

# Ästhetische Reflexionsfiguren in der Vormoderne

Herausgegeben von

ANNETTE GEROK-REITER

ANJA WOLKENHAUER

JÖRG ROBERT

STEFANIE GROPPER

Universitätsverlag  
WINTER  
Heidelberg

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

UMSCHLAGBILD:

© Titelgrafik: Bernd Rudek Design GmbH,  
[www.rudek.de](http://www.rudek.de)

ISBN 978-3-8253-6805-0  
ISSN 0178-4390

Dieses 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 ins-  
besondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und  
die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2019 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg  
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany  
Umschlaggestaltung: Klaus Brecht GmbH, Heidelberg  
Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen  
Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem  
und alterungsbeständigem Papier

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:  
[www.winter-verlag.de](http://www.winter-verlag.de)

SUSANNE GOUMEGOU

# Von der magischen Täuschung zu einer Ästhetik der Illusion avant la lettre. Die ›illusione diabolica‹ vom *Novellino* bis zu Ariosts *Orlando furioso*

## Abstract

This article describes the role of visual delusion in the Italian Renaissance. Against the backdrop of contemporary developments questioning the reliability of human vision, it aims to uncover the aesthetic potential of demonic deception as it is brought to bear in the literature of this period. Working back from Ariosto's *Orlando Furioso* to earlier texts of the fifteenth (Gherardo da Prato's *Paradiso degli Alberti*) and even thirteenth (*Novellino*) century, it highlights advances in aesthetic self-reflection related to the powers and limitations of human perception. Whereas the earlier texts simply imitate demonic deception, subjecting the reader of the work to the same kind of spell as is experienced by the protagonist(s), Ariosto engages in a complex game of changing perspectives and perceptions which allows the reader to see through the mechanism of deception, all the while taking part in the pleasures of the imagination. Characters like the Atlante, a magician who also acts as *figura poetae*, thus allow Ariosto to reflect, long before the advent of aesthetics proper, the origins of fiction and its particular effects on the reader.

Die visuelle Wahrnehmungstäuschung erfährt im italienischen Quattrocento in verschiedenen Kontexten erhöhte Aufmerksamkeit. Zum einen führt die Entdeckung der Perspektive zu einem bis dato nicht gekannten Illusionismus in der Malerei, der zugleich die Standortgebundenheit der Wahrnehmung ins Bewusstsein rückt.<sup>1</sup> Zum anderen wird in dämonologischen Traktaten die

<sup>1</sup> Zur Erfindung der Perspektive und ihrer kulturellen Bedeutung liegen unzählige Arbeiten vor. Exemplarisch sei auf den bahnbrechenden Aufsatz von Erwin Panofsky: *Die Perspektive als ›symbolische Form‹*, in: ders.: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, hg. von Hariolf Oberer/Egon Verheyen, 2. Aufl., Berlin, 1974, 99–167 verwiesen sowie auf die sehr detaillierte Arbeit von Alessandro Parronchi: *Studi su la dolce prospettiva*, Mailand 1964, der die Neuheit gegenüber antiken Ansätzen ausführlich begründet, indem er Brunelleschis Rück-

Wahrnehmungstäuschung als *illusione diabolica* konzipiert, bei der Dämonen täuschende Bilder, sogenannte *praestigia*, in der *imaginatio* erzeugen.<sup>2</sup> So unterschiedlich die auf eine Wirklichkeitsillusion zielende Perspektivmalerei und die Annahme dämonologischer Täuschung auf den ersten Blick zu sein scheinen, so vereint sie doch, dass sie auf je eigene Art die Grenzen menschlicher Erkenntnis- und Wahrnehmungsfähigkeit vor Augen führen. Die menschliche Fähigkeit zur Erkenntnis der Welt wird im Quattrocento durch die Erkenntniskrise des späten Mittelalters im Bereich der Philosophie ohnehin in Frage gestellt.<sup>3</sup> Über den epistemologischen und anthropologischen Zusammenhang hinaus wirft dieser Komplex allerdings – und das soll im Folgenden im Zentrum stehen – die Frage nach dem ästhetischen Potential der Täuschung auf. Spätestens von Giorgio Vasari wird dieses in der Einleitung zu seinen *Vite de' più eccellenti pittori* (1550) mit seiner vielzitierten Wendung von dem »piacevolissimo inganno« thematisiert.<sup>4</sup> Vasari bezieht

