

Philologus	152	2008	2	320–342
------------	-----	------	---	---------

MARTIN KORENJAK

EINE ALTE GATTUNG NEU ERFUNDEN: DIE *APOLOGI CENTUM* DES LEON BATTISTA ALBERTI*

In den letzten Jahrzehnten hat sich die neulateinische Literatur innerhalb der klassischen Philologie vom Tummelplatz einiger Außenseiter zu einem Gebiet entwickelt, das zwar nach wie vor randständig ist, aber immer stärkere Beachtung findet und bereits an zahlreichen Instituten in Forschung und Lehre vertreten wird. Viele Kollegen stehen diesem Aufschwung jedoch immer noch skeptisch gegenüber, nicht zuletzt aufgrund des hartnäckigen Vorurteils, die neulateinische Literatur sei grundsätzlich epigonal und von minderer Qualität. Diese Idee, die viel dazu beiträgt, die Unkenntnis, auf die sie sich gründet, zu perpetuieren, lässt sich nur anhand von Gegenbeispielen widerlegen.

Hier soll mit den *Apologi Centum* des Leon Battista Alberti ein solches Gegenbeispiel vorgestellt werden, das literaturwissenschaftlich erst ansatzweise erschlossen und insbesondere im deutschen Sprachraum noch wenig bekannt ist, sich jedoch durch hohes literarisches Niveau und große inhaltliche, vor allem aber formale Originalität auszeichnet¹. Die folgenden Ausführungen greifen aus den zahlreichen Aspekten dieser Kurzfabeln², die noch der Untersuchung harren – so z. B. Textgestalt, Latinität, Quellen, Vorbilder und freie Erfindung, Personal, Motivik, Welt-

* Der vorliegende Aufsatz ist aus Vorarbeiten zu einer Auswahlausgabe italienischer Renaissancefabeln entstanden, die ich gemeinsam mit meinem Kollegen Stefano Prandi vorbereite und die auch den vollständigen Text von Albertis *Apologi Centum* enthalten soll. Er geht von Beobachtungen aus, die in kasuistischer Form in Korenjak (2008) zu Papier gebracht wurden, systematisiert sie und führt sie weiter. Auf die genannte Arbeit sei für eine eingehendere Diskussion von *Apol.* 16, 28, 34, 35, 41, 76 und 96 sowie für die Rechtfertigung der Textgestalt von *Apol.* 16, 18, 28 und 76 pauschal verwiesen. Eine frühere Version des Aufsatzes wurde an den *Metageitnia* 2008 in Konstanz vorgetragen. Mein herzlicher Dank gilt neben Organisatoren und Teilnehmern dieses Kongresses Wolfgang Kofler und Stefan Tilg für hilfreiche Anregungen und Korrekturen.

¹ Die einzige kritische, jedoch unbefriedigende (vgl. Korenjak 2008) Edition stammt von Testi Massetani (1972). Auf sie stützen sich die zweisprachigen Ausgaben von Contarino (1984), Ciccuto (1989), Laurens (1997) und Marsh (2004). Sie wird auch hier zugrunde gelegt, wobei allerdings die Zeichensetzung geglättet und der Text in einigen Fällen anders gestaltet wird (vgl. Anm. *, 27 und 55). Einschlägige Sekundärliteratur: Filosa (1952) 86–90; Watkins (1959–1960); Contarino (1991) 66–71; Martelli (1999); Bisanti (2000); Marsh (2000); Grafton (2002) 301–307; Rinaldi (2002) 53–86; Cardini (2005); Laurens (2006) 113–117.

² Eine Einigung darüber, was eine Fabel ihrem Wesen nach sei, ist nicht in Sicht (vgl. zur Diskussion zuletzt Adrados 1999–2003, I, 17–44). Ich verstehe darunter einfach einen Text, der in einer entsprechend betitelten Sammlung steht oder stehen könnte.

bild –, mit ihrer Auffassung der Gattung einen der auffälligsten und den für ihr literarisches Verständnis vielleicht bedeutsamsten heraus. Sie skizzieren zunächst die literaturgeschichtliche Stellung der *Apologi* im Rahmen der Entdeckung des griechischen ‚Äsop‘, d. h. der Fabelsammlung der *Collectio Augustana*, in der italienischen Renaissance (1) und untersuchen dann, wie sich Albertis neuartiges Fabelverständnis in seiner Programmatik (2) und in seiner literarischen Praxis niederschlägt (3). Ein kurzes Resümee bildet den Abschluss (4).

1. ‚Äsop‘, Leon Battista Alberti und die Renaissancefabel in Italien

Als im frühen Quattrocento die kaiserzeitliche Fabelsammlung der *Collectio Augustana*, als deren Autor Äsop höchstpersönlich galt, allmählich wieder bekannt wurde, nahm das Interesse an der Fabel als Gattung stark und nachhaltig zu³. Fabeln – das waren über Jahrhunderte hinweg vor allem der *Aesopus Latinus*, *de facto* in der Hauptsache ein in Prosa umgesetzter Phaedrus⁴, und die Elegien Avians sowie diverse Paraphrasen, Epitomai und Kompilationen dieser Werke in Vers und Prosa gewesen⁵. Jetzt freuten sich die Humanisten darüber, statt zu solch derivativen Texten in oft mittelalterlichem Latein wieder zum Vater der Fabel selbst greifen zu können. Die neuentdeckten Äsopfabeln wurden zunächst von Guarino Veronese und Vittorino da Feltre als Einführungstexte ins Griechische verwendet. Seit den 1420er-Jahren bemühten sich ihre Schüler und andere, sie in ein zeitgemäßes, elegantes Latein zu übersetzen⁶. In den folgenden Jahrzehnten begann sich der ‚echte‘ Äsop dann auf breiter Front gegen die mittelalterlichen Favoriten durchzusetzen⁷.

Dieser Neubeginn darf allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich Verständnis und Verwendung der Fabel zunächst nicht wesentlich änderten. Wie in Antike und Mittelalter galt sie grundsätzlich als Gattung für Kinder und Ungebildete⁸. Ihre *raison d'être* bestand in ihrer im weitesten Sinne moralischen Aussage, die im Pro-oder Epimythion in leicht verständlicher Form kundgetan wurde. Höhere Ansprüche stellte sie weder an die Sprachkompetenz noch an das Auffassungsvermögen der Leser. Ein Genus, mit dem man sich literarische Sporen verdienen konnte, war die Fabel definitiv nicht. Die italienischen Humanisten übersetzten, paraphrasierten und versifizierten zwar den griechischen ‚Äsop‘, ähnlich wie das ihre Vorgänger mit Avian und dem *Aesopus Latinus* getan hatten – man hatte eben vor Form und Inhalt dieser Texte nicht denselben Respekt wie vor den literarischen Klassikern im engeren

³ Vgl. zu den nächsten beiden Absätzen insgesamt Filosa (1952) 74–82; Marsh (2000) 115 f. und (2004) 1 f.

⁴ Vgl. etwa Thiele (1910); Adrados (1999–2003) II, 516–558; Holzberg (2001) 105–116.

⁵ Vgl. Hervieux (1883–1896); Filosa (1952) 1–73; Grubmüller (1977) 58–85; Adrados (1999–2003) II, 634–667.

⁶ Thoen (1973) 671 f.; Berrigan (1982).

⁷ Vgl. besonders Thoen (1973).

⁸ Vgl. etwa Nøjgaard (1964–1967) I, 548–555; Grubmüller (1977) 86–111.

Sinne –, und streuten mitunter auch in größere Werke einzelne aus der Tradition übernommene Fabeln ein, verfassten und veröffentlichten jedoch keine eigenständig konzipierten Fabelsammlungen.

Der erste Schriftsteller nach Phaedrus, Babrios und Avian, der genau dies unternahm und die Fabel damit aus einem didaktischen wieder zu einem literarischen Genus machte, war kein Geringerer als Leon Battista Alberti (1404–1472). Der Humanist, Schriftsteller, Sprachwissenschaftler, Kryptologe, Mathematiker und Geometer, der als Theoretiker der Malerei, Bildhauerei und Architektur sowie praktizierender Architekt die Renaissancekunst entscheidend geprägt hat und durch Jacob Burckhardt zum Inbegriff des *uomo universale* der Epoche wurde⁹, hatte wohl schon früher damit begonnen, in seine *Intercentales* längere fabelartige Texte einzustreuen¹⁰. Im Jahr 1437 verfasste er dann in Bologna seine *Apologi Centum* und widmete sie dem Kanonikus Francesco Marescalco aus Ferrara.

In seinem Aufbau und Habitus – auf ein scheinbar topisches Widmungsschreiben folgt eine kurze Fabelsammlung – wirkt dieses kleine Werk auf den ersten Blick unauffällig und scheint einfach an andere frühe ‚Äsop‘-Übersetzungen wie diejenigen von Ermolao Barbaro (1422), Ognibene da Lonigo und Gregorio Correr (jeweils um 1432) anzuschließen. Auch hinsichtlich der Bezeichnung *apologus*, die mit ihrer unübersehbar griechischen Herkunft auf die Abkehr von den mittelalterlichen *fabulae* und *fabellae* und die Hinwendung zum Griechen Äsop verweist¹¹, ist zumindest Correr Alberti schon vorausgegangen¹². Stutzig wird man erst bei einem zwischen Widmungsschreiben und eigentlicher Sammlung eingeschobenen Briefwechsel Albertis mit Äsop selbst¹³, in dem jener dem Vater der Fabel seine Sammlung als eigenständiges Werk zur Prüfung vorlegt und sich ihre Qualität bestätigen lässt:

Leo Baptista Albertus Aesopo scriptori vetustissimo s. p. d.

Quom Latinos tuum ingenium in conscribendis fabulis maiorem in modum admirari atque merito divinum praedicare intelligerem, ego qui hos centum apologos, iuro tibi per sanctissimum nomen posteritatis, paucis admodum diebus edidissem, tuum, quid de re censeas, iudicium intelligere vehementer optabam. Quaeso dic quid sentias. Vale.

⁹ Burckhardt (1997) 145–147. Sonst sei aus der überbordenden Literatur zu Alberti nur noch Grafton (2002) hervorgehoben.

¹⁰ *Intercentales* 2 *proem.*, 2.4, 3.2, 3.5, 3.6, 4 *proem.*, 7 *proem.*, 8 *proem.*, 10 *proem.*, 10.1–7 bei Bacchelli/d’Ascia (2003); vgl. dort auch XXIXf. Inwieweit diese Texte den etwas weiter unten zu besprechenden „philosophischen Apologus“ der Renaissance mitinspiert haben, wurde m. W. noch nicht untersucht. Vgl. auch Anm. 19.

¹¹ Zur Geschichte des Ausdrucks vgl. Nøjgaard (1964–1967) I, 128 und Marsh (2000) 3, die allerdings nicht auf seinen programmatischen Charakter eingehen.

¹² Vgl. sein Widmungsschreiben an Filippo Correr (zitiert bei Thoen 1973, 672; Berrigan 1982, 17).

¹³ Dass Alberti dabei an den ‚echten‘, griechischen Äsop und nicht etwa an den *Aesopus Latinus* denkt (dessen einleitender Brief an seinen Herren Rufus [Thiele 1910, 4–6] ihm zusammen mit Petrarca’s *Epistulae antiquis illustrioribus* [Famil. 24] gleichwohl als Anregung gedient haben könnte), zeigt insbesondere der Umstand, dass er seine eigenen zeitgenössischen Kollegen im Gegensatz zu jenem als *Latinos* bezeichnet.

Aesopus Leoni Baptistae Alberto s. p. d.

