

Kunst der Täuschung – Art of Deception

Über Status und Bedeutung
von ästhetischer und dämonischer Illusion
in der Frühen Neuzeit (1400–1700)
in Italien und Frankreich

herausgegeben von
Kirsten Dickhaut

in Zusammenarbeit mit Irene Herzog

2016

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

Wissenschaftlicher Beirat / Comité scientifique / Editorial Board:

Rudolf Behrens (Bochum), Horst Carl (Gießen),
Gudrun Gersmann (Köln), Dorothea von Mücke (New York),
Alessandro Nova (Florenz), Ulrich Pfisterer (München),
Dietmar Rieger (Gießen), Valeska von Rosen (Bochum)

Umschlagabbildung: The projection of the Magic Lantern, in: Gulielmo Jacobo
[Willem Jacob]'s Gravesande, *Physices Elementa Mathematica*. Geneva 1721, 645.

Gefördert durch das Land Steiermark und die Karl-Franzens-Universität Graz

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche
Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the
internet at <http://dnb.dnb.de>.

Informationen zum Verlagsprogramm finden Sie unter
<http://www.harrassowitz-verlag.de>

© Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden 2016

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbeson-
dere für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und für die Einspeicherung in elektronische Systeme.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

Druck und Verarbeitung: Memminger MedienCentrum

Printed in Germany

ISSN 1868-8713

ISBN 978-3-447-10384-8

Inhalt

DANK V

Historische und epistemologische Grundlagen der dämonischen und ästhetischen Illusion

Kirsten Dickhaut

Jack-in-the-Box

The Art of Illusion in Italy and France from the
Renaissance to the Age of Classicism (1400–1700) 1

Andreas Kablitz

Magie und Vernunft

Anmerkungen zu ihrer epistemologischen Interdependenz
im Denken der westlichen Kultur 23

Illusionary arts – illusionistische Künste

Stuart Clark

Prestiges: Illusions in Magic and Art 79

Michael Cole

The Demonic Arts and the Origin of the Medium 131

Thibaut Maus de Rolley

Le diable à la foire

Jongleurs, bateleurs et *prestigiateurs* dans le discours démonologique
à la Renaissance 173

Innere Bilder und getäuschte Wahrnehmung

Karlheinz Ruhstorfer

Von guten und von bösen Geistern

Zur Wahrheitssuche in den Geistlichen Übungen
des Ignatius von Loyola 199

<i>John D. Lyons</i> God as Creator of Illusion: Pascal's <i>mauvais génie</i>	213
<i>Jean-Pierre Cavaillé</i> Imposture et possession diabolique Une preuve controversée: la connaissance des langues	229
Theater um dämonische Illusionen	
<i>François Lecercle</i> Vacillements de l'illusion Dédiabolisation de la magie et rediabolisation du théâtre (1570–1650).....	255
<i>Wolf-Dietrich Löhr</i> Verkleidung, Verführung, Entzauberung Die bildende Kunst der Täuschung bei Giovanni Villani und Giovanni Boccaccio	273
<i>Kirsten Dickhaut</i> Hexenwerk und Zauberkunst Techniken der Täuschung im Theater: Machiavellis <i>Mandragola</i>	295
Magische Illusion als Fiktion	
<i>Susanne Goumegou</i> Die ‚ <i>magia daemoniaca</i> ‘ Atlantes Dämonologische, ästhetische und erkenntnistheoretische Aspekte der Täuschung in Ariostos <i>Orlando furioso</i>	331
<i>Jörn Steigerwald</i> Liebes- und Verwandlungszauber: Bibbias <i>La Calandria</i>	349
<i>Jörg Robert</i> Dämonie der Technik – Die Medien des D. Johann Fausten	373
<i>Werner Wolf</i> Von magischer Täuschung zu ästhetischer Illusion: Pierre Corneilles <i>Illusion comique</i> als ‚Schwellentext‘	397

Marian Hobson

For the 18th Century,

are ‚vraisemblance‘ and ‚illusion‘ twins or contraries?

Or, „Yes..., but...“

In memory of Amy Wygant (1953–2012) 423

Anhang

Namenregister 437

Magische Illusion als Fiktion

Die ‚*magia daemoniaca*‘ Atlantes

Dämonologische, ästhetische und erkenntnistheoretische Aspekte der Täuschung in Ariostos *Orlando furioso*

Susanne Goumegou

1. Täuschung und Magie im *Orlando furioso*

Täuschung ist omnipräsent im *Orlando furioso* und dies in vielerlei Spielarten. Grob lassen sich vier Bereiche unterscheiden: Verrat und Betrug, Simulation und Dissimulation, Erkenntnis- und Wahrnehmungstäuschung sowie schließlich die Lüge.¹ Innerhalb dieses Spektrums inszeniert Ludovico Ariosto mit großer Virtuosität gelungene und misslungene Täuschungen, Täuschende und Getäuschte, Verwandlungen und Verwechslungen, Hinterlist und Selbsttäuschungen. Kaum etwas ist so, wie es scheint, und der Mensch ist deshalb meistens nicht in der Lage, Sein und Schein zu unterscheiden – nicht umsonst hat Giorgio Padoan das Werk als „poema delle illusioni umani“ bezeichnet und die Thematik im Wesentlichen als eine anthropologische begriffen.² Ganz offensichtlich ist der Mensch bei Ariost als ein Täuschungswesen konzipiert, das sowohl ständig darauf sinnt, andere zu täuschen und zu überlisten, als auch aufgrund der Fehlbarkeit seiner Sinne und seiner ‚*imaginationio*‘ permanent der Wahrnehmungstäuschung ausgesetzt ist.

Im Rahmen des vorliegenden Bandes interessiert insbesondere die visuelle Wahrnehmungstäuschung, für die im Quattro- und Cinquecento der Begriff der ‚*illusio*‘ (lateinisch) bzw. der ‚*illusione*‘ (italienisch) entsteht. Dieser Terminus enthält noch nicht die darüber hinausgehenden Bedeutungen des modernen Illusionsbegriffs und ist im Schrifttum der Zeit signifikanterweise zumeist in Kombination mit dem Adjektiv

1 Die hier vorgestellte Sicht auf den *Orlando furioso* als ein Werk über Fiktion und Täuschung wurde im Rahmen einer größeren Arbeit entwickelt. Vgl. Susanne Goumegou: *Fraude, simulazione, illusione*. Der Fiktionsbegriff der italienischen Renaissance im anthropologischen Kontext (Habilitationsschrift, Ruhr-Universität Bochum, Typoskript 2014), 300–426. Der *Orlando furioso* wird zitiert nach der Ausgabe: Ludovico Ariosto: *Orlando furioso*, hg. Emilio Bigi. 2 Bde. Mailand 1982.

2 Giorgio Padoan: *Orlando furioso e la crisi del Rinascimento italiano*, in: Aldo Scoglione (Hg.), *Ariosto 1974 in America. Atti del Congresso Ariostesco – Dicembre 1984*, Casa Italiana della Columbia University. Ravenna 1976, 1–30, hier: 10. Padoan spricht weiter von einer „dimostrazione che l'uomo non solo è vittima dell'illusione, ma preferisce cedere all'illusione, rinunciando con troppa facilità alla Ragione“ (ebd.). Für die Interpretation des *Orlando furioso* als zentriert auf die „natura umana“ bezieht Padoan sich auf die Forschung von Riccardo Bacchelli, Cesare Segre, Carlo Dionisotti, Lanfranco Caretti und Emilio Bigi. In dieser Linie argumentiert auch Cynthia C. Craig: *Enchantment and Disenchantment. A Study of Magic in the Orlando Furioso and the Gerusalemme Liberata*, in: *Comitatus* 19 (1988), 20–45.