griff auf zeitgenössische Theorien des Sehens analysiert, und auf Frank Büttner: *Rationalisierung der Mimesis. Anfänge der konstruierten Perspektive bei Brunelleschi und Alberti*, in: *Mimesis und Simulation*, hg. von Andreas Kablitz/Gerhard Neumann, Freiburg im Breisgau 1998 (Rombach Wissenschaften Reihe Litterae 52), 55–87, der die Bedeutung der mathematischen Verfahren in den Vordergrund stellt. Die wissenschaftshistorische Bedeutung des Verfahrens unterstreicht z. B. Decio Gioseffi: *Filippo Brunelleschi e la svolta »copernicana«. La formalizzazione »geometrica« della prospettiva. Gli inizi della scienza moderna*, in: *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, Bd. 1, a cura di Giovanni Spadolini, Florenz 1980, 811–891. Eine Darstellung der Perspektivität, die sich auf die Implikationen für das Denken der Neuzeit konzentriert, insbesondere bei Cusanus und Descartes, findet sich in Gottfried Boehm: *Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst in der Frühen Neuzeit*, Heidelberg 1969. Eine umfassende Analyse jüngerer Datums bietet Hubert Damisch: *L'origine de la perspective*, Éd. rev. et corrigée [Nachdr.], Paris 2000 (1993).

<sup>2</sup> Vgl. hierzu maßgeblich Stuart Clark: *Vanities of the Eye. Vision in Early Modern European Culture*, Oxford 2007. Neuerdings auch Kirsten Dickhaut (Hg.): *Kunst der Täuschung. Über Status und Bedeutung ästhetischer und dämonischer Illusion in der Frühen Neuzeit in Italien und Frankreich*, Wiesbaden 2016.

<sup>3</sup> Zu den Folgen der Erkenntniskrise vgl. Eckhard Keßler: *Die Philosophie der Renaissance. Das 15. Jahrhundert*, München 2008. Zur Problematisierung der Wahrnehmungs- und Erkenntnistäuschung in Literatur und Kultur des Quattrocento und frühen Cinquecento vgl. Susanne Goumegou: *Fraude, simulazione, illusione. Der Fiktionsbegriff der italienischen Renaissance im anthropologischen Kontext* (Habilitationsschrift, Typoskript 2014).

<sup>4</sup> Die bekannte Stelle aus der Einleitung lautet: »i pittori in due tempi danno rilievo e fondo al piano con l'aiuto di un senso solo: la qual cosa, quando elle è stata fatta da persona intelligente dell'arte, con piacevolissimo inganno ha fatto rimanere

sich damit auf den Betrachter eines *Trompe-l'œil*, der ästhetisches Vergnügen aus der kunstvollen Täuschung zieht, der seine Augen unterliegen. Für diese Form der Täuschung, die nur das Auge, nicht aber den Verstand betrifft, prägt Marian Hobson in ihrem Buch zur Illusion im 18. Jahrhundert den Begriff der bimodalen Illusion, bei der – im Gegensatz zur bipolaren Illusion, die das Moment der tatsächlichen Täuschung kennt – ein Bewusstsein des Getäuschtwerdens stets präsent ist und der Rezipient nie Gefahr läuft, Illusion und Wirklichkeit tatsächlich zu verwechseln. Ausschlaggebend für diese Form der Illusion ist für Hobson das Moment des intellektuellen Durchschauens der Augentäuschung, das ästhetischen Genuss hervorruft.<sup>5</sup>