*Qui dixerit apud Italos non esse ingenia, quantum videre licet, fallitur; fateor tamen eam ingenii gloriam paucis mortalibus obtigisse. Te vero, etsi ridiculus sis, non iniuria diligenter, sed invidi sunt. Vale.*¹⁴

Wie unabhängig Alberti mit der Tradition wirklich schaltet und waltet, wird aber erst bei der Lektüre der *Apologi* selbst klar: Im Gegensatz zu all ihren Vorgängern beruht ihre Handlung ausnahmslos auf eigener freier Erfindung¹⁵. Vor allem aber verzichten sie auf das längst kanonische Element des *fabula docet*¹⁶ und stellen den Leser in ihrer oft extremen Kürze und Prägnanz vor ein Rätsel nach dem anderen.

Trotz oder gerade wegen seiner radikalen Neuheit blieb Albertis Werk kein einzelntes Experiment¹⁷. Obwohl seine Verbreitung in Handschriften und frühen Drucken bescheiden anmutet¹⁸, entfaltete es eine literarische Nachwirkung, die zwar anscheinend auf das Italien des 15. und 16. Jhs. beschränkt blieb, in diesem Rahmen aber durchaus beachtlich war. Sie dürfte sich ganz allgemein schon an der Tatsache zeigen, dass die italienische Renaissancefabel auch dann die Prosaform bevorzugt, wenn sie literarische Ansprüche erhebt. Damit steht sie im Gegensatz zu Antike (Phaedrus, Babrios, Avian), Mittelalter (z. B. Anonymus Neveleti) und späterer Neu-

¹⁴ „Leon Battista Alberti grüßt herzlich Aesop, den Schriftsteller aus grauer Vorzeit. Da ich bemerkte, dass die lateinischen Schriftsteller Deine Begabung im Fabelschreiben ungemein bewundern und zu Recht als göttlich preisen, erfüllte mich, der ich diese hundert Apologi – ich schwöre es Dir beim allerheiligsten Namen der Nachwelt – in ganz wenigen Tagen hervorgebracht hatte, heftige Hoffnung, Dein Urteil, was Du von der Sache hältst, kennenzulernen. Sag bitte, was Du denkst. Leb wohl.“ – „Aesop grüßt vielmals Leon Battista Alberti. Sollte einer gesagt haben, bei den Italienern gebe es keine Begabungen, so täuscht er sich, soweit man sieht; dennoch gestehe ich, dass dieser Ruhm, der aus Begabung entspringt, nur wenigen Sterblichen zuteil geworden ist. Dich jedoch würden sie, auch wenn Du zum Lachen bist, nicht zu Unrecht lieben; aber sie sind neidisch. Leb wohl.“ Die Übersetzungen stammen hier und im Folgenden von mir.

¹⁵ Dies stellt, obschon kaum beachtet, eine der markantesten Neuerungen der *Apologi* dar, ist mir aber in seiner Bedeutung und Tragweite noch unklar. *Videant alii*. Von Albertis direkten Vorläufern fügt nur Gregorio Correr in seine Sammlung einige selbsterfundene Stücke ein (Berrigan 1982, 17).

¹⁶ Die kontrovers diskutierten Fragen, inwiefern das *fabula docet* gattungskonstitutiv ist und ob es in manchen der erhaltenen Texte und Sammlungen eine nachträgliche Zutat darstellt, können hier beiseite bleiben. Entscheidend ist, dass so gut wie alle Fabeln, die Alberti kannte (in erster Linie Avian [vgl. Gaide 1980, 33–36] und *Aesopus Romanus* samt Bearbeitungen sowie ‚Äsop‘) eine explizite Moral enthalten. Zweimal formuliert Alberti selbst zumindest ansatzweise eine solche, nämlich in *Apol. 2: Lilii flos, perterritus et pallens, dum propinquus fons ad se esset derivatus, pristinam suam gravitatem ad omnes tumidiore undas, quom ad se adplicuissent, consalutandas converterat, quoad undarum appulsu procidit. Servasset ille quidem salutem si non dignitatem abieccisset* („Eine Lilienblume wurde, als man eine nahe Quelle in ihre Richtung abgeleitet hatte, bleich vor Schreck, ließ ihr ursprüngliches Selbstgefühl fahren und wandte sich allen frech anschwellenden Wellen zu, die zu ihr hinfließen, um sie zu grüßen, bis sie durch den Andrang der Wellen geknickt wurde. Sie hätte sich unversehrt bewahrt, hätte sie nicht ihre Würde preisgegeben.“) und 58.

¹⁷ Der folgende Überblick über die Rezeption der *Apologi* fasst (mit einigen Ergänzungen) Marsh (2000) 110–118 und (2004) 5–14 zusammen.

¹⁸ Die zehn derzeit bekannten Handschriften und drei frühneuzeitlichen Drucke (Florenz 1497 [zum Datum Bacchelli/d’Ascia 2003, CII]; Venedig 1568, in italienischer Übersetzung; Paris 1693, italienisch und französisch) nennt Testi Massetani (1972) 108–112, 116.

zeit (La Fontaine, Lessing und die deutsche Fabel der Aufklärung allgemein, Krylow u. a.), wo man offenbar der Ansicht war, die Gattung könne nur durch die schwierige Versform eine gewisse Dignität gewinnen.

Konkret entwickelten Albertis Nachfolger seine Neuentdeckung der Fabel als literarische Gattung in zwei Richtungen weiter, die man mit den Schlagworten „epigrammatisch-aphoristischer Apologus“ und „philosophischer Apologus“ charakterisieren könnte¹⁹. Die erste Richtung knüpft an die Kürze und pointierte Zuspitzung der albertischen Fabel an und verzichtet wie diese auf eine explizite Moral. Wichtige Vertreter sind im Lateinischen der Literat und Astronom Celio Calcagnini aus Ferrara (1479–1541)²⁰, im *volgare* Leonardo da Vinci, der die *Apologi* besessen und in seinen Skizzenbüchern rund fünfzig lapidare Fabeln von albertischem Gepräge notiert hat²¹, sowie der aus Urbino stammende Polyhistor Bernardino Baldi (1553–1617)²². Der Letztgenannte gibt dabei seinen Anschluss an Alberti sowohl durch einen einleitenden Briefwechsel mit diesem als auch durch die Tatsache kund, dass seine Sammlung genau hundert Texte umfasst.

Der philosophische Apologus übernimmt von Alberti die Idee von der Fabel als anspruchsvoller Gattung, ist aber ausführlicher, arbeitet gerne mit Personifikationen abstrakter Entitäten und führt das *fabula docet* wieder ein. Hierin zeigt er sich der sokratisch-platonischen Tradition verpflichtet: Sokrates brachte ja während seiner Haft Äsopfabeln in Verse und improvisierte selbst eine Fabel in äsopischem Stil (Plat. Phaid. 60c–61b), und was man heute als Platons Kunstmythen und Gleichnisse kennt, berührt sich mit der Fabel in der phantastischen Einkleidung wie in der allegorischen Lesart, die erwartet wird, und in der lehrhaften Tendenz. Stücke wie Sokrates' eben erwähnte Fabel von Lust und Unlust oder die Geschichte von Poros und Penia (symp. 203b–204a) sind dabei recht ausführlich und bedienen sich der Personifikation, um ihre explizit formulierte Lehre zu vermitteln. Das Milieu, in dem die Mischung albertischer und platonischer Impulse fruchtbar wird, ist das des Florentiner Neuplatonismus gegen Ende des 15. Jhs. An Autoren sind in erster Linie der langjährige Florentiner Kanzler Bartolomeo Scala und Marsilio Ficino zu nennen. Scalas *Apologi* treten wiederum in Hundertschaften auf²³: zwei Zenturien hat er 1481

¹⁹ Im Folgenden werden nur Fabelsammlungen besprochen. Falls Albertis Einfluss auch daran beteiligt war, dass in den folgenden Jahrzehnten selbsterfundene Fabeln als Einlagen in größeren Werken aufzutauchen begannen (Filosa 1952, 80–82), ist dabei wohl nicht an die *Apologi*, sondern an die *Intercenales* (vgl. Anm. 10) zu denken.

²⁰ Calcagnini (1544) 610–640; vgl. Prandi (1994).

²¹ Marsh (2004) 9–11, 273–313 (Ausgabe und Erläuterungen); vgl. Filosa (1952) 116–124.

²² Marsh (2004) 11 f., 315–359.

²³ Ob auch die Hundertzahl der aus ‚Äsop‘ übersetzten Fabeln von Rinuccio d'Arezzo (1448; Berrigan 1982, 22) und der beiden *Hecatomythia* des Laurentius Abstemius (1495 und 1505; Filosa 1952, 83–86) auf Albertis Anregung zurückgeht oder ob diese beiden Sammlungen einfach in derselben breiten, durch Werke wie die *Divina Commedia* oder das *Decamerone* vorgegebenen Tradition (vgl. Bisanti 2000, 261 f.) stehen wie er, ist unklar; inhaltlich und formal haben sie mit den *Apologi* nicht viel zu tun.

und 1488–1492 verfasst und Lorenzo de' Medici gewidmet²⁴. Das runde Dutzend Fabeln, das sich von Ficino erhalten hat, ist in seinen Briefen verstreut. Die attraktivste unter ihnen ist der *Apologus de Apologo*, der eine Gattungsgeschichte der Fabel *in nuce* darstellt und dabei ihre philosophische Spielart für die eigentliche, echte Fabel erklärt: Apologus, Sohn des Merkur und der Venus sowie Schützling des Apollo, sei in seiner Jugend unter die Bauern gefallen und verwildert (das ist die herkömmliche Fabel). Erst die gastliche Aufnahme, die er im Florenz der Medici gefunden habe, habe seine göttliche Natur wieder zum Vorschein gebracht²⁵. Vergleichbare Texte haben daneben etwa noch der aus Pesaro stammende Historiker Pandolfo Collenuccio (1444–1504) und wiederum Celio Calcagnini hinterlassen²⁶.

2. Die *Apologi Centum*: Programmatik

Wie erwähnt, wirken die *Apologi Centum* auf den ersten Blick eher unauffällig. Das gilt auch für ihr einleitendes Widmungsschreiben, welches sie zunächst auf recht konventionelle Weise in die Gattungstradition einzugliedern scheint. Bei genauerem Hinsehen entpuppt sich aber gerade dieser Brief als der Ort, wo Alberti programmatisch erklärt, was er selbst für das Neuartige an seinem *Opusculum* hält.

Leo Baptista Albertus Francisco Mariscalco s. p. d.

*Si quis tibi dono dederit poma centum praecoqua, ea tu animo accipies ingrato? Quid item si quis rosas centum selectas et odoratas dederit, tametsi rosae multae unde vis tibi suppeditent: munus idne tibi erit ingratum? Ego tibi apologos centum mitto, non eos quidem eiusmodi, ut ex aliqua apologorum multitudine optimos esse delectos dicas, sed tales, ut eos, veluti novos et praematueros ex nostris hortis litterariis fructus, apud te fore acceptos non desperem. Qui si fortassis tibi subobscuriores aliquo in loco videbuntur, dabis veniam huic nostrae, cui vehementer studuimus, brevitati, siquidem, ut aiunt, ferme nusquam in dicendo fuit brevitatis obscura et apologos quam brevissimos esse oportere censui. Sed quomodo ita perbreves sint, ut, si eos iterum atque iterum relegas, non multum taedium afferrent, peto abs te non digneris paulo adhibito studio eos velle cognoscere, qui quidem cogniti, ut arbitror, delectabunt. Vale.*²⁷

²⁴ Brown (1997) 305–393; Marsh (2004) 5–7, 85–271.

²⁵ Kristeller / Sancipriano (1962) I, 847–849, 855, 921–924. Zum *Apologus de Apologo* vgl. etwa Harrauer (2001).

