco*« anspricht, deckt. Fazio degli Uberti: Dittamondo 2,31,88–90: »*Vedi l'arco di Prisco, onde già tolse/ Costantino i cavalli, allora ch'ello,/ lasciando me, a Bisanzo si volse.*«
- 73 Fazio: Dittamondo 4,3,37–39: »*Poi i porfidi e i marmi naturali/ che in San Lorenzo ha Genova, a la porta,/ sarebbon vili in vèr questi cotali.*« Die Kathedrale von San Lorenzo, 1118 von Gelasius II. geweiht, wurde während der Kämpfe zwischen Ghibellinen und Guelfen 1296 durch einen Brand schwer beschädigt. Die zwischen 1307 und 1312 in schwarz-weiß gestreiftem Marmor und Porphyr erneuerte Fassade mit ihren besonders plastisch wirkenden Reliefs gilt bis heute als Wahrzeichen der Kirche.

- 74 Fazio: Dittamondo 4,3,40–48.
- 75 Fazio: Dittamondo 4,3,49–51: »Ben veggio chiaro e miro/ che isvariati sono in forma e in visi;/ ma la cagion perch'è saper disiro.«
- 76 Fazio: Dittamondo 4,3,55–57: »Qui son le forme d'uomini secondo,/ e quelle di animali, com le vide/ costui, che miri qui, che vinse il mondo.«
- 77 Fazio: Dittamondo 4,3,52–54: »A ciò che, andando, te ne avisi,/ se cerchi l'universo tutto a tondo,/ è buon che com'è il ver qui ti divisi.«
- 78 Fazio: Dittamondo 4,3,58–60.
- 79 Fazio: Dittamondo 1,1,25–30.
- 80 Zur Blütenlese als Metapher der Selektion des Wissens siehe Fazio: Dittamondo 3,17,1–15 und Bosold-DasGupta 2008 (Anm. 8), S. 62.