Zwar kennt die italienische Renaissance noch nicht den Begriff der künstlerischen Illusion, der als ästhetischer Begriff erst im 18. Jahrhundert entsteht,<sup>6</sup> wohl aber zelebriert sie deren ästhetische Wirkung. Zeugnis davon gibt beispielsweise der Bericht, den Antonio Tuccio Manetti von den Perspektivtäfelchen Filippo Brunelleschis gibt. Die vermutlich aus den zwanziger Jahren des Quattrocento stammenden Gemälde selbst sind nicht erhalten,<sup>7</sup> Manetti beschreibt in der *Vita* jedoch sowohl den Gegenstand der Gemälde wie auch die Vorgehensweise Brunelleschis bei deren Präsentation. Der Maler habe, so berichtet Manetti, mit höchster Kunstfertigkeit ein Tafelbild des Baptisteriums San Giovanni angefertigt, so wie man dieses von der Mitteltür von Santa Maria del Fiore aus wahrnehme.<sup>8</sup> Zu betrachten war das auf den

molti grandi uomini« (Giorgio Vasari: *Proemio di tutta l'opera*, in: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, a cura di Gaetano Milanesi, Florenz 1906, Bd. 1, 91–106, hier 99f.).

<sup>5</sup> Vgl. Marian Hobson: *The Object of Art. The Theory of Illusion in 18th-Century France*, Cambridge 1982, 47–50.

<sup>6</sup> Vgl. ebd. und Werner Strube: *Art. Illusion*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. von Joachim Ritter/Karlfried Gründer/Gottfried Gabriel, Darmstadt 1971–2007, Bd. 4, 1976, 204–215.

<sup>7</sup> Alessandro Parronchi weist darauf hin, dass sie den Beschreibungen zufolge nicht im photographischen Sinne realistisch waren, da sie vermutlich einen größeren Ausschnitt umfassten, als das Auge erfassen kann, aber realistisch im optischen Sinne und für das Quattrocento: »in quanto davano una illusione perfetta di verità« (Alessandro Parronchi: *Le due tavole prospettiche del Brunelleschi*, in: ders.: *Studi su la dolce prospettiva*, Mailand 1964, 226–295, hier 263). Genaue Berechnungen der Größe dieser Täfelchen nimmt vor: Giovanni Degli Innocenti: *Il dimensionamento della tavoletta del primo esperimento prospettico brunelleschiano*, in: *Filippo Brunelleschi*, a cura di Giovanni Spadolini, Bd. 2, Florenz 1980, 561–570.

<sup>8</sup> Antonio Manetti: *Vita di Filippo Brunelleschi. Preceduta da La Novella del Grasso*, a cura di Domenico de Robertis, Mailand 1976, 57.