²⁶ Saviotti (1929) 1–52; Calcagnini (1544) 610–625.

²⁷ „Leon Battista Alberti grüßt herzlich Francesco Marescalco. Wenn einer Dir hundert frühreife Äpfel zum Geschenk macht, wirst Du sie ohne Dankbarkeit in Empfang nehmen? Was, wenn einer Dir ebenso hundert ausgewählte, duftende Rosen gibt – wird Dir diese Gabe, auch wenn Dir viele Rosen, woher auch immer Du willst, zur Verfügung stehen, unlieb sein? Ich schicke Dir hundert Apologi, freilich nicht solche, dass Du sie eine Auswahl der Besten aus einer Vielzahl von Apologi nennen wirst, aber doch so, dass ich nicht

Zu Beginn hält Alberti sich tatsächlich eng an die antike und mittelalterliche Fabelpoetik und formuliert im Bild der Äpfel und der Rosen ein längst topisches Ziel, nämlich die Verbindung von *prodesse* und *delectare*. Aufhören lässt dagegen die zweite Briefhälfte, wo unter den Stichworten *brevitas* und *obscuritas* zwei stilistische Aspekte der Gattung diskutiert werden: Albertis Ansicht nach können Fabeln gar nicht kurz genug sein, und hieraus resultiert zwangsläufig eine gewisse Dunkelheit. Der erste Teil dieser Stellungnahme geht zwar vom Status quo aus – die meisten Fabeln sind tatsächlich kurz –, radikalisiert ihn jedoch und erhebt ihn zu einer ausnahmslos zu erfüllenden Forderung²⁸. Noch provokanter ist der zweite Teil. Zum einen bekennt Alberti sich mit ihm offen zu einem *vitium elocutionis*²⁹, zum anderen ist die Behauptung, dieses folge zwangsläufig aus der *brevitas*, schlicht falsch, wie gerade die Gattungstradition zeigt: eine dunkle Fabel – das ist bei einem Genre, das sich immer als eingängig und kindgerecht verstanden hat, geradezu eine *contradictio in adiecto*³⁰. Alberti verabsolutiert hier in, wie er selbst genau weiß³¹, sachlich unzulässiger Weise einen Topos der antiken Rhetorik und Poetik, den am einprägsamsten Horaz formuliert hat: *brevis esse laboro, / obscurus fio* (*ars* 25 f.)³². Nachdem er so die *obscuritas* in die Fabelpoetik eingeschmuggelt hat, löst er das selbstkreierte Problem originell auf Kosten des Lesers: Dunkelheit, die durch Kürze entstehe, sei halb so schlimm; gerade weil seine Stücke so kurz seien, könne man sie ja immer wieder lesen, so lange, bis man ihren Sinn herausgefunden habe. Wenn er zum Schluss beschwichtigend meint, dies bedürfe nur geringer Mühe, so wird sich das bald als ironische Untertreibung herausstellen.

ohne Hoffnung bin, sie würden Dir, gleichsam als neue, frühreife Früchte aus den Gärten meiner Schriftstellerei, willkommen sein. Wenn Sie Dir vielleicht mancherorts ein wenig zu dunkel scheinen, wirst Du das dieser meiner Kürze, um die ich mich sehr bemüht habe, verzeihen, da ja, wie man sagt, noch so gut wie nirgends in der Rede Kürze nicht dunkel war und ich dachte, Apologi sollten so kurz wie möglich sein. Doch da sie so überaus kurz sind, dass sie, wenn Du sie auch wieder und wieder liest, nicht viel Überdruß erregen werden, bitte ich Dich, Du mögest es nicht verschmähen, mit geringer Anstrengung die kennenlernen zu wollen, die Dir, einmal erkannt, wie ich meine, Vergnügen bereiten werden. Leb wohl.“ – Vgl. zu diesem Schreiben Bisanti (2000) 250–261 (der sich allerdings auf den ersten Teil konzentriert); Grafton (2002) 302. Im zweiten Satz akzeptiert Testi Massetani (1972) statt der hier gewählten Lesart *Quid item si quis* das ungrammatische *Qui item*, das die Mehrzahl der Handschriften bietet.

²⁸ Ausdrücklich zur Kürze bekennen sich vor Alberti etwa der diesem noch unbekannte Phaedrus (2 prol. 12, 3. 10. 60, 3 *epil.* 8, 4 *epil.* 7) und der *Aesopus Latinus* (vgl. Anm. 30). Albertis Radikalität nimmt Lessing vorweg (zu diesem vgl. Nøjgaard 1964–1967, I, 112).

²⁹ Vgl. Lausberg (1960) I, §§ 1067–1070.

³⁰ Vgl. insbesondere die beiden einleitenden Briefe des *Aesopus Latinus* (Thiele 1910, 2–6), die Äsops Erzählweise als *aperte et breviter* charakterisieren. – Vorläufer, von denen er aber nichts wusste, hatte Alberti in Imitatoren des Babrios, die rätselartige (γρίφοις ὁμοίαις) Fabeln verfasst haben sollen (Babr. 2 prol. 11).

³¹ Vgl. etwa *De commodis litterarum atque incommotis* 4.85 bei Goggi Carotti (1976): *Nam succincta et lenis, ut vidisti, nostra fuit oratio eritque quoad pro rei qua de agimus magnitudine permittatur facillima et brevissima*; *De pictura* 1.22 bei Grayson (1960–1973) III: *Qua de re haec a me dicta sunt breviter et, ut existimo, non omnino obscure*.

³² Den antiken Hintergrund des Diktums hellt Brink (1971) 107–109 auf. Zur *brevitas* (einer der *virtutes narrationis*) und ihren Gefahren vgl. weiters Lausberg (1960) I, §§ 297–314.

Auf diese Art hebt Alberti seine *Apologi* auf ein höheres Niveau als die klassische Fabel und erklärt ihre Lektüre zu einem weit anspruchsvolleren Geschäft. Statt um Texte für Kinder und Ungebildete handelt es sich hier um Literatur für gebildete, scharfsinnige Leser, die an der intellektuellen Anstrengung Vergnügen finden³³.

3. Die *Apologi Centum*: literarische Praxis

Im Folgenden sei nun an ausgewählten Beispielen erläutert, wie die *Apologi Centum* ihre Programmatik der *brevitas* und der *obscuritas* in die Tat umsetzen. Alberti postuliert, wie eben gezeigt, zwischen beiden Aspekten einen zwingenden Kausalnexus, und obwohl dieses Postulat nicht stichhaltig ist, überlappen sich *in praxi* die Verfahren, mit deren Hilfe er das eine und das andere erreicht, in beträchtlichem Maße. Das augenfälligste Beispiel hierfür ist die schon erwähnte Streichung des *fabula docet*. Daneben lässt sich jedoch eine Reihe von Techniken benennen, die primär auf Kürze abzielen, ohne dass sie stets Dunkelheit zur Folge hätten, während andere Dunkelheit stiften, ohne dabei immer der Kürze zu dienen. Ich werde mit den Verfahren der *brevitas* beginnen und allmählich zu denjenigen fortschreiten, die in erster Linie *obscuritas* bezwecken. Um die Neuheit von Albertis Vorgehen schärfer in den Blick zu bekommen, wird es sich dabei des öfteren als sinnvoll erweisen, die *Apologi* vor dem Hintergrund der antiken und mittelalterlichen Fabel zu betrachten. Konkretes Vergleichsobjekt werden die Fabeln der *Collectio Augustana* sein, die wie Albertis Werk in Prosa verfasst sind und in denen er, wie erwähnt, seinen unmittelbaren literarischen Bezugspunkt sieht³⁴. Die Kategorien, mit deren Hilfe verschiedene Fabeltypen und literarische Verfahren benannt und beschrieben werden, sind mitunter *ad hoc* erfunden, liegen nicht alle auf einer Ebene und erheben weder Anspruch auf Vollständigkeit noch auf Präzision noch auf Allgemeingültigkeit. Ihr Wert ist rein operationell.

³³ Eine (Alberti wiederum unbekannte) antike Parallele hierzu stellt die Differenzierung dar, welche einige griechische Quellen zwischen den beiden Begriffen αἴτιος und μῦθος vornehmen, die an und für sich beide die Fabel bezeichnen, von denen der erste aber auch „Rätsel“ bedeuten kann: im Gegensatz zum für Kinder bestimmten μῦθος richte sich der αἴτιος an Erwachsene (Nøjgaard 1964–1967, I, 551).

³⁴ Sie werden nach Perry (1952) zitiert. Perry ediert primär die umfangreichste der drei Rezensionen, in denen die Sammlung erhalten ist, die *recensio Augustana*, doch fallen die Abweichungen der beiden anderen Rezensionen, der *Vindobonensis* und der *Accursiana* (aus denen er immerhin die in der *Augustana* fehlenden Fabeln bietet), im vorliegenden Zusammenhang nicht ins Gewicht: erstens ist nicht mehr zu eruieren, in welcher Form Alberti – dessen Kenntnisse des Griechischen und der griechischen Literatur übrigens beachtlich waren: Bertolini (2005) – den griechischen ‚Äsop‘ kennen lernte (zur Präsenz aller drei Rezensionen im Italien des frühen 15. Jhs. vgl. Berrigan 1982, 22); zweitens geht es hier nicht um intertextuelle Beziehungen zwischen einzelnen Fabeln, sondern um den Vergleich verschiedener Fabeltypen, und typologisch unterscheiden sich die drei Rezensionen kaum voneinander. Die beste literaturwissenschaftliche Analyse ‚Äsops‘ bietet Nøjgaard (1964–1967) I, 131–419; die quellenkritisch und überlieferungsgeschichtlich orientierte Forschung repräsentiert zuletzt Adrados (1999–2003) II, 275–356, 429–462. Einen Überblick samt Bibliographie bietet Holzberg (2001) 5–7, 94–105, 137.

Albertis *Apologi* umfassen 9 bis 102 Wörter (*Apol.* 18 bzw. 38), wobei gut drei Viertel in den Bereich zwischen 20 und 60 Wörtern fallen³⁵. Der Schnitt liegt bei 36 Wörtern. Damit sind die *Apologi* nur halb so lang wie die ohnehin schon knappen³⁶ Fabeln ‚Äsops‘ (Schnitt: 70 Wörter). Nur rund ein Drittel der Differenz lässt sich durch das bei Alberti fehlende *fabula docet* erklären. Der Rest wird durch größere Knappheit der Erzählung eingebracht, was umso bemerkenswerter ist, als diese sich in der Mehrzahl der Fälle als vielschichtiger erweist als bei ‚Äsop‘ (s. u.). Beim Personal wird meist nicht gespart: in der Regel umfasst es bei Alberti wie bei ‚Äsop‘ zwei Personen oder Personengruppen, die sich normalerweise in irgendeiner Form als Gegner gegenüberstehen³⁷. Von großer Bedeutung ist dagegen die rigorose Beschränkung der Handlungsschritte durch Alberti: Der Standardaufbau von ‚Äsops‘ Fabeln ist der Dreischritt von Exposition, eigentlicher Handlung und Resultat³⁸. Alberti dagegen verzichtet meist auf die Exposition³⁹, kennt nur zwei Handlungsschritte und erhebt damit einen bei ‚Äsop‘ recht seltenen Typus⁴⁰ zum Standard. Die beiden Schritte haben in der Regel die Form von Aktion und Reaktion und werden den zwei Protagonisten zugeordnet⁴¹. Zumindest einer von ihnen wird fast immer nicht als Handlung im eigentlichen Sinn, sondern als direkte oder indirekte Rede realisiert⁴²: die überwiegende Mehrzahl der *Apologi* schließt mit handlungswertiger Figurenrede⁴³, und viele beschreiben einfach kurze Gespräche vom Typ „Frage und

³⁵ Weniger als 20 Wörter: *Apol.* 4, 5, 7, 10, 13, 14, 19, 20, 34, 35, 42, 65. Über 60 Wörter: *Apol.* 1, 44, 47, 55, 58, 67, 84, 95, 99.