‚diabólico‘ oder ‚magico‘ bzw. dem Genitivattribut ‚daemonis‘ anzutreffen.³ Diese Kombination verweist auf den Konnex, der zwischen der Fehlbarkeit der Sinne und dem Werk der Dämonen angenommen wird. So wird im *Malleus Maleficarum*, der die Argumentation vieler, auch italienischer, dämonologischer Traktate des 15. Jahrhunderts zusammenführt, in Übereinstimmung mit dem aristotelischen Vertrauen in die Sinneswahrnehmung zwar ausdrücklich ausgeschlossen, dass die Täuschung ihren Ort im Auge des Sehenden haben könnte.⁴ Aber es wird ein anderer Ansatzpunkt für die Dämonen angenommen, um eine ‚illusio sensuum‘ zu erzeugen, nämlich die ‚vis cognitiva‘ bzw. die ‚fantasia‘. Auf diese könnten sie über die Bewegung der ‚spiritus‘ und ‚humores‘ einwirken, so dass in der ‚imaginatio‘ gespeicherte Bilder (‚species‘) zu den Sinnesorganen gelangten und als ‚praestigia‘ den Eindruck tatsächlicher Wahrnehmung erzeugten.⁵ Auf diese Art und Weise wird nicht nur die ‚imaginatio‘ im weiteren Sinn zum Einfallstor für Magie und Zauberei, sondern das Einwirken der Dämonen wird auch in einer Weise entworfen, die gemäß der gängigen Konzeption der ‚imaginatio‘ der Wirkung der Affekte ähnelt.⁶ Auf der Basis dieser Modellierungen kann

-
- 3 Eine elektronische Suche nach ‚illusio‘, ‚illusione‘ oder ‚illusus‘ in Texten des Quattro- und Cinquecento der ‚Biblioteca italiana‘, die insgesamt nur um die dreißig Treffer ergab, führte zu folgenden Ergebnissen: In den meisten Fällen werden die Begriffe ‚illusio‘ und ‚illusione‘ verwendet im Sinne von visuellen Sinnestäuschungen, die durch Dämonen oder den Teufel verursacht werden. So ist z.B. bei Alberti in seiner Vita S. Potiti dreimal von „demonis illusiones“ oder „demonum illusiones“ die Rede, in auf Italienisch publizierten Reiseberichten wird von „illusioni diaboliche“ in Wüsten oder auf einsamen Inseln gesprochen. Geht man etwas zurück, so zeigt sich, dass auch bei Boccaccio in den *Genealogie deorum gentilium* zweimal von „illusiones magicas“ die Rede ist (Buch II, 12 und IV, 14). Das *Vocabolario delle Crusca* (1612) definiert ‚illusione‘ noch zu Beginn des Seicento und mit Bezug auf Quellen aus dem Trecento wie folgt: „Falso, finto, e ingannevole rappresentamento“, wobei in zwei Belegstellen der Teufel („il diavolo“) bzw. die Dämonen („le demonia“) für deren Hervorrufung verantwortlich gemacht werden. Zu ähnlichen Ergebnissen für die im ‚volgare‘ abgefasste religiöse Literatur des Trecento kommt Scotti: „[...] la parola ‚illusione‘ figura ancora nel senso di opera diabolica volta a ingannare e beffare gli uomini“ (Mario Scotti: Illusione. Appunti per una storia semantica dell’idea, in: Silvia Zoppi Garampi (Hg.), Illusione. Atti del primo Colloquio di letteratura italiana. Napoli, 7–9 ottobre 2004. Neapel 2006, 9–23, hier: 14). Zur Wortgeschichte vgl. Pasquale Stoppelli: Illusione. Storia di una parola, in: ebd., 25–35.
- 4 „[...] nulla prestigiosa illusio in oculo fidentis fieri potest“ (Henricus Institoris, Jacobus Sprenger: *Malleus Maleficarum*, hg. Christopher S. Mackay. Cambridge 2006, 321f.). Auf die Existenz italienischsprachiger Traktate über die Dämonen im 15. Jahrhundert weisen die Herausgeber der deutschen Übersetzung in ihrer Einleitung ebenso ausdrücklich hin wie darauf, dass der Autor Heinrich Kramer nur Bekanntes kompiliert (Wolfgang Behringer, Günter Jerouschek: Das unheilvollste Buch der Weltliteratur? Zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte des *Malleus Maleficarum* und zu den Anfängen der Hexenverfolgung, in: Heinrich Kramer, Der Hexenhammer [kommentierte Neuübersetzung] = *Malleus maleficarum*. München 2010, 11f.). Vgl. auch Dieter Harmening: Hexenbilder des späten Mittelalters – Kombinatorische Topik und ethnographischer Befund, in: Peter Segl (Hg.), Der Hexenhammer. Entstehung und Umfeld des *Malleus maleficarum* von 1487. Köln 1988, 177–194.
- 5 Vgl. *Malleus Maleficarum*, 320–326. Maßgeblich zum Sehen und zur Augentäuschung in der frühen Neuzeit ist Stuart Clark: *Vanities of the Eye. Vision in Early Modern European Culture*. Oxford 2007, vgl. den Teilabdruck im vorliegenden Band sowie die Aufsätze von Thibaut Maus de Rolley und François Lecerle im vorliegenden Band.
- 6 Repräsentativ für die Konzeption der ‚imaginatio‘ um 1500 ist Gianfrancesco Pico della Mirandolas Traktat *De imaginatione*. Pico d.J. fasst die ‚imaginatio‘ als das gesamte innere Vermögen der sinnlichen Seele und verzichtet auf Differenzierungen zum ‚sensus communis‘ oder zur ‚fantasia‘. Die

Ariost, wie im Folgenden gezeigt werden soll, die Wahrnehmungstäuschung im *Orlando furioso* einerseits als anthropologisches ‚datum‘ konzipieren, sie aber andererseits auch über Magie und Zauberei zur Darstellung bringen. Damit bedient er nicht nur die Erwartungen am Hof von Ferrara, an dem der rinascimentale Magieglaube sehr präsent ist und in der Fortsetzung von Matteo Boiardos *Orlando innamorato* Elemente der ‚magia daemoniaca‘ auf der Handlungsebene erwartet werden.⁷ Die durch Magie erzeugte Augentäuschung bietet über die Allegorisierung menschlicher Erkenntnis- und Wahrnehmungstäuschung hinaus die Möglichkeit, im Rahmen einer ‚maraviglia‘-Ästhetik Effekte einzuspielen, die neben der trügerischen auch die ästhetischen Qualitäten des Augentrugs hervorheben. Insofern wird die Augentäuschung im *Orlando furioso* nicht nur als epistemologisches Problem thematisiert, sondern auch in ihrer künstlerischen Wirkung inszeniert.

Besonders deutlich wird die Kopräsenz von dämonologischen, erkenntnistheoretischen und ästhetischen Aspekten der Täuschung in den Episoden vom Stahlschloss und vom ‚palazzo incantato‘. Beide handeln von jenen Palästen, die der Magier Atlante errichtet, um seinen Schützling Ruggiero vor den ihm drohenden Gefahren zu bewahren. Im Kontext der Frage nach der dämonologischen Täuschung interessiert zunächst, dass Ariost jeweils detailliert die magischen Grundlagen der Scheinwelten Atlantes beschreibt und, insbesondere in der Episode des ‚palazzo incantato‘, den zeitgenössischen Theorien vom Einwirken der Dämonen auf die Einbildungskraft des Menschen folgt. Weiterhin legt er Lesarten nahe, in denen der magische Augentrug als Allegorie der Täuschungsanfälligkeit des Menschen lesbar wird und die Scheinwelten mit der literarischen Fiktion parallelisiert werden. Schließlich nutzt er im Rahmen einer Ästhetik der ‚maraviglia‘ die mit der ‚magia daemoniaca‘ verbundenen Möglichkeiten zur Inszenierung aufsehenerregender Effekte und entfaltet ein virtuoses Spiel mit Sein und Schein. In der Inszenierung als Kunst erhält die Täuschung schließlich auch eine metafiktionale Komponente, die im Rahmen der vorliegenden Erörterungen freilich nur en passant gestreift werden kann.

‚imagination‘ stellt für ihn als Mittlerin zwischen körperlichem Sinn und unkörperlichem Intellekt ein wichtiges Element im Erkenntnisprozess dar. Zur Situierung von Picos Traktat im zeitgenössischen Kontext vgl. Katharine Park: Picos *De imaginatione* in der Geschichte der Philosophie, in: Gianfrancesco Pico della Mirandola. Über die Vorstellung. *De imaginatione*, hg. Eckhard Kessler. München 1997, 21–68.

7 Zu den magischen Elementen bei Boiardo und Ariost vgl. Julia M. Kisacky: *Magic in Boiardo and Ariosto*. New York 2000. Zu Ariosts Einstellung zur Magie vgl. Aldo Vallone: Pomponazzi, Ariosto e la magia, in: *Italica* 26/3 (1949), 198–204 sowie Pisana Grossi: *La magia rinascimentale e il Furioso*, in: Gianfranco Formichetti (Hg.), *Il mago, il cosmo, il teatro degli astri: saggi sulla letteratura esoterica del Rinascimento*. Rom 1985, 115–134. Zum rinascimentalen Magieverständnis allgemein vgl. Wayne Shumaker: *The Occult Sciences in the Renaissance. A Study in Intellectual Patterns*. Berkeley 1972 und Daniel P. Walker: *Spiritual and Demonic Magic. From Ficino to Campanella*. Notre Dame [Ind.] 1975 (1958). Dabei ist festzuhalten, dass die ‚magia naturalis‘ weder bei Boiardo noch bei Ariost von Bedeutung ist. Zur Magie in Ferrara vgl. Albano Biondi: *Streghe ed eretici nei domini estensi all'epoca dell'Ariosto*, in: *Il Rinascimento nelle corti padane. Società e cultura al tempo di Ludovico Ariosto*. Bari 1977, 165–199 sowie Cesare Vasoli: *L'astrologia a Ferrara tra la metà del Quattrocento e la metà del Cinquecento*, in: ebd., 469–494.