Hauptpunkt hin konstruierte Bild<sup>9</sup> durch ein kleines Guckloch, das an der Stelle des Hauptpunktes angebracht war und durch das hindurch der Betrachter von hinten in einen vor das Gemälde gehaltenen Spiegel blicken sollte.<sup>10</sup> Nicht der direkte Blick auf das Gemälde, sondern der durch das Guckloch gesteuerte Blick auf dessen Spiegelbild bestimmt also die Wirkung auf den Betrachter. Voraussetzung für dieses Experiment sind die neu aufkommenden flachen Glasspiegel, in denen das Spiegelbild nicht mehr wie bei den früheren Kugelspiegeln verzerrt ist.<sup>11</sup> Wie der Spiegel die dreidimensionale Wirklichkeit auf eine zweidimensionale Glasfläche umbricht, verfährt auch die Perspektivmalerei mit ihrer Reproduktion des angenommenen Schnitts durch die Sehpyramide, so dass Spiegelbild und Schnitt durch die Sehpyramide sich bis auf die Seitenverkehrung entsprechen. Bei Brunelleschis Tafelchen von San Giovanni funktioniert der Seheindruck sogar über ein doppeltes Spiegelbild. Anstelle des Himmels hat der Künstler spiegelndes Material angebracht, das beim Betrachten auf der Piazza den wirklichen Himmel widerspiegelt. Das Spiegelbild vereint also das gespiegelte Gemälde und den doppelt gespiegelten Himmel, wobei die Unterschiede zwischen der gespiegelten Realität und der gespiegelten Malerei nivelliert werden. Aus dieser doppelten *imitatio naturae*, die nur teilweise der Kunst des Malers, teilweise jedoch auch der Kunst des Spiegels zu verdanken ist, entsteht dann laut Manetti ein täuschend echter Eindruck von Wirklichkeit: »che al guardarlo, con l'altre circustanze dette [...], pareva, che si vedessi 'l propio vero.«<sup>12</sup> In Manettis Formulierung wird erkennbar, dass das Wissen um den Schein vorhanden ist und einen Teil des Reizes ausmacht. Nicht zuletzt die Versuchsanordnung mit dem Blick durch das Guckloch und dem Halten des Spiegels verhindert, dass

<sup>9</sup> Der moderne Begriff des Hauptpunktes meint jenen Punkt, in dem der gerade und horizontal auf das Baptisterium gerichtete Blick des Künstlers sein Objekt trifft (vgl. Büttner 1998, 57). Büttner zufolge handelt sich noch nicht um eine Fluchtpunktperspektive, da die Bauten gar keine Orthogonalen aufwiesen, die im Fluchtpunkt zusammenlaufen konnten (vgl. ebd., 74).

<sup>10</sup> »Con l'una mano s'accostassi allo occhio et nell' altra tenessi uno specchio piano al dirimpetto, che vi si ueniva a specchiare dentro la dipintura; quella dilazione dello specchio dall'altra mano veniva a essere la distanza velcirca, di braccia piccoline, quanto a braccia vere dal luogo dove monstrava essere stato a ritrarlo per insino al tempio di Santo Giovanni« (Manetti 1976, 59).

<sup>11</sup> Zur Verbreitung der flachen Glasspiegel, die ab dem 14. / 15. Jahrhundert in Italien hergestellt werden und die runden Glas- oder flachen Metallspiegel ersetzen, vgl. Ulrike Haß: *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München 2005, 298 und Sabine Tauchert: *Form und Funktion von Perspektive in der englischen Lyrik des 16. und 17. Jahrhunderts*, Norderstedt 2007, 16.

<sup>12</sup> Manetti 1976, 59.

der Betrachter wirklich getäuscht wird. Das Bewusstsein um die Gemachtheit des Augentrugs im Sinne der bimodalen Illusion bei Hobson ist somit notwendigerweise gegeben.

Die rinascimentalen Traktate zur Malerei kennen weder den Begriff der Illusion, noch behandeln sie das ästhetische Potential der Täuschung; sie sind produktionsästhetisch orientiert und geben Anleitungen zur möglichst perfekten *imitatio naturae*.<sup>13</sup> Der Begriff der *illusione* entstammt vielmehr dem Bereich der Dämonologie und bezeichnet seit dem Mittelalter die Täuschung der menschlichen Wahrnehmung durch den Einfluss von Dämonen auf die *imaginatio*.<sup>14</sup> Zwar fällt diese Thematik in den Bereich der Aisthesis, jedoch nicht in den der Ästhetik im Sinne einer Kunsttheorie. Will man die ästhetische Dimension der Wahrnehmungstäuschung aufweisen, so lohnt sich jedoch ein Blick in die Literatur. In Ludovico Ariostos *Orlando furioso* (1516 / 1521 / 1532)<sup>15</sup> stellt die Thematik der Täuschungsanfälligkeit der menschlichen Wahrnehmung und Erkenntnis eines der Hauptthemen dar.<sup>16</sup> Gerade am Paradigma der visuellen Wahrnehmungstäuschung spielt Ariost anthropologische, erkenntnistheoretische und ästhetische Aspekte der Täuschung durch, indem er immer wieder die Differenz von Sein und Schein hervorhebt und dabei das ästhetische Potential der Täuschung entfaltet. So kommt die