³⁶ Vgl. z. B. Nøjgaard (1964–1967) I, 113, 134 f.

³⁷ Zu ‚Äsop‘ vgl. diesbezüglich Nøjgaard (1964–1967) I, 147. Alberti hebt seine beiden Protagonisten gerne dadurch hervor, dass er sie in titelartiger Weise zu Beginn des betreffenden Stücks nennt, so z. B. in *Apol.* 5: *Canis cum taurō dimicaturus victoriam sperabat, quod adversario dentes superiores deessent. At cornibus tauri saucius, „non istaec“, inquit, „putassem“* („Ein Hund wollte mit einem Stier kämpfen und hoffte dabei zu siegen, weil seinem Gegner die oberen Zähne fehlten. Doch als ihn die Hörner des Stiers verwundet hatten, rief er aus: „Das hätte ich nicht gedacht!““); vgl. weiters *Apol.* 9, 11, 13, 15, 23, 24, 28, 33, 34, 38, 39, 44, 46, 48, 57, 61, 68, 70, 75, 76, 78, 80, 100.

³⁸ Vgl. Nøjgaard (1964–1967) I, 141–185, v. a. 141; Holzberg (2001) 96 f.

³⁹ Exponiert – der Begriff ist natürlich dehnbar, da der Unterschied zwischen Voraussetzungen und erstem Stadium einer Handlung fließend sein kann – wird z. B. in *Apol.* 42: *Canis belluus ferventis offas vorarat. Ob eam rem effectus rabidus aquas mordebat. „Si mecum certas“, dixit aqua, „defatigare.“* („Ein gefräßiger Hund hatte heiße Fleischbrocken verschlungen. Dadurch wurde er tollwütig und versuchte, das Wasser zu beißen. ‚Wenn du mit mir kämpfst‘, sagte das Wasser, ‚wirst du dich verausgaben.‘“); vgl. weiters *Apol.* 1, 16, 23, 31, 47, 55, 69, 74, 85–87, 89, 93, 97 und 99. Der ‚äsoischen‘ Dreiteilung am nächsten kommen dabei *Apol.* 23, 31, 42, 47, 69, 85, 86, 97 und 99.

⁴⁰ Vgl. *Aisop.* 96, 167, 192, 202, 212, 216, 254, 257, 270. (Holzberg 2001, 97 zählt in der *recensio Augustana* von insgesamt 231 Fabeln 46 zweiteilige, lässt sich dabei aber v. a. von der Syntax leiten. In ihrer Handlungsstruktur entsprechen die meisten der betreffenden Stücke dem dreiteiligen Standardtyp.)

⁴¹ ‚Äsop‘ dagegen verzichtet auch in seinen zweiteiligen Fabeln in der Regel nicht auf die Exposition, auf die er dann nur mehr die Handlung einer einzigen Person folgen lässt (vgl. z. B. *Aisop.* 167).

⁴² Keine Figurenrede enthalten nur *Apol.* 2–4, 10, 12, 15, 17, 26, 55, 64–66 und 70.

⁴³ Die Figurenrede, mit der rund zwei Drittel der ‚Äsop‘-Fabeln enden, hat dagegen häufig kommentierenden Charakter; vgl. Nøjgaard (1964–1967) I, 161–170; Holzberg (2001) 97.

Antwort“, „Vorwurf und Rechtfertigung“, „Erstaunen und Erklärung“, „Bitte und abschlägiger Bescheid“, „Vorschlag und Ablehnung“, „Drohung und Erwiderung“ oder „Prahlerci und Zurechtweisung“⁴⁴. Diese Standardform des albertischen Apologus – zwei meist gegnerische Akteure, Aktion bzw. Rede und Reaktion bzw. Gegenrede – können etwa *Apol.* 15 und 37 illustrieren:

*Multitudo remorum a temone graviter dissidebant atque illum, quod esset solus et pusillus, contemnebant. Temo ea re navim ad scopulum ita direxit ut altero a latere omnes qui ibi aderant remi abstergerentur atque dissiparentur.*⁴⁵

*Fungus: „Heus“, dixit, „o iunipere, audio multos te iam soles vidisse et usque acerbis baccas habes. Quandone igitur maturescent?“ „O dulcissime“, inquit iuniperus, „tardus sum, iccirco post quadriduum responsum dabo.“*⁴⁶

Dass dieses Schema durchaus auf drei oder mehr Akteure bzw. Handlungsschritte erweitert werden kann, zeigt z. B. *Apol.* 16:

*Sol ex calice vitreo pleno aqua irim in ara pinxerat: id sibi opus aqua ad gloriam adscribebat. Calix contra: „Ni perlucidus essem atque nitidissimus“, inquit, „non extaret.“ Haec audiens ara secum ipsa tacita gloriam sibi illam inherere plurimum gaudebat.*⁴⁷

Andererseits finden sich nicht selten noch weiter reduzierte Formen. Wenn nur mehr eine Person oder Personengruppe vorkommt⁴⁸, tendieren die zwei meist immer

⁴⁴ Frage und Antwort (oder rhetorische Gegenfrage): *Apol.* 9, 30, 33–37, 39, 40, 46, 48, 49, 53, 60, 63, 96, 97, 100; Vorwurf und Rechtfertigung: *Apol.* 23, 24, 28, 29, 56, 79, 80; Erstaunen und Erklärung: *Apol.* 7, 21, 27, 67, 95; Bitte und abschlägiger Bescheid: *Apol.* 11, 31, 75; Vorschlag und Ablehnung: *Apol.* 51; Drohung und Erwiderung: *Apol.* 6; Prahlerci und Zurechtweisung: *Apol.* 8. Keinem dieser Typen lassen sich *Apol.* 32, 38, 50, 52, 57, 73 und 84 zuordnen. Zu mehrteiligen Gesprächsapologi vgl. Anm. 47.

⁴⁵ „Die zahlreichen Ruder eines Schiffs hatten ein schweres Zerwürfniß mit dem Steuerruder und verachteten es, weil es nur ein einziges und dabei winzig klein sei. Deshalb lenkte das Steuerruder das Schiff so an eine Klippe hin, dass auf seiner einen Seite alle Ruder abrasiert und über das Meer hin verstreut wurden.“

⁴⁶ „Ein Pilz sagte: ‚He, Wacholder, ich höre, du hast schon viele Sonnentage gesehen – und nach wie vor sind deine Beeren bitter! Wann werden sie denn endlich reifen?‘ ‚Mein Süßester‘ sagte der Wacholder, ‚ich bin eben langsam: deshalb werde ich dir in vier Tagen Antwort geben.‘“

⁴⁷ „Die Sonne hatte mit Hilfe eines wassergefüllten gläsernen Kelches ein Farbspektrum auf einen Altar gemalt. Dieses Werk schrieb das Wasser zu seinem eigenen Ruhm sich selbst zu. Der Kelch widersprach: ‚Wenn ich nicht durchsichtig und ganz glänzend wäre, gäbe es das nicht.‘ Als der Altar das hörte, empfand er im Stillen bei sich selbst größte Freude, dass jener Ruhm mit ihm verbunden sei.“ – Vgl. auch *Apol.* 1, 45, 47, 49, 55, 58, 61, 67, 71, 76, 81, 89, 92, 98 (Stücke, die schon in Anm. 39 genannt wurden, sind nur dann nochmals aufgeführt, wenn sie abgesehen von der Exposition mindestens drei Akteure bzw. Handlungsschritte aufweisen; reine Gesprächsapologi sind von den hier genannten *Apol.* 45, 76, 81, 89 und 92). Zu ähnlich komplexen Fabelhandlungen bei ‚Äsop‘ vgl. Nøjgaard (1964–1967) I, 176–184.

⁴⁸ Zu solchen Fällen bei ‚Äsop‘ vgl. Nøjgaard (1964–1967) I, 170–175, 210.

noch vorhandenen Stadien der Handlung oft in Richtung eigentliche Handlung und Resultat, so beispielsweise in *Apol.* 25:

*Claudus quidam pedem sibi, ut aequius pergeret, ex ea parte, qua esset praelongus, abscidi passus est. Quo abscisso resupinus plorabat se ad pergendum omnino invalidum esse redditum.*⁴⁹

Die absolute Grenze der Reduktion ist in *Apol.* 18 mit dem erreicht, was man den Einpersonen-Zustandsapologus nennen könnte:

*Fistula pulveribus obturata: „Nos“, inquit, „poetae saturi non canimus.“*⁵⁰

Diese Beispiele, insbesondere *Apol.* 25, deuten auch schon an, in welcher sprachlichen Form Alberti seine Handlungsschritte vorzugsweise realisiert: Meist entspricht jedem von ihnen genau ein Satz, in den alle nötigen Informationen hineingepackt werden. Mitunter, z. B. in *Apol.* 8, umfasst sogar ein einziger Satz zwei Schritte:

*Tineam, quod rostro crepitum asserem corrodendo ederet, se ex ciconiarum genere esse gloriantem muscula irridebat seque, quod aethere pervolaret, Phaethontis filiam praedicabat.*⁵¹

Das ist vor allem deshalb interessant, weil es eine stilistische Entscheidung impliziert, die wiederum mit der Gattungstradition bricht. ‚Äsops‘ Fabeln sind durch eine einfache, parataktische Syntax gekennzeichnet, die in ihrer Nähe zur Alltagssprache den schlichten Inhalten und dem geringen Prestige des Genus entspricht und zugleich zu ihrer leichten Verständlichkeit beiträgt. Bei Albertis Sätzen dagegen handelt es sich, obwohl auch ihm der parataktische Stil nicht fremd ist⁵², häufig um recht komplexe Perioden. Damit trägt er nicht nur dem in seiner Zeit aufkommenden Ciceronianismus⁵³ Rechnung, sondern unterstreicht vor allem stilistisch den höheren

⁴⁹ „Ein Mann, der hinkte, ließ sich, um gleichmäßiger gehen zu können, den Fuß auf der Seite, wo er zu lang war, abschneiden. Als der Fuß abgeschnitten war, lag er flach auf dem Rücken und jammerte darüber, dass er gänzlich gehunfähig geworden war.“ – Vgl. weiters *Apol.* 3, 4, 10, 14, 17, 26, 64–66. Anders aufgebaut sind *Apol.* 2, 41, 43 und 87.

⁵⁰ „Eine Panflöte, der Staub das Maul gestopft hatte, sagte: ‚Wir Dichter singen nicht, wenn wir satt sind.‘“

⁵¹ „Einen Borkenkäfer, der sich, weil er beim Nagen an einem Balken mit seinem Mundwerkzeug ein klapperndes Geräusch verursachte, brüstete, er entstamme dem Geschlecht der Störche, verspottete eine Mücke und erklärte sich, weil sie im Äther umherflog, für eine Tochter des Phaethon.“ – Vgl. auch *Apol.* 4, 9, 14, 17, 18, 20, 27, 30, 33, 34, 64–66, 68, 72, 82, 96–98. Allerdings tritt in vielen dieser Beispiele nur eine handelnde Person auf, und bei den meisten ist in dem einen Satz ein Stück direkter Rede inbegriffen.

⁵² Vgl. etwa *Apol.* 28, 32, 89.

⁵³ Vgl. z. B. Tateo u. a. (1994) 232–235.