Um die beiden Episoden einer Lektüre zu unterziehen, die den genannten Aspekten Rechnung trägt, seien sie vorab so kontextualisiert, dass sie als Teil einer umfassenderen Darstellung der Täuschungsproblematik sichtbar werden. Sie sind Teil der Ruggiero-Bradamante-Handlung, die bekanntlich auf der enkomastischen Fiktion beruht, dass Ruggiero und Bradamante zu den Ahnherren der Este werden. Die Magierin Melissa arbeitet dabei auf die Zusammenführung der beiden Protagonisten hin, während ihr Gegenspieler Atlante versucht, diese zu verhindern, weil die damit verbundene Prophezeiung nicht nur die Begründung des ruhmvollen Herrscherhauses verheißt, sondern auch den frühen Tod seines Schützlings Ruggiero. Die Forschung hat vielfältig herausgestellt, wie sich die beiden Magier in Hinblick auf die Beurteilung von historischem Ruhm und individuellem Schicksal unterscheiden,⁸ jedoch den antagonistischen Positionen, die sie in Bezug auf den Augentrug einnehmen, kaum Aufmerksamkeit geschenkt. Dabei lässt sich auch in dieser Hinsicht ein deutlicher Gegensatz erkennen. Während Atlante, der immer wieder ein Blendwerk dämonischer Täuschungen inszeniert, sich als Meister der ‚illusione‘ und des Augentrugs erweist, legt Melissa alles daran, Bradamante bei der Zerstörung der Scheinwelten Atlantes zu unterstützen.⁹ Dies korrespondiert ihrer Rolle als quasi machiavellistische Fürstenerzieherin, die der kühnen Kriegerin hilft, in einer von Täuschung geprägten Welt zu bestehen. Die künftige Ahnherrin der Este sieht sich immer wieder mit Verrat und Betrug konfrontiert, erliegt in der Begegnung mit Atlante der visuellen Wahrnehmungstäuschung und erfährt schließlich das Täuschungspotential von fremder Rede, wenn sie aufgrund falscher Nachrichten über Ruggiero ihren Affekten verfällt, insbesondere ‚gelosia‘, ‚ira‘ und ‚rabbia‘. Dank Melissas Erziehung zu ‚arte‘ und ‚astuzia‘ wird sich die „incauta giovane“ (II, 67) des Beginns, die aufgrund ihrer Leichtgläubigkeit fast einem tödlichen Hinterhalt des Verräters Pinabel zum Opfer fällt, am Ende jedoch der Rolle des „monarchical wife“ gewachsen zeigen und diplomatisch und geschickt mit den familiären und politischen Machtstrukturen umzugehen wissen.¹⁰

Welche Rolle spielen auf diesem Weg zur (freilich nie vollständig gelingenden) Überwindung von Täuschung nun die Scheinwelten Atlantes? Der Magier unternimmt bekanntlich drei Versuche, seinen Schützling der todbringenden Prophezeiung zu entziehen. Zunächst hält er ihn in einem von Dämonen errichteten Stahlschloss gefangen, das zugleich als Allegorie zeitentzogenen, höfischen Vergnügens lesbar ist. Nachdem Bradamante aufgrund von Melissas Ratschlägen und durch geschickte ‚simulazione‘

8 Vgl. exemplarisch Paola Mastrocola: Il „castello“ di Atlante, in: Giorgio Barberi Squarotti (Hg.): *Prospettive sul Furioso*. Turin 1988, 115–143.

9 Dies verhindert nicht, dass Melissa wo nötig auch selbst zur ‚magia daemoniaca‘ greift, so vor allem im Rahmen der (hier nicht näher behandelten) Befreiung Ruggieros aus dem Reich Alcinas.

10 In der Forschung ist der Wandel Bradamantes von der androgynen Kriegerin zu der um ihren Gatten zitternden Ehefrau, wie sie der letzte Gesang präsentiert („Tremeva, più ch’ a tutti gli altri, il core / a Bradamante; [...] / che di temere, amando, ha degno effetto“, LXVI, 113), oft unter dem Aspekt der Domestizierung betrachtet worden. Demgegenüber vertritt Deanna Shemek die These, dass es sich um die Annahme der Rolle eines ‚monarchical wife‘ handle (Deanna Shemek: *Ladies Errant: Wayward Women and Social Order in Early Modern Italy*. Durham 1998, 77–125 [Kap. Gender, Duality, and the Sacrifices of History: Bradamante in the *Orlando furioso*]). Shemek richtet ihr Augenmerk insbesondere auf die genderspezifischen Aspekte von Bradamantes Verhalten, ohne eigens auf die einzelnen Stationen der Überwindung von Täuschung einzugehen.

dem Lügner und Dieb Brunello den Zauberring Angelicas entwendet hat, der jede Magie aufdeckt, ist sie in der Lage, die ‚finzioni d’incanto‘ des Magiers zu überwinden und Ruggiero zu befreien. Kurz darauf trägt der Hippogryph Atlantes den künftigen Ahnherren der Este jedoch zur Insel Alcinas, deren Reich des schönen Scheins das zweite Gefängnis darstellt. Es soll hier außer Betracht bleiben, weil es nur mittelbar mit Atlante in Verbindung steht und Bradamante nicht direkt involviert ist. Von Bedeutung ist aber der dritte Versuch des Magiers, seinen Schützling vor seinem Geschick zu bewahren: die Errichtung des ‚palazzo incantato‘, der in der deutschen Forschung meist als Illusionspalast bezeichnet wird. Aus diesem kann Bradamante den Geliebten, nun ohne den magischen Ring, trotz der weisen Ratschläge Melissas nicht befreien, weil sie es nicht schafft, den trügerischen Augenschein zu überwinden.

Die beiden gewählten Episoden thematisieren in exemplarischer Weise die Problematik der (vornehmlich visuellen) Wahrnehmungstäuschung. Dabei sind sie, wie zu zeigen sein wird, unterschiedlich akzentuiert. Erstens steht in den um das Stahlschloss situierten Ereignissen und Beschreibungen die Blendung und Täuschung des Auges im Vordergrund, während in Zusammenhang mit dem ‚palazzo incantato‘ der Fokus stärker auf der Wirkung liegt, die das ‚desiderio‘ auf die ‚imaginatio‘ hat, deren Fehlleitung im Quattro- und Cinquecento als Hauptursache der Augentäuschung angesehen wird. Zweitens wird, und das geht mit der unterschiedlichen Akzentuierung der Täuschung des Auges kongruent, in der ersten Episode die ästhetische Wirkung des Scheins besonders inszeniert, wohingegen in der zweiten Episode die anthropologische Dimension der Wahrnehmungstäuschung in den Vordergrund tritt. In diesem Rahmen erlaubt es die Parallelität der Episoden, die unterschiedlichen Wirkungsweisen von Gegenmagie und Vernunft gegenüber der Magie Atlantes aufzuweisen und die Schwäche der menschlichen Vernunft als generelles Problem der menschlichen Erkenntnisfähigkeit zu thematisieren. Der Sieg über den Augentrug, das sei hier schon vorweggenommen, ist bei Ariost nur durch Gegenmagie – und das heißt gleichzeitig auch: nur im Rahmen der Fiktion – möglich. Der Mensch bleibt also ein Wesen, das der Täuschung der Sinne ausgeliefert ist.

2. Atlante als Magier des Augentrugs

Die Figur Atlantes hat in der Forschung verhältnismäßig wenig Aufmerksamkeit erfahren, jedenfalls deutlich weniger als sein Hippogryph oder der von ihm geschaffene ‚palazzo incantato‘.¹¹ Am verbreitetsten ist die Deutung als ‚figura poetae‘.¹² Demgegen-

11 Vgl. zur Forschungssituation Laura Benedetti: I paradossi dell’amore. Atlante e Ruggiero dall’*Innamorato* al *Furioso*, in: *Quaderni d’italianistica* 21/2 (2000), 113–126, die sich dann in ihrem Ansatz auf das Verhältnis zwischen Atlante und Ruggiero konzentriert. Quellenforschung betreiben z.B. David Quint: The Figure of Atlante: Ariosto and Boiardo’s Poem, in: *MLN* 94/1 (1979), 77–91 und Marianne Shapiro: From Atlas to Atlante, in: *Comparative Literature* 35 (1983), 323–350. Hervorzuheben, da sie auf die illusionistischen Momente von Atlantes Wesen eingehen, sind Giorgio Forni: ‚Armi‘ e ‚ali‘. Ironia e illusione nel IV canto del *Furioso*, in: *Lettere italiane* 62/2 (2010), 181–202 und Pisana Grossi: La magia rinascimentale e il *Furioso*, in: Gianfranco Formichetti (Hg.), *Il mago, il cosmo, il teatro degli astri: saggi sulla letteratura esoterica del Rinascimento*. Rom 1985, 115–134. Forni liest den Magier als „eroe dell’illusione che cerca nelle apparenze una consolazione all’ineluttabilità del destino“ (Forni: ‚Armi‘ e ‚ali‘, 197). Grossi betrachtet sowohl Alcina als auch Atlante als Vertreter einer „Magia costruttrice di immagini vane, artefice di creazioni fittizie che costringono l’uomo a

über soll hier eine Lesart vertreten werden, die in Atlante vor allem die Verkörperung der ‚*illusione diabolica*‘ sieht. Denn die Täuschung der menschlichen Wahrnehmung, insbesondere im Bereich des Visuellen, stellt seine vorherrschende Eigenschaft dar. Erst auf dieser Basis entwickelt Ariost dann Parallelen zur literarischen Fiktion.