<sup>13</sup> Vgl. exemplarisch Oskar Bätschmann: *Einleitung*, in: Leon Battista Alberti: *Das Standbild – Die Malkunst – Grundlagen der Malerei*, hg. von Oskar Bätschmann/ Christoph Schäublin, Darmstadt 2000, 13–130.

<sup>14</sup> 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. Vgl. Lemma *illusione* in: *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venedig 1612; Edizione elettronica: [http://vocabolario.it/\\_s\\_index2.html](http://vocabolario.it/_s_index2.html), 07.03.2017. 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: *Illusione. Atti del primo Colloquio di letteratura italiana. Napoli, 7–9 ottobre 2004*, a cura di Silvia Zoppi Garampi, Neapel 2006, 9–23, hier 14). Zur Wortgeschichte vgl. Pasquale Stoppelli: *Illusione. Storia di una parola*, in: ebd., 25–35.

<sup>15</sup> Der *Orlando furioso* wird zitiert nach: Ludovico Ariosto: *Orlando Furioso e cinque canti*, a cura di Remo Ceserani/Sergio Zatti, Torino 1997.

<sup>16</sup> Giorgio Padoan bezeichnet den *Orlando furioso* daher als »poema delle illusioni umani« in: »*Orlando furioso*« e la crisi del Rinascimento italiano, in: *Ariosto 1974 in America*, a cura di Aldo Scoglione, Ravenna 1976, 1–30, hier 10. Vgl. umfassender Goumegou 2014, 300–426.

*illusio* im Sinne der dämonologischen Wahrnehmungstäuschung sowohl als Gefahr wie als Faszinosum in den Blick. Darüber hinaus bietet die magische Täuschung aber auch das Mittel, um ästhetische Fragen, inklusive Fragen der poetischen Fiktion zu reflektieren.

Die Fiktion im modernen Sinne ist, ganz wie die Illusion, im Quattro- und frühen Cinquecento auf der begrifflichen Ebene noch nicht präsent. In den ohnehin recht spärlichen poetologischen Traktaten der Zeit verbleibt der Begriff der *fictio* oder der *figmenta poetarum* im Wesentlichen auf der Ebene von Lüge oder Täuschung und kann allenfalls über das Konzept der Allegorese gerechtfertigt werden.<sup>17</sup> Dennoch lässt sich, insbesondere in Zusammenhang mit der *commedia erudita*, ein Fiktionsbewusstsein konstatieren, das auf ein Vorhandensein von Fiktion als sozialer Praxis schließen lässt.<sup>18</sup> Auch wenn diese theoretisch noch nicht eingeholt wird, zeigt sich deren Thematisierung in Zusammenhang mit der höfischen Konversationskunst, wie sie von Giovanni