Anspruch, den sein Werk im Vergleich zur äsopischen Fabel erhebt⁵⁴. Gleichzeitig dient dieser Stil auch seinem Streben nach Dunkelheit: lange, verschachtelte Sätze mit weiten Sperrungen sind genau das, wovor Quintilian (*inst.* 8.2.14f.) in diesem Zusammenhang warnt, und der Leser, der sich zum erstenmal mit einem Stück wie dem eben zitierten *Apol.* 8 konfrontiert sieht, kann das gut nachvollziehen. Noch länger, komplexer, tiefer gestaffelt und weiter gesperrt ist beispielsweise der Satz, aus dem *Apol.* 97 besteht:

*Leo ille celeberrimus amicus hominis a servo illo hospite suo Romae per tabernas ductus loro rogantibus, quid ita ageret ut, quom in arena cursu pegaseos, saltu pardos, viribus tauros, humanitate homines exuperasset quomque inter leones forma et dignitate esset nulli secundus, idem tamen se loro ductari et canes latrantes post se insanire pateretur, respondit eiusdem esse animi et prodesse amicis et latratores despicere.*⁵⁵

Dass Alberti sich aktiv um einen komplexen Satzbau bemüht, demonstrieren dabei vielleicht am besten einige auf den ersten Blick unscheinbare Details. So werden etwa die häufigen *verba dicendi*, wie einige der schon zitierten Beispiele zeigen, grundsätzlich nicht vor oder nach der direkten Rede, sondern so platziert, dass sie diese unterbrechen. Sogar auf Kosten der *brevitas* geht es, wenn ein indirekter Fragesatz, wie das öfters geschieht, an seinen Hauptsatz nicht unmittelbar, sondern mit Hilfe eines Zwischensatzes wie *quidnam esset rei, cur ...* o.ä. angeschlossen wird⁵⁶.

⁵⁴ Vgl. zu ‚Äsops‘ parataktischem Stil etwa Holzberg (2001) 98 (dessen Vermutung, er solle auch die Autorschaft Äsops beglaubigen, sich durch die Tatsache stützen lässt, dass reine Parataxe als Merkmal archaischer Prosa galt: Lausberg 1960, § 921), zu Parataxe und periodisierender Hypotaxe in der antiken Rhetorik generell Lausberg (1960) §§ 911–924, zur Korrespondenz zwischen syntaktischer Komplexität und Stilhöhe bzw. Bedeutung der behandelten Gegenstände im Besonderen Demetr. *eloc.* 45f., 229 und Quint. *inst.* 9.4.19–21. Stilistische Schlichtheit ohne nähere Spezifikationen schrieben antike wie neuzeitliche Theoretiker der Fabel vor und fanden sie bei ‚Äsop‘ verwirklicht (Nøjgaard 1964–1967, I, 113f.).

⁵⁵ „Jener hochberühmte Löwe, der Menschenfreund, ließ sich von dem bekannten Sklaven, der ihm seine Gastfreundschaft gewährt hatte, in Rom an der Leine durch die Lokale führen. Als man ihn fragte, warum er sich so verhalte, dass er, der in der Arena im Lauf Pferde so schnell wie Pegasus, im Sprung Panther, an Kraft Stiere, an Menschlichkeit Menschen übertroffen habe und unter den Löwen an Schönheit und Kraft keinem nachstehe, es dennoch dulde, dass man ihn an der Leine führe und dass die Hunde wie verrückt hinter ihm her kläfften, antwortete er, es zeuge von derselben Gesinnung, Freunden zu helfen und Kläffer zu verachten.“ – Testi Massetani (1972) schreibt statt des hier als *lectio difficilior* gewählten *exuperasset* mit einigen Handschriften *superasset* und bevorzugt statt *se loro ductari et canes latrantes post se insanire pateretur* die Lesart *se inservire pateretur*, die unsinnig ist (man kann nicht eine eigene Handlung erdulden oder hinnehmen) und zudem die *latratores* in der Antwort des Löwen ohne Bezug zum Vorhergehenden lässt. – Besonders lange und komplexe Sätze bieten weiters *Apol.* 1, 2, 33, 38–40, 44, 50, 55, 60, 64, 66, 68, 84 und 97.

⁵⁶ Vgl. z. B. den Beginn von *Apol.* 49: *Puella a sulphure quaesierat, quidnam esset rei, cur tanta esset sibi cum igne amicitia, qui quidem sulphuris calamitate exultet* („Ein Mädchen hatte den Schwefel gefragt, was denn dahinterstecke, dass er so gut mit dem Feuer befreundet sei, das sich doch am Unheil des Schwefels ergötze.“); weiters *Apol.* 21, 33, 38, 63, 97.

An dieser Stelle sei kurz auf zwei etwas spezifischere Techniken der *brevitas* hingewiesen, die wie Albertis Syntax bereits deutlich durch das Streben nach *obscuritas* mitmotiviert erscheinen. Die erste betrifft den Einsatz von Gelächter. ‚Äsops‘ Figuren lachen einander gerne unbarmherzig aus⁵⁷, ohne dass dadurch jedoch Text gespart würde oder Verständnisprobleme entstünden. In den *Apologi* dagegen ersetzt viel-sagendes Lachen mitunter eine Antwort oder einen Kommentar einer handelnden Person. Das geschieht etwa in *Apol.* 19:

*Liber, in quo omnis ars libraria esset perscripta, opem petebat ne a sorice abroderetur. Irrisit sorex.*⁵⁸

Das Lachen der Spitzmaus erlaubt es Alberti, ihre Reaktion in zwei Worten zu referieren. Den Preis dafür zahlt der Leser, der selbst erraten darf, weshalb die Bitte des Buches sie so erheitert.

Eine zweite einschlägige Technik lässt den Einstieg *in medias res*, den die *Apologi* durch das Fehlen der Exposition ohnehin schon bieten, noch abrupter erscheinen: Eine Fabel kann gleich mit der direkten Rede einer handelnden Person beginnen und die Nennung von Sprecher, Adressat und Thema entsprechend hinauszögern. Das ist z. B. in *Apol.* 56 der Fall:

„O perfide“, inquit venator, „qui tantam huic dudum misericordiam, canes demirans, et commiserationem toto aethere gestiebas, nunc tam repente mactatae predae eiecta viscera diripuisti!“ „Equidem id“, inquit milvus, „ita agebam, ut illa sese fidei meae crederet et inter unguis meas advolare auderet.“⁵⁹

Alberti erspart sich hier zum einen ein *ad milvum* nach *inquit venator* und ein *praedae tuae* o. ä. anstelle von *huic*. Vor allem jedoch versetzt er den Leser sozusagen als zufälligen Ohrenzeugen mitten in das Gespräch hinein, lässt ihn zunächst im Dunkeln darüber, wer zu wem spricht und worum es geht, und erweckt so bei ihm den Eindruck übergroßer Knappheit bzw. eines überhöhten Erzähltempos.

Damit wären wir bei denjenigen literarischen Verfahren angelangt, die primär oder ausschließlich auf *obscuritas* abzielen. Zuvor dürfte es jedoch sinnvoll sein, einige allgemeinere Bemerkungen zu Art und Grad dieser Dunkelheit sowie zur Weise einzuschalten, in der sie dem Leser entgegentritt.

⁵⁷ Nøjgaard (1964–1967) I, 542–545.

⁵⁸ „Ein Buch, in dem die ganze Buchmacherkunst beschrieben wurde, bat um Hilfe, damit es nicht von einer Spitzmaus benagt werde. Die Spitzmaus lachte es aus.“ – Vgl. auch *Apol.* 70, 100. Als Zusatz zu einer Antwort erscheint Gelächter in *Apol.* 8 und 45.

⁵⁹ „Du verlogener Kerl“, sagte der Jäger, „der du dich eben noch über die Hunde verwundert und der hier dein Mitleid und dein Erbarmen bezeugt, ja über den ganzen Himmel hin ausgeschrien, jetzt aber so plötzlich die Eingeweide der erlegten Beute herausgerissen und zerfetzt hast!“ „Ich habe deshalb so gehandelt“, antwortete der Falke, „damit jene sich meiner Obhut anvertraue und es wage, geradewegs in meine Fänge zu fliegen.“ – Vgl. weiters *Apol.* 52, 60.

Wie lässt sich die Dunkelheit der *Apologi* grundsätzlich charakterisieren? Anders gewendet: was bedeutet es, einen Apologus zu verstehen? Die Antwort auf diese Fragen führt auf einen der zentralen Unterschiede zwischen der herkömmlichen Fabel und dem, was Alberti aus ihr gemacht hat. Jene hat man meist vollständig verstanden, wenn man die Moral begriffen hat, die sich aus der Erzählung ergibt. Bei den *Apologi* dagegen ist die (durchaus auch vorhandene) Moral, an und für sich genommen, oft nur ein Teil dessen, was es zu verstehen gilt, und nicht einmal der interessantere. Den interessanteren Teil könnte man vielleicht am ehesten als *Pointe*⁶⁰ charakterisieren: dem Leser erschließt sich unmittelbar oder nach kürzerem oder längerem Suchen ein überraschender, sinnstiftender Zusammenhang, der scheinbar disparate Elemente des Textes miteinander verbindet (und damit auch auf die Moral führt). Insofern dieser Effekt durch die sprachliche Gestalt des Textes mitbedingt ist, heißt einen Apologus verstehen nicht nur seine inhaltliche Aussage begreifen, sondern, wie bei einem Witz, einer Anekdote, einem Aphorismus oder einem Epigramm, auch die Form erfassen und goutieren, in der er sie macht. Damit handelt es sich um ein in weit höherem Maße literarisches Verstehen als in der älteren Fabeltradition üblich. Um ein relativ simples Beispiel zu nehmen: Wer dem schon zitierten *Apol.* 8 nur die Anweisung entnimmt, sich nicht über den eigenen Stand zu erheben, hat ihn noch nicht wirklich verstanden. Mindestens ebenso wichtig ist es, zu sehen, dass die Mücke den Borkenkäfer widerlegt, indem sie seine Prahlerei ironisch überbietet, und zu spüren, wie sich die eine ganze Periode hindurch aufgebaute Spannung löst, wenn auf *ex ciconiarum genere* endlich die lang hinausgezögerte Replik *Phaeton-tis filiam* folgt.

Es wäre allerdings falsch, den Gegensatz zwischen der ‚äsoptischen‘ und der alber-tischen Fabel in dieser Hinsicht zu verabsolutieren. Damit täte man einerseits ‚Äsop‘ unrecht, dessen Fabeln in einigen Fällen durchaus pointiert enden⁶¹, und würde andererseits verkennen, dass Albertis *Apologi* diesbezüglich eine große Spannweite aufweisen: bei manchen liegt der Schwerpunkt noch auf der Moral⁶², bei anderen (so auch bei den meisten der hier besprochenen Beispiele) wird sie von der *Pointe* mehr oder weniger stark überlagert. Ein ähnlich breites Spektrum bieten die *Apologi* auch hinsichtlich ihrer *obscuritas* selbst (wobei Durchsichtigkeit und Morallastigkeit, Dunkelheit und Pointenhaftigkeit nicht vollständig, aber doch bis zu einem gewissen Grad miteinander korrelieren). Von Stücken, die auf den ersten Blick einleuchten, bis zu solchen, die sich dem Verständnis hartnäckig widersetzen, sind alle Schwierigkeitsgrade vertreten. Auf der einen Seite stehen Texte wie der schon zitierte *Apol.* 25, dessen Moral, es sei gefährlich, die Beschränkungen der eigenen Natur mit Gewalt

⁶⁰ Der hier *ex post* eingeführte Begriff der *Pointe* wird auf vielfältige Weise gebraucht und definiert (vgl. etwa Müller 2003), doch die gleich zu nennenden Momente der Überraschung, Sinnstiftung und Formgebundenheit spielen dabei in den meisten Fällen eine wichtige Rolle.

⁶¹ Das gilt etwa für Stücke wie *Aisop.* 57, 89, 95 und 170, die Holzberg (2001) 100f. als „Schwänke“ klassifiziert.