Bradamantes Zusammentreffen mit Atlante ist reich an Elementen, die dem Bereich der ‚*mirabilia*‘ entstammen, und wird entsprechend mit allen Mitteln einer Ästhetik der ‚*maraviglia*‘ eingeleitet, wie sie Dante in der *Divina commedia* entwickelt, d.h. es wird sowohl die Unglaubwürdigkeit des Berichteten affiziert wie auch dessen Wahrhaftigkeit affirmiert.¹³ Vor allem aber wird seine Erscheinung von vornherein in Abhängigkeit vom Sehen Bradamantes präsentiert:

Vede la donna [Bradamante, S.G.] un’alta maraviglia,
che di leggie creduta non saria:
vede passar un gran destriero alato,
che porta in aria un cavalliero armato. (IV, 4; Hervorhebungen S.G.)

Die in der Betonung des Sehens anklingende Möglichkeit der Wahrnehmungstäuschung wird freilich dadurch in den Hintergrund gedrängt, dass Bradamante mit der Wahrnehmung dieser „alta maraviglia“ nicht alleine ist. Sie befindet sich in einer geographisch klar in den Pyrenäen situierter Herberge und ist in Begleitung Brunellos. Der Wirt, der das wunderbare Geschehen ebenfalls beobachtet, tut kund, dass es sich bei diesem „cavalliero, / di ferro armato luminoso e terso“ (IV, 5) um einen ‚*negromante*‘ handle. Er berichtet von dessen Schloss, das auf dem nur durch die Luft zugänglichen Gipfel eines schroffen Berges durch Zauberei errichtet worden sei: „fatto per incanto / tutto d’acciaio, e sì lucente e bello / ch’altro al mondo non è mirabil tanto“ (IV, 7).¹⁴ Durch den Bericht Pinabels aus dem zweiten Gesang ist dem Leser bereits bekannt, dass es sich dabei um das Werk von Dämonen handelt:

[...] i demoni industri,
da suffumigi tratti e sacri carmi,
tutto d’acciaio avean cinto il bel loco,
temprato all’onda et allo stigio foco. (II, 42)

perdere la propria coscienza; non mero gioco fantastico, ma metafora ininterrotta delle illusioni umane, concretizzazione di chimere che porta alla frantumazione della barriera tra realtà e sogno“ (Grossi: *La magia rinascimentale*, 124).

12 Vgl. schon Attilio Momigliano: *Saggio su l’Orlando furioso*. Bari 1967 (1928), 7–50, dann beispielsweise Mastrocola: *Il „castello“ di Atlante*; Laura Giannetti Ruggiero: *L’incanto delle parole e la magia del discorso nell’Orlando furioso*, in: *Italica* 78/2 (2001), 149–175 oder Brigitte Burricher: *Der Zauberer und der Autor – Atlantes Zaubervelt als ‚mise en abyme‘ des ‚romanzo‘*, in: Cornelia Klettke; Georg Maag (Hg.), *Trugbildnerisches Labyrinth – Kaleidoskopartige Effekte. Neurezeptionen des Orlando furioso*. Tübingen 2006, 17–26, wobei bei letzterer die Gegenüberstellung von Atlante und Ariost durch die Konfusion von intra- und extradiegetischer Ebene etwas schief gerät und zudem die Bezeichnung des „castello d’acciaio“ als ‚Eispalast‘ irritiert.

13 Vgl. Goumegou: *Fraude, simulazione, illusione*, 38–44.

14 Die Herkunft des Stahlschlusses als Amalgam verschiedener Zauberorte aus Boiardos *Orlando innamorato* sowie die Verbreitung dieser Topik in anderen ‚*poemi cavallereschi*‘ zeigt Forni: ‚*Armi e ali*‘, 194–200.

Atlante erscheint also bereits bei seinem ersten Auftreten als Meister der ‚magia daemoniaca‘, als Reiter des an Pegasus gemahnenden Flügelpferdes und als Teil einer Welt des ‚romanzo‘, die von dem realistischen Ambiente des Wirtshauses, von dem aus Bradamante ihn wahrnimmt, deutlich abgehoben ist.

Auffallend an der Beschreibung Atlantes ist von Beginn an die Betonung des leuchtenden Glanzes, die von ihm und seinem „castello [...] tutto d'acciaio, e sì lucente e bello“ (IV, 7), seiner Rüstung „di ferro armato luminoso e terso“ (IV, 5) und seinem Zauberschild ausgeht. Mit letzterem ist er sogar in der Lage, eine Blendung des menschlichen Auges vorzunehmen, die das Bewusstsein eliminiert:

Splende lo scudo a guisa di piropo,
e luce altra non è tanto lucente.
Cadere in terra allo splendor fu d'uopo
con gli occhi abbacinati, e senza mente (II, 56).

Der „cavallier celeste“ (II, 55) usurpiert offensichtlich göttliche Attribute – den Glanz des Sonnengottes,¹⁵ die Macht Jupiters¹⁶ oder gar die Erscheinung des biblischen Gottes, die ähnlich überwältigende Wirkung erzielen kann.¹⁷ Schließlich gemahnt der beschriebene Effekt („[...] forza è, chi 'l mira [lo scudo, S.G.], abbarbagliato reste, / e cada come corpo morto cade“ [II, 55]) über das Zitat von *Inf.* V, 142¹⁸ auch an Dantes Erfahrung der Überwältigung im *Inferno*. Atlantes „incantato lume“ (IV, 21) erscheint daher als eine dämonische Usurpation göttlicher Attribute und enthält entgegen der üblichen Metaphorik des Lichts keine Wahrheit, sondern macht durch die Blendung des Auges blind und besinnungslos. Zwar wird mit dem Schild Atlantes nicht die Täuschungsfähigkeit des Auges vorgeführt, wohl aber die Gefahr, die der „mente“ über den Einfallsweg des Auges droht („gli occhi abbacinati, e senza mente“ [II, 56]).¹⁹

15 Über den Vergleich mit der Goldbronze („piropo“) ruft die Beschreibung des magischen Schildes den Palast des Sonnengottes Phoebus auf. Vgl. dazu Pio Rajna: *Le fonti dell'Orlando furioso*. Ristampa della seconda edizione 1900 accresciuta d'inediti. Firenze 1975, 120–122, der auch die „flammas imitante pyropo“ aus *Met.* II 2 zitiert. Zur Verbreitung des Mythos von Phaetons Ritt auf dem Sonnenwagen in Ferrara vgl. Dennis Looney: *Ferrarese Studies: Tracking the Rise and Fall of an Urban Lordship in the Renaissance*, in: ders.; Deanna Shemek (Hg.), *Phaethon's Children. The Este Court and its Culture in Early Modern Ferrara*. Tempe 2005, 1–23.

16 Die von dem Schild erzielte Wirkung erinnert sowohl an den Blick der Medusa wie auch an den spiegelnden Schild, mit dem Perseus die Medusa bezwungen hat. Nach Ovids *Metamorphosen* (IV, 802f.) und Lukans *Pharsalia / Bellum civile* (*Phars.* 9, v. 657) ist das Haupt der Medusa nach Perseus' Sieg auf dem Schild der Pallas platziert. In Coluccio Salutati *De laboribus Herculis*, das Ariost sicher bekannt war, wird dieser Schild (in Übereinstimmung mit einigen Passagen aus der *Ilias*) jedoch Jupiter zugeschrieben: „Habuit autem Iupiter in hoc scuto Meduse caput, vel ab effectu creditus est habere“ (Colucii Salutati: *De laboribus Herculis*, hg. Berthold L. Ullman. 2 Bde. Zürich 1951 [III, 42, 7]).

17 Verwiesen sei hier auf Apostelgeschichte 9,3–4 sowie auf das Blenden des göttlichen Lichtes in Dantes *Commedia* (vgl. dazu etwa Diego Fasolini: ‚Illuminating‘ and ‚Illuminated‘ Light. A Biblical-Theological Interpretation of God-as-Light in Canto XXXIII of Dante's *Paradiso*, in: *Literature & Theology* 19/4 (2005), 297–310).