<sup>17</sup> Zu einigen relevanten Schriften für diesen Zeitraum, die sich für die Frage nach den Lügen der Dichter meist eng an Boccaccios Apologie in den *Genealogie deorum gentilium* orientieren, vgl. Concetta Carestia Greenfield: *Humanist and Scholastic Poetics, 1250–1500*, Lewisburg 1981. Während jedoch bei Boccaccio eine ästhetische Aufwertung der *fictio* durchaus angelegt ist und er den Begriff von allen Elementen der Täuschung oder Lüge freizuhalten versucht (vgl. Francesco Tateo: *Poesia e favola nella poetica del Boccaccio*, in: ders.: *Retorica e poetica fra medioevo e rinascimento*, Bari 1960, 65–202, hier 141 f., Anm. 44 sowie Elisabetta Menetti: *Boccaccio e la fictio*, in: *Studi sul Boccaccio* 38 (2010), 69–87), verharren die späteren Autoren oft auf dem Gegensatz von Wahrheit und Lüge und insistieren vor allem auf dem Prinzip der Allegorese zur Apologie der Dichtung. Poetologische Funktion hat im Quattrocento oftmals der im Zuge des Buchdrucks aufkommende Kommentar lateinischer Autoren, vgl. Rainer Stillers: *Literarischer Kommentar und Poetologie am Ende des Quattrocento*, in: ders.: *Humanistische Deutung. Studien zu Kommentar und Literaturtheorie in der italienischen Renaissance*, Düsseldorf 1988, 35–106. Als erste eigenständige Poetik gilt der zwischen 1490 und 1492 geschriebene Dialog *De poetice ad Laurentium Medicem libri III* von Bartolommeo della Fonte, der sich entscheidend an Horaz, Cicero und Quintilian orientiert und viele Argumente aus Boccaccios *Genealogie deorum gentilium* aufnimmt (vgl. Charles Trinkaus: *The Unknown Quattrocento Poetics of Bartolommeo Della Fonte*, in: *Studies in the Renaissance* 13 [1966], 10–122). Bekannt ist allerdings die in Form eines Lehrgedichts abgefasste Poetik von Vida aus dem Jahr 1527, die Quintilians Projekt der Erziehung des Redners auf den Dichter übertragen will und dabei in erster Linie das Epos in den Blick nimmt (vgl. Ralph G. Williams: *Introduction*, in: Marco Girolamo Vida: *The ›De arte poetica‹ of Marco Girolamo Vida*, ed. by Ralph G. Williams, New York 1976, I–LII).

<sup>18</sup> Vgl. Goumegou 2014, 300–327.



Giovano Pontano in dem kleinen Traktat *De sermone* (1501/02) niedergelegt ist,<sup>19</sup> oder eben in literarischen Texten auf der Ebene der Performanz.

Auch bei Ariost liegt die Bedeutung des Begriffs *finzione* noch zwischen der (magischen) Täuschung<sup>20</sup> und der Lüge.<sup>21</sup> Sowohl in seinen Komödien als auch im *Orlando furioso* findet sich aber eine ästhetische Reflexion der Fiktionsproblematik, und zwar in sehr elaborierter Weise. Insbesondere werden immer wieder implizit unterschiedliche zeitgenössische Fiktionskonzepte thematisiert, was offensichtlich zur Reflexion der Aufgaben und Möglichkeiten von Dichtung einlädt. Eine wesentliche Rolle spielt dabei die magische Täuschung, die im *Orlando furioso* nicht nur als Allegorie menschlicher Selbsttäuschung fungiert, sondern in der spektakulären Ausstellung ihrer Funktionsweise auch das Verlangen der Rezipienten nach dem *thaumastón* bedient und sich im Bereich des *factum* situiert. Durch diese Kopräsenz der zwei wichtigsten zeitgenössischen Fiktionskonzepte (Allegorie und Wunderbares) lenkt Ariost den Blick auf die Analogie von Magie und Dichtung und inszeniert insbesondere den Magier als Figur der ästhetischen Reflexion. Sowohl der Zauberer Atlante als auch die Fee Alcina sind als *figurae poetae* konzipiert und stehen für bestimmte Dichtungskonzepte. Damit wird eine metapoetische Ebene eingezogen, die weit über das hinausgeht, was in den wenigen poetologischen Traktaten der Zeit diskutiert wird.