⁶² So etwa in *Apol.* 2–6 und 58; vgl. auch Anm. 16.

überwinden zu wollen, sich dem Leser ohne Anstrengung erschließt⁶³. Eine Vorstellung vom anderen Extrem vermittelt etwa *Apol.* 36:

*Rogarat tuba a deo Echo: „Quom semper fueris procax, quid non iam tonitrui respondes?“ Dixit deus Echo: „Iovi irato silendum est.“*⁶⁴

Weshalb ist Echo hier ein männlicher Gott? Alberti kannte seinen Ovid bestimmt gut genug, um zu wissen, dass es sich um eine Nymphe handelt! Was ist mit *non iam tonitrui respondes* gemeint? Der Donner kann ja wie jedes andere Geräusch ein Echo hervorrufen. Weshalb nennt die Trompete Echo frech (*procax*)? Und weshalb antwortet Echo ganz gegen seine bzw. ihre Natur in einem selbständigen Satz? Eine schlüssige Erklärung steht bislang aus.

Die *obscuritas* kann dem Leser in zwei Formen entgegentreten. Die erste, eher seltene, ist die des Rätsels, das *prima facie* keinen befriedigenden Sinn ergibt und damit offen als das auftritt, was es ist⁶⁵. Im eben zitierten Fall erreicht Alberti diesen Effekt, indem er gegen sämtliche Erwartungen verstößt, die er selbst durch die Nennung des mythologischen Namens evoziert hat. Das folgende, m.E. ‚lösbares‘, Beispiel, *Apol.* 41, präsentiert dagegen mit dem Namen Hadrianus eine offensichtliche Leerstelle, die es zu füllen gilt:

*In corona Hadriani adamas et carbunculus, omnium pretiosissimi lapides, apud unionem constitui recusarunt, quod illius amplitudo sibi esset dignitatis speciem detractura. Data iccirco potestate, ut quo vellent in coronae gradu residerent, inter minores atque viliores tota corona lustrata requieverunt.*⁶⁶

Welcher Hadrian ist gemeint? Man hat die Wahl zwischen einem Kaiser und fünf Päpsten dieses Namens bzw. ihren Kronen und Tiaren (auch letztere können nämlich *coronae* heißen). Der Kaiser und die Päpste Hadrian I.–IV. erweisen sich als unergiebig. Hadrian V. dagegen hat ein bekanntes Grabmal in San Francesco di Viterbo,

⁶³ Ähnlich durchsichtig erscheinen *Apol.* 2–6, 8, 9, 11–13, 15, 19–21, 23–27, 38–40, 45, 47, 49, 50, 52–56, 58, 59, 61, 63–66, 69, 70, 72–74, 77–82, 84, 85, 87, 88, 90, 91, 93–95, 97 und 99.

⁶⁴ „Eine Trompete hatte den Gott Echo gefragt: ‚Weshalb, wo du doch immer so frech gewesen bist, antwortest du dem Donner nicht mehr?‘ Der Gott Echo sagte: ‚Wenn Iupiter zürnt, muss man still sein.‘“ – Angesichts der Verwirrung, die im Mittellateinischen um *i*- und *e*-Endungen im Ablativ herrscht (Stotz 1996–2004, IV, 80–84), tut Testi Massetani (1972) gut daran, *Iovi* als Ablativ zu akzeptieren und es nicht mit einigen Handschriften zu *Iove* zu normieren. – Ähnlich dunkel wie dieses Stück sind *Apol.* 14, 36, 42, 43, 48, 62 und 67.

⁶⁵ Vgl. neben den in der vorhergehenden Anm. genannten Stücken noch *Apol.* 32, 66, 96.

⁶⁶ „In der Krone Hadrians weigerten sich Diamant und Rubin, die kostbarsten Steine von allen, bei der Perle eingesetzt zu werden, weil deren Pracht ihre eigene Würde nicht mehr zur Geltung kommen lasse. Als man ihnen deshalb die Möglichkeit einräumte, sich an derjenigen Stelle der Krone niederzulassen, an der sie wollten, kamen sie, nachdem sie die ganze Krone gemustert hatten, unter den kleineren und billigeren Steinen zur Ruhe.“

und dort trägt seine Statue eine Tiara mit einem Kronreif, auf dem Perlen und Edelsteine im Relief angedeutet sind. Bedenkt man nun, dass Hadrian V. im Jahr 1276 nur einen Monat nach seiner Wahl zum Papst und vor Weihe und Krönung verstarb, so wird der Apologus verständlich und gewinnt eine präzise Aussage: er reflektiert über die Nichtigkeit von Erwägungen zum Thema *dignitatis species*, wie sie Diamant und Rubin anstellen.

Häufiger als das Rätsel ist jedoch ein Typus, bei dem die *obscuritas* zunächst nicht als solche zu erkennen ist: der doppelbödige Apologus. In solchen Fällen stößt man zunächst auf eine leicht erkennbare, wenn auch meist etwas triviale Aussage oder Pointe und begreift erst nach mehrmaligem *relegere*, dass sich darunter etwas Tief-sinnigeres verbirgt. Ein gutes Beispiel ist der oben zitierte *Apol.* 16⁶⁷. Beim ersten Lesen scheint sein Held der Altar zu sein: Er ist in gleichem Maße wie das Glas und das Wasser an der Entstehung des Regenbogenspektrums beteiligt, doch während diese den Ruhm hierfür lauthals für sich beanspruchen, sieht er ein, dass er das nicht nötig hat, und kann den Umstand, dass das Spektrum an ihm sichtbar wird, für sich selbst sprechen lassen. Bei genauerem Nachdenken wird jedoch klar, dass sich auch der Altar einer Täuschung hingibt. Die eigentliche Schöpferin der *iris* ist nämlich die Sonne, die nur in der Exposition kurz erwähnt wird: *Sol ex calice vitreo pleno aqua irim in ara pinxerat*. Sie bedient sich des Bechers, des Wassers und des Altars lediglich als ihrer Werkzeuge und ist über deren Gezänk zu erhaben, um es auch nur zu kommentieren. Das Stück demonstriert, dass der Ruhm großer Taten bzw. Kunstwerke statt von ihrem eigentlichen Urheber häufig von untergeordneten Instanzen beansprucht wird – ein Thema, das in den *Apologi* mehrfach zur Sprache kommt⁶⁸.

Nun zu den literarischen Techniken der Verrätselung im eigentlichen Sinne. Eine erste derartige Technik, die schon in der Antike eingesetzt wurde (ein Extremfall ist etwa Lykophrons *Alexandra*), ‚Äsop‘ jedoch fern liegt, ist die Bezugnahme auf entlegenes Bildungswissen. Unter diese Kategorie lässt sich z. B. der bereits besprochene *Apol.* 41 subsumieren, doch ein noch besseres Beispiel stellt *Apol.* 32 dar:

*Simulacrum Zeusis dicebat emptori: „Optimus me pictor genuit.“ „Equidem certe“, inquit emptor, „non te, luto delibutum, emam.“*⁶⁹

⁶⁷ Vgl. weiters *Apol.* 22, 28, 30, 34, 37, 41, 57, 76, 83, 92, 96, 100.

⁶⁸ So in *Apol.* 22: *Imperator sagittam, qua rex hostium ictus ceciderat, quam honorificentissime in templo collocarat. Ingenuit arcus quod, qui facinoris maxima fuisset causa, inglorius praeteriretur* („Ein Kaiser hatte einen Pfeil, durch den der König der Feinde getroffen worden und gefallen war, überaus ehrenhaft in einem Tempel ausgestellt. Der Bogen stöhnte auf, er, der die wichtigste Ursache der Tat gewesen sei, werde allzu ruhmlos übergangen.“), wo die *facinoris maxima causa* in Wahrheit natürlich der Schütze ist, und *Apol.* 30; vgl. Korenjak (2008).

⁶⁹ „Ein Götterbild des Zeusis sagte zu einem Käufer: ‚Der beste Maler hat mich hervorgebracht.‘ ‚Ich‘, sagte der Käufer, ‚werde dich sicher nicht kaufen: im Inneren bist du ja ganz aus Dreck!‘“ Vgl. weiters *Apol.* 29, 71, 76, 96. (An und für sich spielt Bildungswissen in einem Großteil von Albertis Fabeln eine Rolle, doch nur in diesen relativ wenigen Fällen stellt es eine *conditio sine qua non* für das Verständnis des betreffenden Stücks dar.)

Der Name des berühmten Malers Zeuxis hat lange Zeit alle Leser irregeführt: Jedermann nahm an, es handle sich bei dem *simulacrum* um ein Gemälde. Die Gründe für seine Zurückweisung durch den Käufer blieben dabei allerdings gänzlich im Dunkeln. Tatsächlich bezieht sich Alberti jedoch, wie Mario Martelli kürzlich gezeigt hat⁷⁰, auf die Tatsache, dass Zeuxis auch tönernen Statuen verfertigt hat. Solche werden nur in Plin. *nat.* 35.66 erwähnt und erfreuten sich, wie aus diesem Passus hervorgeht, offenbar keiner besonderen Wertschätzung: *fecit et figlina opera, quae sola in Ambracia relictæ sunt, cum inde Musas Fulvius Nobilior Romam transferret*. Das *simulacrum* preist sich also, offenbar im Vertrauen auf seine gewiss kunstvolle Bemalung, als Werk eines großen Malers an, doch der potentielle Käufer durchschaut die einnehmende Fassade und weist es als „voller Ton bzw. Dreck“⁷¹, d. h. „ganz aus Ton bzw. Dreck bestehend“, zurück. Das Stück thematisiert wie zahlreiche andere *Apologi* den Gegensatz zwischen Sein und Schein⁷².

Albertis Leser muss aber nicht nur seine Klassiker im Kopf haben, sondern auch mit offenen Augen durch die Welt laufen. Dass zum Verständnis eines Apologus mitunter ein gehöriges Maß an Weltwissen gehört, zeigt *Apol.* 34:

*Corylus ab olea rogatus, quandone esset fructus editurus qui bruma floresceret, respondit: „Quom dabitur tempus.“*⁷³

In diesem Fall ist das betreffende Wissen botanischer Art. Der Text wird erst dann wirklich verständlich, wenn man über die Eigenheiten der betreffenden Gewächse gut informiert ist: Der Hasel blüht von Februar bis April, wobei sich die Blütenstände schon im vorhergehenden Herbst bilden, seine Nüsse reifen im August und September. Der Ölbaum blüht zwischen April und Juni und fruchtet von Oktober bis März, d. h. den ganzen Winter über. Der Hasel wird also nicht nur, wie er selbst andeutet, im kommenden Frühherbst den Spott des Ölbaums über seine frühe Blüte dadurch widerlegen, dass er das Wichtigere, die Frucht, zu einer ganz normalen Zeit hervorbringt – er könnte sich bereits jetzt, im Winter, seinerseits über die extrem späte Frucht seines Gegenüber lustig machen. Dass er es verschmäht, von dieser Möglich-

⁷⁰ Martelli (1999) 183–190.

⁷¹ Dass *delibutum* hier „angefüllt, voll“ heißen muss (vgl. ThLL 5.1.442.75–81), ist Martelli (1999) ebenso entgangen wie den Übersetzern. Die seltene Bedeutung des Verbs dürfte Alberti am ehesten aus Ter. *Phorm.* 856 *delibutum gaudio* mit Euphrasius ad loc. *repletum et madentem laetitia* geläufig gewesen sein.