18 Vgl. Dante: „E caddi come corpo morto cade“ (*Inf.* V, 142).

19 Albert R. Ascoli erkennt unter Heranziehung von Coluccio Salutati Allegorese des Hauptes der Medusa als ‚eloquentia‘ oder ‚scientia sermocinalis‘ in *De laboribus Herculis* (III, 42, 13) poetologische Assoziationen in der Beschreibung des Schildes und setzt den blendenden Glanz mit poetischer

Auf die Täuschung setzt hingegen ein anderes, raffinierteres Mittel Atlantes. Mittels eines Zauberbuches, dessen Affinität zur Dichtung nur schwer zu übersehen ist, erzeugt er eine weitere ‚alta maraviglia‘:

[...] onde facea
 nascer, leggendo, l'alta maraviglia:
 che la lancia talor correr parea,
 e fatto avea a più d'un batter le ciglia;
 talor pareo ferir con mazza o stocco,
 e lontano era, e non avea alcun tocco. (IV, 17)

Der Effekt beruht hier auf der Erzeugung eines Scheins – ein Aspekt, der durch die zweimalige Verwendung von „parea“ besonders hervorgehoben wird. Die Diskrepanz zwischen dem so erzeugten Schein und der Realität („lontano era, e non avea alcun tocco“) stellt den Augentrug heraus, dem Bradamante dank des Rings entgeht: „per l'annel non può veder in fallo“ (IV, 20). Der Ring fungiert also als Korrektur der Wahrnehmungstäuschung, denn ohne diesen magischen Gegenzauber wäre Bradamante, wie alle vorigen Gegner, der Ununterscheidbarkeit von „finzion d'incanto“ (IV, 19) und tatsächlich Existierendem ausgesetzt.²⁰ Erst der magische Ring erlaubt es, das Fabelwesen Hippogryph, das in offensichtlicher Doppeldeutigkeit und nicht ohne Fiktionsironie als „non è finto il destrier, ma naturale“ (IV, 18) vorgestellt wird, von den anderen, nur durch Magie erzeugten Elementen zu unterscheiden. In diesem Zusammenhang dominiert eine Semantik der Täuschung, die im Umkreis der literarischen Fiktion steht: „Del mago ogn'altra cosa era figmento; / che comparir facea pel rosso il giallo“ (IV, 20). Zwar ist der (im Italienischen wenig verwendete) Begriff ‚figmento‘ hier wohl in erster Linie als Synonym zu den zuvor gebrauchten „finzion d'incanto“ (IV, 19) zu verstehen, also als magischer Trug. Dennoch ruft der Terminus auch poetologische Kontexte auf, in denen das lateinische ‚figmentum‘ schon seit Isidor von Sevilla zur Bezeichnung der (potentiell lügenhaften) Hülle der ‚fabula‘ dient. Eine allegorische Lektüre im Sinne der mittelalterlichen ‚integumentum‘-Lehre würde allerdings einen wahren Kern unter der täuschenden Hülle erfordern, während der magische Trug Atlantes in erster Linie darin besteht, Dinge erscheinen zu lassen, die über keine Existenz verfügen, wie im Fall des vermeintlichen Kampfes, oder aber einen Sinneseindruck durch einen anderen zu ersetzen, wie im Fall der Substituierung der Farben. Übersetzt in die Wahrnehmungstheorie der Zeit würde es sich bei seinen Erzeugungen also um ‚praestigia‘ handeln,

‚admiratio‘ gleich (vgl. Albert Russell Ascoli: *Ariosto's Bitter Harmony. Crisis and Evasion in the Italian Renaissance*. Princeton 1987, 165–167). Dies ist nicht ganz von der Hand zu weisen, eine mögliche Allegorese einzelner Elemente scheint mir jedoch hinter der vorherrschenden Ästhetik der ‚maraviglia‘ und der das Auge blendenden Wirkung des Schildes zurückzustehen. Die Schlussfolgerungen, die Ascoli daraus unter Zuhilfenahme lexikalischer Rekurrenzen zieht („Ariosto's text and Logistillia's teachings might actually blind rather than illuminate their reader“, ebd., 167), sind allerdings nur schwer nachvollziehbar, und Ascoli selbst räumt deren Unsicherheit ein.

20 Auf eine nicht ganz unproblematische Lektüre des Rings als Ring der Vernunft, wie sie im *Orlando furioso* zumindest nahegelegt und in der Forschung regelmäßig praktiziert wird, wird hier bewusst verzichtet. Die einschlägige Stelle im *Orlando furioso* lautet „Chi l'anello d'Angelica, o più tosto / chi avesse quel de la ragion“ (VIII, 2), womit trotz des offensichtlichen Angebots einer allegorischen Lesbarkeit zugleich eine gewisse Differenz markiert wird.

denen keine aktuellen Sinneseindrücke entsprechen, sondern die durch dämonische Einwirkung auf die ‚imaginatio‘ entstehen. Damit aber ließe sich auf ein Konzept von Fiktion verweisen, das sich nicht mehr aus dem Anspruch auf eine Wahrheit herleitet, sondern die ästhetische Dimension der Fiktion aufwertet und auf der Imaginationsleistung der Leser aufbaut.

Entsprechend besticht der vorgetäuschte Kampf durch die Eleganz und das ästhetische Vergnügen, das Atlante dabei empfindet und das ihn den effizienteren Schild noch zurückhalten lässt:

Potea così scoprirlo [lo scudo, S.G.] al primo tratto,
 senza tenere i cavallieri a bada;
 ma gli piaceva veder qualche bel tratto
 di correr l'asta o di girar la spada. (IV, 22)

Die Blendung des Auges ist also nur das letzte und stärkste Mittel, um den Sieg zu erzielen. Zuvor genießt Atlante den ästhetischen Reiz, der aus den Täuschungen des gegnerischen Auges besteht. Im Fall seiner Begegnung mit Bradamante wird nun allerdings die Scheinhaftigkeit potenziert. Der Kampf zeichnet sich dadurch aus, dass seine Gegnerin keiner Wahrnehmungstäuschung unterliegt, aber dennoch so tut, als wäre dies der Fall. Insofern inszeniert Ariost hier ein Duell unterschiedlicher Täuschungen. Denn „costei che sembra uomo feroce“ (IV, 16) durchschaut nicht nur Atlantes Schein und erweckt durch ihr Äußeres selbst einen falschen Anschein, sondern sie bedient sich auch, von Melissa wohl instruiert, der ‚simulazione‘ und lässt sich auf das Scheingefecht ein. Noch als der Magier den Zauberschild enthüllt, schließt Bradamante die Augen und lässt sich fallen, als sei sie geblendet. Was Atlante für den Effekt seiner Magie hält, stellt sich bald als ein Täuschungsmanöver heraus. Als er von dem Hippogryphen absteigt, überwältigt sie ihn ohne Probleme, und, seiner Magie beraubt, entpuppt sich der „cavalliero, / di ferro armato luminoso e terso“ als ein alter Mann mit faltigem Gesicht und weißem Haar (IV, 27). Die Differenz zwischen Sein und Schein könnte größer kaum sein. Es handelt sich um die Verkehrung von ‚schön‘ und ‚hässlich‘, den Gegensatz zwischen Trugbild und Wirklichkeit, den Ariost hier, wie auch anderswo,²¹ ästhetisch wirkungsvoll einsetzt. Insofern bietet also die Magie dem Dichter die Möglichkeit, überraschende Veränderungen in seiner Geschichte vorzunehmen, Sein und Schein plötzlich zu vertauschen und aus diesen Verkehrungen ästhetische Wirkung zu generieren.

In dieser Manier inszeniert Ariost auch die folgende Zerstörung des Stahlschlusses. Auf Bradamantes Geheiß entfernt Atlante die unter der Türschwelle vergrabenen magischen Gegenstände, was das spurlose Verschwinden des Schlosses zur Folge hat:

Di su la soglia Atlante un sasso tolle,
 di caratteri e strani segni insulto.
 Sotto, vasi vi son, che chiamono olle,
 che fuman sempre, e dentro han foco occulto.

21 So zum Beispiel, wenn dem ersten petrarkistischen Porträt der Alcina später ein antipetrarkistisches an die Seite gestellt wird (VII, 70–73).

L'incantator le spezza; e a un tratto il colle
 riman deserto, inospite et inculto;
 Né muro appar né torre in alcun lato,
 come se mai castel non vi sia stato. (IV, 38)

So wird auch der Moment der Zerstörung des magischen Effekts zu einer eindrucksvollen Inszenierung, in der gleichzeitig die Macht des Magiers und die Immaterialisierung seiner Schöpfung hervorgehoben werden. Mit der genau beschriebenen Zerstörung der magischen Scheinwelt rückt zugleich das Moment ihrer Herstellung wieder in den Vordergrund. So wird die Magie als eine Form der ‚poiesis‘ präsentiert: sie beruht auf dem Einsatz bestimmter Mittel, hier des Steins mit der fremdartigen Inschrift und des „foco occulto“, deren Funktionsweise zumindest im Rahmen des Okkulten und rational nicht Erklärbaren beschreibbar ist.²² Es kann auch dies als die Selbstthematizierung von Fiktion im Rahmen einer Ästhetik des ‚romanzo‘ begriffen werden.