⁷² Vgl. *Apol.* 5, 15, 38, 57, 69, 70, 78, 83, 88, 94, insbesondere aber *Apol.* 87, wo es einem zu einer prächtigen Statue geformten Stück Ton ähnlich ergeht wie hier: *Lutum fetens optarat et magnitudinem colossi et formam Bacchi et pleraque huiusmodi. Omnia ab homine impetrarat, nusquam tamen fuit in pretio. „Nimirum igitur“, inquit, „nobis sordes abiciendae sunt.“* („Ein stinkender Tonkloß wünschte sich die Größe einer Monumentalstatue, die Schönheit des Bacchus und noch mehr Dinge dieser Art. All das wurde ihm vom Menschen gewährt, dennoch genoss er nirgends Wertschätzung. ‚Ich muss also‘, sagte er, ‚zweifelloos den Schmutz loswerden.‘“)

⁷³ „Der Hasel antwortete auf die Frage des Ölbaums, wann er, der im Winter blühe, denn seine Früchte hervorbringen werde: ‚Wenn die Zeit da sein wird.‘“ – Vgl. weiters *Apol.* 37, 79, 81. (Hier gilt sinngemäß das Anm. 69 zum Bildungswissen Gesagte.)

keit Gebrauch zu machen, unterstreicht nur seine geistige Überlegenheit⁷⁴. Der Apologus, der auf den ersten Blick auf die eher platte Aussage hinauslaufen scheint, alles in der Natur geschehe zur rechten Zeit, erweist sich als treffsicherer Spott auf Personen, die sich über die exzentrischen Gewohnheiten ihrer Umgebung mokieren, ohne sich der eigenen bewusst zu sein.

Ein weiteres Mittel der Verrätselung ist der elliptische Ausdruck. Apol. 35 lautet folgendermaßen:

*Agaso: „Quidnam“, inquit, „asine, non aequae asinos alios atque homines impetis?“ „Non illi quidem caederent“, respondit.*⁷⁵

Die knappe Antwort, die der Esel dem Eseltreiber gibt, hat Übersetzer und Interpreten in große Schwierigkeiten gebracht. Da sie sie für einen grammatisch und inhaltlich vollständigen Satz hielten, sahen sie sich gezwungen, sie gegen die elementaren Regeln der lateinischen Syntax indikativisch zu übersetzen: „Jene, d.h. die anderen Esel, schlagen mich ja auch nicht.“ Nach dieser Lesart würde dem Esel sein Gefühl für Recht und Billigkeit sagen, dass er niemanden attackieren soll, der ihm nichts zuleide getan hat. In Wirklichkeit führt aber kein Weg daran vorbei, den Irrealis *caederent* ernst zu nehmen: „Jene würden mich nicht schlagen.“ Und diesen Satz kann man nur als starke Ellipse verstehen, die etwa folgendermaßen zu ergänzen ist: „[Würde ich andere Esel treten, so] würden jene mich nicht [nur, wie das die Menschen tun,] schlagen [, sondern mich, was wirklich schmerzhaft wäre, ihrerseits treten.]“ Das ist natürlich weit weniger erbaulich: Der Esel – dessen Unempfindlichkeit gegen Schläge im Mittelalter sprichwörtlich war – lässt sich mitnichten von seinem Gerechtigkeitssinn, sondern von rein egoistischen Motiven leiten.

Häufiger als die syntaktische Ellipse setzt Alberti allerdings ein, was man eine sachliche Ellipse nennen könnte: eine durch das Verschweigen eines entscheidenden Gedankens entstehende inhaltliche Leerstelle, die der Leser ausschließlich aus der Logik der Sache heraus als solche erkennen und füllen muss. Nicht immer liegt sie so offen zu Tage wie im bereits besprochenen Apol. 41. Besser versteckt ist sie beispielsweise in Apol. 76:

*Arcus a chorda petebat, ne alter alteri esset molestus, ut aut fieret longior aut abrumperetur. Haec contra ex illo petebat, ut aut fieret brevior aut perfringeretur. Tandem, cum utrisque conditio dura videatur, dixit chorda: „Igitur tu viribus, ego nervis ius tuebimur.“*⁷⁶

⁷⁴ In ähnlich vornehm-ironischer Zurückhaltung verzichtet auch in Apol. 16, 37 und 100 der jeweils Überlegene darauf, so zu replizieren, wie er das eigentlich könnte; vgl. Korenjak (2008).

⁷⁵ „Der Eseltreiber sagte: ‚Weshalb denn, Esel, trittst du andere Esel nicht ebenso wie Menschen?‘ ‚Jene würden mich nicht schlagen‘, antwortete der Esel.“

⁷⁶ „Der Bogen verlangte von der Sehne, sie möge, damit nicht eines dem anderen lästig falle, entweder länger werden oder reißen. Sie dagegen verlangte von ihm, er möge entweder kürzer werden oder brechen.“

Aus dem Scheitern der Verhandlungen zwischen Bogen und Sehne zieht man gemeinhin die Lehre, diese, und so auch manche Menschen, seien eben zu ewiger Gegnerschaft verurteilt, und daran sei nichts zu ändern. Dies scheint jedoch nicht der Weisheit letzter Schluss: Es ist ja eine sprichwörtliche Wahrheit, dass man einen Bogen von Zeit zu Zeit entspannen muss, damit er brauchbar bleibt, und wenn die beiden Kontrahenten, die das eigentlich selbst am besten wissen müssten, nicht auf die Idee kommen, ihren Konflikt auf diesem Weg zu lösen, so werden sie sich durch ihre eigene Beschränktheit zugrunde richten. Dass der Text in diesem Sinn zu verstehen ist, wird noch wahrscheinlicher, wenn man bedenkt, dass mangelnde Selbsterkenntnis und Einsicht in die eigene Situation, wie schon aus den bisher besprochenen Stücken ersichtlich, zu den wichtigsten Leitmotiven der *Apologi* zählen.

Mit diesem Umstand hängt es auch zusammen, dass Alberti gerne sein Spiel mit den Schlussworten der handelnden Personen treibt. Wie bereits erwähnt, enden wie schon bei ‚Äsop‘ so auch in den *Apologi* die meisten Stücke mit Figurenrede. Während sich aber bei jenem solche abschließenden Statements stets in sachlicher Übereinstimmung mit der auktorialen Moral befinden⁷⁷, kennt Alberti diese Art der Verwendung zwar ebenfalls, unterläuft sie jedoch in vielen Fällen. Bei ihm darf sich der Leser die Meinung eines Protagonisten, mit der ein Apologus schließt, nie unbeschoren zu eigen machen: häufig ist sie entweder in hohem Maße interpretationsbedürftig oder dient sogar primär dazu, die fehlende Einsicht des Betreffenden zu dekuivieren, und führt inhaltlich geradewegs in die Irre. Unter den bereits diskutierten Stücken bieten Beispiele für jenes *Apol.* 34 und 37, für dieses *Apol.* 18 und 76⁷⁸. Ergänzend sei hier noch kurz *Apol.* 28 betrachtet:

*Fuligo et cinis fumo abeunte: „Heus frater“, dicebant, „nos relinques miseris?“ His dixit fumus: „Quid mihi vobiscum negotii est? Vos tardae, inertes atque inter vos nimie convenientes torpescitis; ego coelum peto.“*⁷⁹

Die frohgemute Behauptung des Rauchs, er sei zu Höherem bestimmt als Ruß und Asche, kontrastiert scharf mit den Assoziationen, die sich in der Bibel wie im Sprichwortschatz des Mittelalters und der Frühen Neuzeit an ihn knüpfen: er erscheint dort nie als Bild des Ruhms, sondern stets als Symbol der Vergänglichkeit und Auflösung. Alberti selbst verwendet in seinen volkssprachlichen Schriften gerne Ausdrücke wie

Endlich, als das Ansinnen beiden zu hart erschien, sagte die Sehne: ‚Also werden wir jeweils selbst unser Recht schützen, du mit deiner Kraft, ich mit meinen zähen Fasern.‘ – Vgl. weiters *Apol.* 7, 22, 28, 57, 100.

⁷⁷ Bei Phaedrus, Babrios und Avian, deren Fabeln z. T. keine auktoriale Moral aufweisen, können sie diese auch ersetzen.

⁷⁸ Weitere interpretationsbedürftige Schlussworte: *Apol.* 7, 62, 67, 92, 96, 100. Weitere irreführende Schlussworte verblendeter Gestalten: *Apol.* 22, 28, 30, 57.

⁷⁹ ‚Ruß und Asche sagten, als der Rauch sie verließ: ‚He, Bruder, wirst du uns wirklich im Elend zurücklassen?‘ Ihnen antwortete der Rauch: ‚Was habe ich mit euch zu schaffen? Ihr, träg und tatenlos, ein perfektes Paar, verhardt in Erstarrung; ich strebe dem Himmel zu.‘“

„ire in fummo“ im Sinne von „gänzlich zunichte werden“. Ein derartiges Schicksal dürfte auch den verblendeten Rauch in diesem Stück erwarten.

Zu guter Letzt sei im Rahmen des Umgangs mit Schlussworten noch ein Einzelfall betrachtet, der insofern besonders aussagekräftig ist, als er zeigt, wie genau Alberti seinen ‚Äsop‘ gelesen hat und wie präzise er mitunter literarische Verfahren seines Vorbilds konterkariert. In der *Collectio Augustana* finden sich einige Fälle, in denen die Schlussworte einer handelnden Person sozusagen ein Eigenleben zu entwickeln scheinen, während der Rest der Fabel sich im Nachhinein als bloßer Aufhänger für sie entpuppt: das Epimythion passt nicht zur Fabel selbst, sondern nur zum abschließenden Ausspruch⁸⁰. Ein gutes Beispiel ist *Aisop.* 54 mit dem Titel Κοχλίας:

Γεωργοῦ παῖς κοχλίας ὄπτα. ἀκούσας δὲ αὐτῶν τριζόντων ἔφη „ὦ κάκιστα ζῶα, τῶν οἰκιῶν ὑμῶν ἐμπιπραμένων αὐτοὶ ἄδετε;“
 Ὁ λόγος δηλοῖ ὅτι πᾶν τὸ παρὰ καιρὸν δρώμενον ἐπονειδιστὸν ἐστὶ.⁸¹

Das Resultat wirkt zwar befremdlich – im vorliegenden Fall müssen die bedauernswerten Schnecken sich nicht nur lebendig rösten, sondern für ihr Brutzeln oder Zischen auch noch beschimpfen lassen⁸² –, die betreffenden Fabeln bleiben aber völlig durchsichtig. Alberti knüpft nun in *Apol.* 96 an solche Beispiele an, setzt die Methode aber wieder zur Verschlüsselung seine Aussage ein:

*Rogatus leo, quid ita vehementer pallio in se coniecto perterrefieret, respondit: „Et quis monstrum hoc, cui neque caput adsit neque pectus, in aethere sublatum intuens non horrescat?“*⁸³

Das Stück geht von einem Bericht in Plin. *nat.* 8.54 aus, wonach die Wildheit des Löwen gänzlich zum Erliegen kommt, wenn man ihm einen Umhang über den Kopf wirft, ändert die Angaben der Quelle jedoch in zwei Punkten ab: Während der Löwe bei Plinius einfach zahm und gefügig wird (*torpesciente tanta illa feritate*), erschrickt er im Apologus heftig, und während der Überwurf dort seinen Kopf bedeckt und ihm die Sicht nimmt (*aperto capite*), betont er hier, welch monströsen Anblick das durch

⁸⁰ Dies ist nur eine Untergruppe innerhalb der zahlreichen befremdlichen Epimythia bei ‚Äsop‘ (vgl. etwa Nøjgaard 1964–1967, I, 370–374).

⁸¹ „Schnecken. Ein Bauernsohn röstete Schnecken. Als er sie zischen hörte, sagte er: ‚Ihr grundschtlichen Tiere, wo eure Häuser schon verbrennen, singt ihr noch?‘ Die Fabel zeigt, dass alles, was man zur Unzeit tut, tadelnswert ist.“ – Vgl. weiters *Aisop.* 24, 35, 66, 102, 187, 193, 231.