Für Melissa und Bradamante stellen die Überwindung des Magiers und die Zerstörung seiner Täuschungen einen Sieg dar. Die im Stahlschloss Gefangenen allerdings bedauern zum Großteil dessen Verschwinden: Das Ende des Trugs bedeutet zugleich den Verlust des „gran piacer“ (IV, 39), das sie im Stahlschloss empfanden. Insofern erweist sich Bradamantes Beseitigung des Scheins als zwiespältig. Zurück bleibt eine Realität, die sich als „deserto, inospite et inculto“ präsentiert und mit den schönen Seiten des Scheins nicht mitzuhalten weiß. Damit wird noch im Sieg über die Täuschung der Verlust von deren ästhetischen Qualitäten betont.²³

3. Der Illusionspalast und die Fehlleitung der ‚imaginatio‘

Lag im Fall des Stahlschlusses der Fokus auf Atlantes Macht über das Auge, so verschiebt sich am Beispiel des ‚palazzo incantato‘ der Akzent auf die Täuschungsanfälligkeit der ‚imaginatio‘. Zwar werden binnenfiktional in beiden Fällen magische Objekte unter der Türschwelle für den Zauber verantwortlich gemacht, der sich so durch dämonisches Erzeugen von ‚praestigia‘ erklären lässt. Aber während im Stahlschloss für alle Gefangenen dieselben Vorspiegelungen höfischen Vergnügens erzeugt wurden bzw. die Gegner Atlantes im Duell denselben geschickten Kämpfer vor sich sahen, hängt die Wahrnehmung im ‚palazzo incantato‘ in erster Linie von den individuellen Wünschen und Begehren der Betroffenen ab:

A tutti par, l'incantator mirando,
 mirar quel che per sé brama ciascuno:
 donna, scudier, compagno, amico; quando
 il desiderio uman non è tutto uno.
 Quindi il palagio van tutti cercando

22 Gleiches gilt übrigens auch für die Alcina-Episode. Ariost verabsäumt es nicht, Melissa alle magischen Gegenstände beseitigen zu lassen: „imagini abbruciar, suggelli torre, / e nodi e rombi e turbini disciorre“ (VIII, 14).

23 In der dann folgenden Alcina-Episode lässt sich ein noch deutlicheres Plädoyer für die Schönheit des Scheins erkennen. Vgl. Karlheinz Stierle: Der Schein der Schönheit und die Schönheit des Scheins in Ariosts *Orlando Furioso*, in: Klaus W. Hempfer (Hg.), *Ritterepik der Renaissance. Akten des deutsch-italienischen Kolloquiums Berlin 30.3.–2.4.1987*. Stuttgart 1989, 243–276.

con lungo affanno, e senza frutto alcuno;
e tanta è la speranza e il gran disire
del ritrovar, che non ne san partire. (XIII, 50)

In dieser Episode ist Atlante nicht der mit allen Attributen der ‚mirabilia‘ ausgestattete Magier auf dem Flügelpferd, der überirdischen Glanz verbreitet und mit gleißendem Licht blendet, sondern er fungiert als Reflektor der Wünsche eines jeden Ritters. Er wird gewissermaßen zu einem Spiegel des ‚desiderio uman‘, wobei die Fixierung auf die eigenen Wünsche zugleich die Blindheit der Gefangenen für alles andere bewirkt: „Era così incantato quello albergo, / ch’insieme riconoscer non poteansi“ (XII, 32). Der ‚palazzo incantato‘ fokussiert damit die im ganzen Poem vorhandene Thematik von trügerischem Sehen und blindem Begehren in konzentrierter Form und wird zu einer Allegorie der Verfangenheit des Menschen in seinen eigenen Wünschen und seinem Begehren.²⁴

Zeitgenössisch ist Atlante auch als Allegorie von Amor gelesen worden,²⁵ und in der Tat finden sich im *Orlando furioso* Aussagen, die die Macht Amors über den Augensinn des Menschen unterstreichen: „Quel che l’uom vede, Amor gli fa invisibile, / e l’invisibil fa vedere Amore“ (I, 56). Der Rekurs auf Amor bedeutet die Allegorisierung einer anthropologischen Erklärung, die sich den Erscheinungsweisen der Magie im ‚palazzo incantato‘ unterlegen lässt. Dabei beschreibt Ariost den im ‚palazzo incantato‘ erzeugten trügerischen Schein ausdrücklich als Sinnestäuschung: „quel parlar divino / gli par udire, e par che miri il viso, / che l’ha, da quel che fu, tanto diviso. // Pargli Angelica udir“ (XII, 14–15). Diese Form der Ohren- und Augentäuschung erscheint insofern nicht zuletzt als Effekt einer von den Affekten fehlgeleiteten bzw. nicht hinreichend kontrollierten ‚imaginatio‘.²⁶ Zudem wird die Wahrnehmung der Ritter schon alleine dadurch als subjektiv ausgewiesen, dass ein und dieselbe Gestalt für jeden Ritter unterschiedlich erscheinen kann:

Una voce medesima, una persona
che paruta era Angelica ad Orlando,
parve a Ruggier la donna di Dordona,
che lo tenea di se medesimo in bando. (XII, 20)

Im ‚palazzo incantato‘ wird also paradigmatisch die Fehlbarkeit der menschlichen Sinneswahrnehmung, insbesondere ihre Abhängigkeit von dem Begehren der jeweiligen Akteure vorgeführt.

Neben der allegorischen Lesbarkeit legt die Darstellung aber auch, wie schon in der Stahlschloss-Episode, großen Wert auf die zugrundeliegenden magischen Verfahren,

24 Vgl. Padoans Einschätzung des *Orlando furioso* als „poema delle illusioni umane“ (*Orlando furioso e la crisi*, 10) und Ascolis Befund des „human dilemma of illusory vision and blind desire that is at the center of the *Furioso*“ (Ariosto’s Bitter Harmony, 60). Vgl. außerdem Zatti: *Il Furioso fra Epos e Romanzo*. Lucca 1990, 39–89.

25 Vgl. Patricia A. Parker: *Inescapable Romance. Studies in the Poetics of a Mode*. Princeton 1979, 21.

26 Vgl. zu diesem Aspekt im *Orlando furioso* Steffen Schneider: Eros und Imagination in Ariostos *Orlando furioso*, in: Maria Moog-Grünwald (Hg.), *Eros. Zur Ästhetisierung eines (neu)platonischen Philosophems in Neuzeit und Moderne*. Heidelberg 2006, 51–71.

also auf die Frage, wie der Schein erzeugt wird. Angelica, die den Palast im Besitz des magischen Zauberrings betritt (und durch dessen Einsatz drei Ritter befreien kann), hat das Privileg, Atlante bei seinem Tun beobachten zu können: „Vede come, fingendo la sua imago, / Atlante usa gran fraude a questo [Sacripante, S.G.] e a quello [Orlando, S.G.]“ (XII, 26). So legt der Ring den Mechanismus der Täuschung offen: das von Angelica beobachtete ‚fingere la sua imago‘. Diese Wendung hat doppelte Bedeutung: Zum einen bezeichnet sie die Herstellung einer Wachs- oder Lehmfigur zu magischen Zwecken, zum anderen das Vortäuschen einer Gestalt.²⁷ Die in der Etymologie des ‚fingere‘ enthaltene bildnerische Tätigkeit bleibt also am Ursprung des Trugs und stellt die Tätigkeit Atlantes sowohl in den Bereich der ‚magia daemoniaca‘ wie in die Nähe zur bildenden Kunst (und darüber vermittelt dann auch zur Dichtung).

Im Vergleich zur Stahlschloss-Episode, in der Bradamante ihren Sieg über Atlante dem Zauberring zu verdanken hat, sieht sie sich im Fall des ‚palazzo incantato‘ mit einer zusätzlichen Schwierigkeit konfrontiert. Sie muss nun ohne Magie auskommen und ist allein auf die Instruktionen von Melissa angewiesen. Diese warnt ihre Schülerin ausdrücklich davor, ihrem Auge zu trauen, das durch die Magie fehlgeleitet werde, und erklärt ihr, dass sie den Magier, der sich ihr in der Gestalt Ruggieros nähern wird, töten muss:

Ti parrà duro assai, ben lo conosco,
uccidere un che sembri il tuo Ruggiero:
pur non dar fede all’occhio tuo, che losco
farà l’incanto, e celeragli il vero. (XIII, 52–53)

Die Gefahr des Augentrugs ist damit klar benannt. Zugleich wird Bradamantes Vertrauen in die weise Führerin eigens unterstrichen: „sa ben quanto l’è fida“ (XIII, 54). Als sie jedoch in die Nähe dieses Palastes gelangt und eine Gestalt sieht, die Ruggiero gleicht und von zwei Riesen angegriffen wird, überwiegt auf einmal die Unmittelbarkeit des Augenscheins über den weisen Rat, und ihr kommen Zweifel an der Verlässlichkeit Melissas:

Come la donna in tal periglio vede
colui che di Ruggiero ha tutti i segni,
subito cangia in sospizion la fede

27 Im Bereich der Magie ist eine ‚imago‘ eine Figur aus Wachs oder Lehm, mit der Gestalt dessen, der behext werden soll (vgl. den Kommentar von Bigi zu Melissas Umgang mit den Hinterlassenschaften Alcinas [VIII, 14 und Anm. 4]). Das lateinische ‚imago‘ (Abbild, aber auch Trugbild) wird aber im *Vocabolario della Crusca* auch als Synonym für ‚figura‘ und ‚forma‘ angeführt, und Ariost benutzt es bei der Verwandlung Melissas in Rodomonte ganz offensichtlich in dieser zweiten Bedeutung: „Melissa in questo tempo, ch’era fonte / di quanto sappia incantatore o mago, / avea cangiata la femminil fronte, / e del gran re d’Algier presa l’imago“ (XXXIX, 4). ‚Imagini‘ sind auch die Gestalten, die Bradamante in der Höhle Merlins sieht („Ne la spelonca perché nol dicesti? / che l’imagini ancor vedute avresti“ [XIII, 58] und die berühmten Vorfahren der Este, die Ariost mit seinem Werk abbilden will: „S’instrumenti avrò mai da te [Febo, S.G.] migliori, / atti a sculpire in così degna pietra, / in queste belle imagini [gli avi, S.G.] disegno / porre ogni mia fatica, ogni mio ingegno“ [III, 4]). Auch die Kunstwerke Merlins gelten als ‚imagini‘: „Quivi d’intaglio con lavor divino / avea Merlino imagini ritratte: / direste che spiravano, e, se prive / non fossero di voce, ch’eran vive“ (XXVI, 30).

subito oblia tutti i suoi bei disegni,
Che sia in odio a Melissa Ruggier crede. (XIII, 76)

Sie vertraut nun doch dem täuschenden Augensinn und nicht den Worten ihrer weisen Führerin. Auch wenn dies binnenfiktional als Effekt der Magie zu werten ist, stellt dieser Umstand allegorisch gelesen den Sieg des Augentrugs über die ‚ratio‘ dar und darf wohl als Mechanismus menschlichen Verhaltens begriffen werden. Insbesondere Bradamantes Reflexion über die Problematik der Erkenntnis legt eine auf anthropologische Erklärungen zielende allegorische Lesart nahe:

Seco dicea: – Non è Ruggier costui,
che col cor sempre, et or con gli occhi veggio?
e s’or non veggio e non conosco lui,
che mai veder o mai conoscer deggio?
Perché voglio io de la credenza altrui
che la veduta mia guidichi peggio?
che senza gli occhi ancor, sol per se stesso
può il cor sentir se gli è lontano o appresso. (XIII, 77)

Drei Faktoren sind demzufolge in dieses erkenntnistheoretische (und -praktische) Problem involviert: die „credenza altrui“, die „veduta mia“ und das fühlende Herz („per se stesso / può il cor sentir“). Bradamante verwirft die „credenza altrui“, d.h. die Ratschläge Melissas, und setzt auf die vermeintliche Unmittelbarkeit, die das Fühlen ihres Herzens und der Augenschein ihr bieten. Wenn sie den Geliebten, den sie immer im Herzen trage, mit ihren Augen nicht sehen und erkennen könne, was vermöge sie dann überhaupt zu sehen und zu erkennen: „che mai veder o mai conoscer deggio?“ Die fragliche Szene führt allerdings vor, dass die „veduta mia“ und das „sentir del cor“ in die Irre leiten. Bradamante verfällt dem „commune errore“ (XIII, 79), d.h. der vom Begehren (mit Sitz im Herzen) geleiteten Wahrnehmung, und wird selbst zur Gefangenen im ‚palazzo incantato‘. Liest man dies als Darstellung einer anthropologischen Problematik, so wäre der Schluss, dass der Mensch sich vor allem von seinen Augen, die sich so leicht vom Schein täuschen lassen, und vom Herzen, das den Sitz des Begehrens darstellt, leiten lässt, dadurch aber in die Irre geführt und von der Erkenntnis bzw. der Unterscheidung von Schein und Sein ferngehalten wird. Ohne wirksame Gegenmagie ist er der Täuschung hilflos ausgeliefert. Oder anders gesagt: Die menschliche ‚ratio‘ allein ist nicht stark genug, sich über die Sinnestäuschungen und das Diktat der Affekte zu erheben.

Daher bedarf es zur Befreiung der gefangenen Ritter aus dem ‚palazzo incantato‘ wiederum magischer Gegenmittel. Von der weisen Logistilla mit den nötigen Instrumenten ausgestattet, gelingt dieses Unterfangen schließlich Astolfo. Den Anweisungen ihres Zauberbuchs folgend, macht er sich daran, den Stein unter der Schwelle zu entfernen, in dem ein für den Trug verantwortlicher Geist eingeschlossen ist: „uno spirito [...] che faceva questi inganni e queste frodi“ (XXII, 17). Als Reaktion auf Astolfo’s Versuch lässt Ariost Atlante ein letztes Mal eindrucksvoll seine magische Macht unter Beweis stellen, die auf Masken und Schein beruht und erneut das Prinzip der Vielgestaltigkeit ausstellt:

Lo [Astolfo, S.G.] fa con diaboliche sue larve
 parer da quel diverso, che solea:
 gigante ad altri, ad altri un villan parve,
 ad altri un cavallier di faccia rea.
 Ognuno in quella forma in che gli apparve
 nel bosco il mago, il paladin vedea;
 sì che per riaver quel che gli tolse
 il mago, ognuno al paladin si volse. (XXII, 19)

In dieser Schilderung wird also nochmals kenntlich gemacht, dass keine tatsächliche körperliche Verwandlung vorliegt, sondern Astolfo jedem Ritter in Abhängigkeit von dessen individuellen Erfahrungen in anderer Gestalt erscheint. In Übereinstimmung mit den gängigen Erklärungsmechanismen für die Metamorphose darf hier also wiederum ein Einwirken Atlantes auf die ‚*imaginatio*‘ der Ritter angenommen werden.²⁸ Astolfo kann sich den daraus folgenden Angriffen nur entziehen, indem er zu einem weiteren magischen Mittel greift, dem Zauberhorn, dessen schrecklicher Klang alle (einschließlich Atlante) in die Flucht schlägt und ihm die Zeit verleiht, die nötigen Maßnahmen durchzuführen. Er hebt den Stein, zerstört nach den Anleitungen des Buches die vergrabene ‚*imago*‘ sowie andere nicht näher bezeichnete magische Objekte, woraufhin der Palast sich – wie zuvor das Stahlschloss – auflöst: „e si sciolse il palazzo in fumo e in nebbia“ (XXII, 23). Wie schon bei der Vernichtung des Stahlschlusses wird auch hier der Moment der Zerstörung der Scheinwelt zu jenem, in dem ihre Konstitutionsbedingungen in Erscheinung treten.

Damit endet die Macht Atlantes, und ästhetisch lässt sich an dieser Stelle der Übergang vom ‚*romanzo*‘ zum Epos ansiedeln, das die Ästhetik der ‚*maraviglia*‘ weitgehend hinter sich lässt und stärker historische Dimensionen gewinnt.²⁹ Als endgültiger Sieg über den Augentrug freilich darf dieser Ausgang nicht gelesen werden, war dieser doch gerade nicht durch die offenbar unzulängliche menschliche Vernunft zu erzielen, sondern nur durch magische Mittel, die im weiteren Verlauf des Werks nach und nach vernichtet werden.³⁰

28 Der Streit um die Frage, ob Dämonen tatsächliche körperliche Verwandlungen bewirken können oder lediglich durch die Einwirkung auf die ‚*imaginatio*‘ der Betrachter den Anschein davon erzeugen, stellt einen wichtigen Streitpunkt in den Diskussionen um die Macht der Dämonen dar. Die mit der theologischen Lehrmeinung des *Canon Episcopi* übereinstimmende und über die Autorität des Augustinus hergeleitete Theorie besagt, dass die Dämonen lediglich ‚*praestigia*‘ erzeugen, die keinen aktuellen Sinneseindrücken entsprechen, den Betroffenen aber den Eindruck davon vermitteln und offensichtlich auf verschiedene Personen gleichzeitig wirken können. Auf dieses Erklärungsmuster beruft sich beispielsweise maestro Luigi Marsilii in Giovanni Gherardi da Pratos *Paradiso degli Alberti* (um 1425/1426). Zur Herleitung dieser Theorie von Augustinus vgl. Christoph Daxelmüller: *Zauberpraktiken. Eine Ideengeschichte der Magie*. Zürich 1993, 82–85 bzw. 95–98.

29 Vgl. paradigmatisch David Quint: *The Figure of Atlante*. Außerdem einschlägig ist Sergio Zatti: *Il Furioso fra Epos e Romanzo*.

30 Insofern gilt hier Ähnliches wie für Ruggieros Bezähmung des Hippogryphen im Reich der Logistilla, die sich leicht als Zügelung des Begehrens lesen lässt – und in der darauffolgenden Episode der Befreiung Angelicas gleich wieder dementiert wird: Auch Ruggiero scheitert an der Umsetzung des Gelernten, sobald er nicht mehr über den magischen Ring verfügt.