⁸² Wenn Nøjgaard (1964–1967) I, 74 das Epimythion von *Aisop.* 54 mit der Annahme rechtfertigen möchte, in der fiktiven Welt der Fabel hätten die Schnecken die Möglichkeit, ihr Schicksal stumm und mit Würde zu ertragen, so geht dies am eigentlichen Problem, nämlich der Interpretation des τριζεῖν als Gesang statt als Klagen durch den Knaben, vorbei.

⁸³ „Als der Löwe gefragt wurde, weshalb er so heftig erschrecke, wenn man einen Mantel gegen ihn werfe, antwortete er: ‚Wer würde denn nicht starr vor Schreck, wenn er dieses Ungeheuer, das weder Kopf noch Herz hat, hoch in der Luft schweben sieht?‘“

die Luft auf ihn zusegelnde *pallium* biete. Auf welche Pointe zielen diese Änderungen ab? Die einzige bislang vorgebrachte Erklärung lautet, der Löwe werde dafür kritisiert, dass er sich von Unbekanntem ins Bockshorn jagen lasse, statt es erst genau unter die Lupe zu nehmen⁸⁴. Das ist deshalb unwahrscheinlich, weil der Löwe in den übrigen Stücken, in denen er die Hauptrolle spielt, meist als *alter ego* des Autors auftritt, der gerade um die Abfassungszeit der *Apologi* seinen Taufnamen Battista um den ‚Künstlernamen‘ Leon ergänzte, und stets positiv dargestellt wird⁸⁵. Im Sinne dieses Paradigmas lässt sich auch das vorliegende Stück lesen, wenn man sich auf die Antwort des Löwen konzentriert und die beschriebene Situation nur als Aufhänger für diese versteht. *Cui neque caput adsit neque pectus* lässt sich dann mit „der bar jeder Vernunft ist“ paraphrasieren; *in aethere sublatum* scheint Redewendungen wie *in caelo esse*, „hochgestellt, berühmt sein“, und *in caelum tollere*, „rühmen, eine hohe Stellung einräumen“, nachempfunden⁸⁶. Der Löwe findet es also erschreckend, zu welch glänzenden Ehren manche geistig minderbemittelte Zeitgenossen gelangen⁸⁷ – eine Ansicht, die gut zu Albertis mitunter geäußelter Klage passt, man verkenne seinen Wert und ziehe ihm andere, unfähige Personen vor⁸⁸.

4. Zusammenfassung

Leon Battista Alberti partizipiert zwar an der allgemeinen Begeisterung seiner Epoche für den neu entdeckten ‚echten‘ Äsop und verfasst wie eine Reihe seiner Zeitgenossen eine Fabelsammlung im Anschluss an den Archegeten der Gattung, geht dabei aber über ihre Übersetzungen weit hinaus. Seine *Apologi Centum* sind nicht nur das erste stofflich und konzeptionell eigenständige Fabelbuch seit dem Ende der Antike, Alberti nimmt in ihnen auch eine Reihe einschneidender Änderungen an der herkömmlichen Fabel vor: er unterdrückt das *fabula docet* und bietet eine breite Palette an Techniken auf, um äußerste Kürze zu erreichen und seine Texte zu verätseln. Damit schafft er einen neuen, gehobenen Fabeltypus, der nicht mehr dazu dient, Schulkindern elementare sprachliche Fertigkeiten zu vermitteln und sie zu moralischem Verhalten zu erziehen, sondern anspruchsvolle Lektüre für gebildete Erwachsene darstellt. Wohl selten ist in der Literaturgeschichte ein altes Genus auf so radikale Weise neu bestimmt worden.

⁸⁴ Testi Massetani (1972) 101.

⁸⁵ Vgl. *Apol.* 93, 97, 99; Watkins (1959–1960). Einen Sonderfall stellt *Apol.* 98 dar, wo der Löwe für Albertis prospektiven Mäzen Leonello d’Este stehen dürfte (Korenjak 2008).

⁸⁶ Vgl. etwa Hor. *epist.* 1.4.6 *sine pectore*, Sen. *apocol.* 8.1 *nec cor nec caput*; ThLL 3.91.10–22.

⁸⁷ Versteht schon Watkins (1959–1960) 257 das Stück in dieser Weise? Sie paraphrasiert *monstrum hoc, cui neque caput adsit neque pectus* mit „one with no head or heart“, erläutert dies aber nicht weiter.

⁸⁸ Vgl. in den *Apologi* selbst *Apol.* 20: *Canis venaticus catena obligatus, quom videret alios canes inutiles solutos vagari et ludere: „Itane?“ inquit, „Esse inertes praestat?“* („Als ein Jagdhund, den man an die Kette gelegt hatte, andere, unnütze Hunde frei umherstreifen und spielen sah, sagte er: ‚So ist das also? Es ist besser, faul zu sein?‘“).

Bibliographie

Editionen

- F. Bacchelli/L. d'Ascia, Leon Battista Alberti, *Intercenales*, Bologna 2003.
 A. Brown, Bartolomeo Scala: humanistic and political writings, Tempe, Arizona 1997.
 C. Calcagnini, Opera aliquot ..., Basel 1544.
 M. Ciccuto, Leon Battista Alberti, *Apologhi*, Turin 1989.
 R. Contarino, Leon Battista Alberti, *Apologhi* ed *Elogi*, Genua 1984.
 F. Gaide, Avianus, *Fables*, Paris 1980.
 L. Goggi Carotti, Leon Battista Alberti, *De commodis litterarum atque incommodis*, Florenz 1976.
 C. Grayson, Leon Battista Alberti, Opere volgari (3 Bde.), Bari 1960–1973.
 L. Hervieux, Les fabulistes Latins depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du moyen âge (4 Bde.), Paris 1883–1896.
 P. O. Kristeller/M. Sancipriano, Marsilio Ficino, Opera omnia. Con una lettera introduttiva di P. O. K. e una premessa di M. S. (2 Bde.), Turin 1962 (Nachdr. der Ausgabe Basel 1576).
 P. Laurens, Leon Battista Alberti, *Fables sans moral*, suivi de *Prophéties facétieuses* de Léonard de Vinci, Paris 1997.
 D. Marsh, Renaissance Fables: Aesopic Prose by Leon Battista Alberti, Bartolomeo Scala, Leonardo da Vinci, Bernardino Baldi, Tempe, Arizona 2004.
 B. E. Perry, Aesopica, Urbana, Illinois 1952.
 A. Saviotti, Pandolfo Collenuccio, Operette morali. Poesie latine e volgari, Bari 1929.
 P. Testi Massetani, Ricerche sugli *Apologi* di Leon Battista Alberti, Rinascimento 12, 1972, 79–133.
 G. Thiele, Der Lateinische Äsop des Romulus und die Prosa-Fassungen des Phädrus. Kritischer Text mit Kommentar und einleitenden Untersuchungen, Heidelberg 1910.

Sekundärliteratur

- F. R. Adrados, History of the Graeco-Latin Fable ... revised and updated by the author and G.-J. van Dijk (3 Bde.), Leiden u. a. 1999–2003 (spanische Originalausgabe: Madrid 1979–1987).
 J. R. Berrigan, The Latin Aesop of the Early Quattrocento: The Metrical Apologues of Leonardo Dati, Manuscripta 26, 1982, 15–23.
 L. Bertolini, Per la biblioteca greca dell' Alberti, in: R. Cardini u. a. (Hrsg.), Leon Battista Alberti. La biblioteca di un umanista, Florenz 2005, 101–103.
 A. Bisanti, A proposito degli *Apologi centum* di Leon Battista Alberti, Critica letteraria 28, 2000, 237–263.
 C. O. Brink, Horace on Poetry. The *Ars Poetica*, Cambridge 1971.
 J. Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien. Hrsg. von H. Günther, Frankfurt am Main/Leipzig 1997 (Originalausgabe: Basel 1860).
 R. Cardini, *Cui dono poma centum?*, in: ders. u. a. (Hrsg.), Leon Battista Alberti. La biblioteca di un umanista, Florenz 2005, 127–132.
 R. Contarino, Leon Battista Alberti moralista, Caltanissetta/Rom 1991.
 C. Filosa, La favola e la letteratura esopiana in Italia dal medio evo ai nostri giorni, Mailand 1952.
 A. Grafton, Leon Battista Alberti: Baumeister der Renaissance, Berlin 2002 (englische Originalausgabe: New York 2000).
 K. Grubmüller, Meister Esopus. Untersuchungen zu Geschichte und Funktion der Fabel im Mittelalter, München 1977.
 Ch. Harrauer, Ficanos Fabel vom Apologus, in: M. Korenjak/K. Töchterle (Hrsg.), Pontes I. Akten der ersten Innsbrucker Tagung zur Rezeption der klassischen Antike, Innsbruck u. a. 2001, 43–55.
 N. Holzberg, Die antike Fabel. Eine Einführung, Darmstadt 2001.
 M. Korenjak, Kritische und interpretatorische Bemerkungen zu den *Apologi Centum* des Leon Battista Alberti, HumLov 57, 2008.

- P. Laurens, Le retour de l'Alberti latin (*Apologues, Propos de table, Momus*): une poétique de l'allégorie, in: F. Choay/M. Paoli (Hrsg.), Alberti, humaniste, architecte, Paris 2006, 111–127.
- H. Lausberg, Handbuch der literarischen Rhetorik (2 Bde.), München 1960.
- D. Marsh, Alberti, Scala, and Ficino: Aesop in Quattrocento Florence, *Albertiana* 3, 2000, 105–118.
- M. Martelli, Su due apologhi di L. B. Alberti, *Interpres* 18, 1999, 183–195.
- R. Müller, Theorie der Pointe, Paderborn 2003.
- M. Nøjgaard, La fable antique (2 Bde.), Kopenhagen 1964–1967.
- St. Prandi, Celio Calcagnini, Ortensio Lando e la prosa morale degli apologhi, *Schede Umanistiche* 1, 1994, 83–93.
- R. Rinaldi, „Melancholia Christiana“: Studi sulle fonti di Leon Battista Alberti, Florenz 2002.
- P. Stotz, Handbuch zur lateinischen Sprache des Mittelalters (5 Bde.), München 1996–2004.
- F. Tateo u. a., Ciceronianismus, *HWbRh* 2, 1994, 225–247.
- P. Thoen, Les grands recueils ésopiques latins des XV^e et XVI^e siècles et leur importance pour les littératures des temps modernes, in: J. Ijsewijn/E. Kessler (Hrsg.), *Acta Conventus Neo-Latini Lovaniensis. Proceedings of the first international congress of Neo-Latin studies*, Löwen 1973, 659–679.
- R. Watkins, L. B. Alberti's Emblem, the Winged Eye, and his Name, Leo, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 9 (1959–1960) 256–258.

Universität Bern
 Institut für Klassische Philologie
 CH - 3000 Bern 9
 martin.korenjak@kps.unibe.ch

Abstract

Leon Battista Alberti's short fable collection *Apologi Centum* (1437) marks a radical departure from the medieval understanding of the genre as well as from the newly discovered Greek collections of 'truly Aesopian' fables. It defines the genre in a new way, and becomes a model in its own right for the following generations of Renaissance fabulists. The extreme conciseness of his *Apologi*, Alberti claims, inevitably makes them obscure and hard to understand – the very contrary of the easy schooltexts fables are usually meant to be. This paper studies Alberti's claim to novelty and the way he puts it into practice, naming and exemplifying a number of techniques by which he succeeds in creating pregnant, riddling fables for the educated, intelligent reader.