Nach der Zerstörung des ‚palazzo incantato‘ kommt es zu einer Begegnung von Ruggiero und Bradamante, in deren Zusammenhang nicht nur zum einzigen Mal im *Orlando furioso* der Begriff der ‚illusione‘ fällt, sondern bei der auch die Reaktion auf das Bewusstwerden der Täuschung beschrieben wird:

Ruggier riguarda Bradamante, et ella
riguarda lui con alta maraviglia,
che tanti di l'abbia offuscato quella
illusion sì l'animo e le ciglia. (XXII, 32)

Offensichtlich bezeichnet der Begriff der ‚illusione‘ bei Ariost auch ohne den Zusatz ‚diabolica‘ die durch die Magie Atlantes erzeugte Sinnestäuschung. Dabei wird die ‚illusion‘ als eine Trübung von ‚animo‘ und ‚ciglia‘ präsentiert, wobei auf eine Differenzierung zwischen dem Organ der Sinneswahrnehmung und der weiteren Verarbeitung verzichtet wird. Wichtig ist aber vor allem die Wirkung, die aus der Erkenntnis, einer Sinnestäuschung unterlegen zu sein, resultiert. Wie die Erzeugungen Atlantes, so ruft auch diese Erkenntnis eine Reaktion der „alta maraviglia“ hervor, offenbar die einzige, die der Magie angemessen ist – und die zugleich das ästhetische Potential der Täuschung markiert.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Ariosto, Ludovico: *Orlando furioso*, hg. Emilio Bigi (2 Bde.). Mailand 1982.
 Dante Alighieri: *Commedia*, hg. Anna Maria Chiavacci Leonardi (3 Bde.). Mailand 1991–1997.
 Institoris, Henricus; Sprenger Jacobus: *Malleus Maleficarum*, hg. Christopher S. Mackay. Cambridge 2006.
 Lucanus: *Bellum civile. Der Bürgerkrieg*, hg. Wilhelm Ehlers. München 1973.
 Pico della Mirandola, Gianfrancesco: *Über die Vorstellung. De imaginatione*, hg. Eckhard Keßler. München 1997.
 Salutati, Colucii: *De laboribus Herculis*, hg. Berthold L. Ullman (2 Bde.). Zürich 1951.

Sekundärliteratur

- Ascoli, Albert Russell: *Ariosto's Bitter Harmony. Crisis and Evasion in the Italian Renaissance*. Princeton 1987.
 Behringer, Wolfgang; Jerouschek, Günter: *Das unheilvollste Buch der Weltliteratur? Zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte des Malleus Maleficarum und zu den Anfängen der Hexenverfolgung*, in: Heinrich Kramer, *Der Hexenhammer*. [kommentierte Neuübersetzung] = *Malleus Maleficarum*. München 2010, 9–98.
 Benedetti, Laura: *I paradossi dell'amore. Atlante e Ruggiero dall'Innamorato al Furioso*, in: *Quaderni d'italianistica* 21/2 (2000), 113–126.
 Biondi, Albano: *Streghe ed eretici nei domini estensi all'epoca dell'Ariosto*, in: *Il Rinascimento nelle corti padane. Società e cultura al tempo di Ludovico Ariosto*. Bari 1977, 165–199.

- Burrichter, Brigitte: Der Zauberer und der Autor – Atlantes Zauberwelt als ‚mise en abyme‘ des ‚romanzo‘, in: Cornelia Klettke; Georg Maag (Hg.), Trugbildnerisches Labyrinth – Kaleidoskopartige Effekte. Neurezeptionen des *Orlando furioso*. Tübingen 2006, 17–26.
- Clark, Stuart: *Vanities of the Eye. Vision in Early Modern European Culture*. Oxford 2007.
- Daxelmüller, Christoph: *Zauberpraktiken. Eine Ideengeschichte der Magie*. Zürich 1993.
- Fasolini, Diego: „Illuminating“ and „Illuminated“ Light. A Biblical-Theological Interpretation of God-as-Light in Canto XXXIII of Dante’s *Paradiso*, in: *Literature & Theology* 19/4 (2005), 297–310.
- Forni, Giorgio: „Armi“ e „ali“. Ironia e illusione nel IV canto del *Furioso*, in: *Lettere italiane* 62/2 (2010), 181–202.
- Gianetti Ruggiero, Laura: L’incanto delle parole e la magia del discorso nell’*Orlando furioso*, in: *Italica* 78/2 (2001), 149–175.
- Goumegou, Susanne: *Fraude, simulazione, illusione. Der Fiktionsbegriff der italienischen Renaissance im anthropologischen Kontext* (Habilitationsschrift, Ruhr-Universität Bochum, Typoskript 2014).
- Grossi, Pisana: La magia rinascimentale e il *Furioso*, in: Gianfranco Formichetti (Hg.), *Il mago, il cosmo, il teatro degli astri: saggi sulla letteratura esoterica del Rinascimento*. Rom 1985, 115–134.
- Harmening, Dieter: Hexenbilder des späten Mittelalters – Kombinatorische Topik und ethnographischer Befund, in: Peter Segl (Hg.), *Der Hexenhammer. Entstehung und Umfeld des Malheus maleficarum von 1487*. Köln 1988, 177–194.
- Hempfer, Klaus W.: *Diskrepante Lektüren: die Orlando-Furioso-Rezeption im Cinquecento. Historische Rezeptionsforschung als Heuristik der Interpretation*. Stuttgart 1987.
- Kisacky, Julia M.: *Magic in Boiardo and Ariosto*. New York 2000.
- Looney, Dennis: *Ferrarese Studies: Tracking the Rise and Fall of an Urban Lordship in the Renaissance*, in: ders., Deanna Shemek (Hg.), *Phaethon’s Children. The Este Court and its Culture in Early Modern Ferrara*. Tempe 2005, 1–23.
- Mastrocola, Paola: Il „castello“ di Atlante, in: Giorgio Barberi Squarotti (Hg.), *Prospettive sul Furioso*. Turin 1988, 115–143.
- Momigliano, Attilio: *Saggio su l’Orlando furioso*. Bari 1967 (1928).
- Padoan, Giorgio: *Orlando furioso e la crisi del Rinascimento italiano*, in: Aldo Scoglione (Hg.), *Ariosto 1974 in America. Atti del Congresso Ariostesco – Dicembre 1984*, Casa Italiana della Columbia University. Ravenna 1976, 1–30.
- Park, Katharine: *Picos De imaginatione in der Geschichte der Philosophie*, in: Gianfrancesco Pico della Mirandola, *Über die Vorstellung. De imaginatione*, hg. Eckhard Kefßler. München 1997, 21–56.
- Quint, David: *The Figure of Atlante: Ariosto and Boiardo’s Poem*, in: *MLN* 94/1 (1979), 77–91.
- Rajna, Pio: *Le fonti dell’Orlando furioso*. Ristampa della seconda edizione 1900 accresciuta d’inediti. Firenze 1975.
- Schneider, Steffen: *Eros und Imagination in Ariostos Orlando furioso*, in: Maria Moog-Grünwald (Hg.), *Eros. Zur Ästhetisierung eines (neu)platonischen Philosophems in Neuzeit und Moderne*. Heidelberg 2006, 51–71.
- Scotti, Mario: *Illusione. Appunti per una storia semantica dell’idea*, in: Silvia Zoppi Garampi (Hg.), *Illusione. Atti del primo Colloquio di letteratura italiana*. Napoli, 7–9 ottobre 2004. Neapel 2006, 9–23.
- Shapiro, Marianne: *From Atlas to Atlante*, in: *Comparative Literature* 35 (1983), 323–350.
- Shemek, Deanna: *Ladies Errant. Wayward Women and Social Order in Early Modern Italy*. Durham 1998.
- Shumaker, Wayne: *The Occult Sciences in the Renaissance. A Study in Intellectual Patterns*. Berkeley 1972.

- Stierle, Karlheinz: Der Schein der Schönheit und die Schönheit des Scheins in Ariosts *Orlando Furioso*, in: Klaus W. Hempfer (Hg.), *Ritterepik der Renaissance. Akten des deutsch-italienischen Kolloquiums Berlin 30.3.–2.4.1987*. Stuttgart 1989, 243–276.
- Stoppelli, Pasquale: Illusione. Storia di una parola, in: Silvia Zoppi Garampi (Hg.), *Illusione. Atti del primo Colloquio di letteratura italiana*. Napoli, 7–9 ottobre 2004. Neapel 2006, 25–35.
- Vasoli, Cesare: *L'astrologia a Ferrara tra la metà del Quattrocento e la metà del Cinquecento*, in: *Il Rinascimento nelle corti padane. Società e cultura al tempo di Ludovico Ariosto*. Bari 1977, 469–494.
- Walker, D. P.: *Spiritual and Demonic Magic. From Ficino to Campanella*. Notre Dame [Ind.] 1975 (1958).
- Zatti, Sergio: *Il Furioso fra Epos e Romanzo*. Lucca 1990.