Über die Magie wird die Täuschung in den Bereich der Kunst und der Fiktion gewendet, die dadurch auf ihre Grenzen und Möglichkeiten hin befragt werden kann. Im *Orlando furioso* zeigt sich in hohem Maße, welches ästhetische Potential die magische Täuschung in der Literatur entfalten kann, und zwar sowohl in Hinblick auf eine Wirkungsästhetik wie auch in Hinblick auf die ästhetische Selbstreflexion. Dass dieses Potential in der Figur des Magiers bereits angelegt ist, soll im Folgenden in einem Rückgriff auf Novellen aus dem ausgehenden Duecento und dem frühen Quattrocento gezeigt werden, der zugleich den Blick dafür schärfen hilft,

<sup>19</sup> Giovanni Pontano: *De Sermone. De la conversation*, ed. par Florence Bistagne, Paris 2008. Zu einer entsprechenden Analyse vgl. Goumegou 2014, 119–136.

<sup>20</sup> So z.B. »finzion d'incanto« (IV, 19) oder »E facilmente si potean far queste / finzion; ch'era ugualmente grande e grosso / l'un come l'altro« (XLV, 69).

<sup>21</sup> Im vierten Gesang wird Brunello mit einer an Dante gemahnenden Wendung als Lügner bezeichnet: »con esso lui di finzioni padre« (IV, 3). Bei Dante ist der Teufel der »padre di menzogna« (*Inf.* XXVIII, 144). Als solche rückt sie allerdings an einer Stelle auch in den Bereich der literarischen Fiktion, wenn der Wirt im 28. Gesang seine Erzählung ankündigt mit dem Hinweis, man möge ihr den Glauben schenken »che si vuol dare a finzioni e a fole« (XXVIII, 3).

wie Ariost dann dieses Potential auf mehreren Ebenen zur ästhetischen Selbstreflexion nutzt.

\*\*\*

Den Begriff der *illusione* verwendet Ariost im *Orlando furioso* ein einziges Mal, und zwar ohne das Attribut *diabolica*, aber doch in einem Kontext, der offensichtlich dem Bereich der Dämonologie entstammt. Nach ihrer Befreiung aus dem *palazzo incantato* des Magiers Atlante (der in der deutschen Forschung ein wenig ungenau zumeist als Illusionspalast bezeichnet wird) erkennen sich Bradamante und Ruggiero, die dort lange Zeit gefangen waren, endlich wieder:

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

Diese *illusione* ist offensichtlich das Resultat der Magie Atlantes, der von Anfang an als Magier des Augentrugs modelliert wird und dessen magische Praktiken immer wieder detailliert geschildert werden.<sup>22</sup> Die Täuschung ist während der Dauer ihrer Wirkung eine vollständige, sie betrifft nicht nur die Augen (»le ciglia«), sondern auch den Verstand (»l'animo«), die beide gleichermaßen verdunkelt werden.

Insofern unterscheidet sich die *illusione diabolica* radikal von dem, was Hobson bimodale Illusion nennt. Den Betroffenen fehlt jedes Bewusstsein, dass sie einer Täuschung ausgesetzt sind, jede ästhetische Distanz. Auch der Umstand, dass der Augentrug zuvor angekündigt wird, beeinträchtigt nicht die Wirksamkeit der Magie Atlantes. Bevor Bradamante am *palazzo incantato* eintrifft, warnt die ihr wohlgesonnene Magierin Melissa sie vor eben dieser Gefahr: »pur non dar fede all'occhio tuo, che losco / farà l'incanto, e celeragli il vero« (XIII, 53). Kaum jedoch erblickt Bradamante eine Gestalt, die der Ruggieros gleicht, schlägt sie die Warnung in den Wind: »Perché voglio io de la credenza altrui / che la veduta mia guidichi peggio?« (XIII, 77). Die (vermeintliche) Evidenz des Augenscheins trägt den Sieg über die Worte der Vernunft davon und leitet Bradamante – wie so viele andere Ritter auch – in eine Falle: sie wird zur Gefangenen im *palazzo incantato*. Erst dem mit einem Zauberbuch ausgerüsteten Astolfo gelingt es viele Gesänge später, den Palast durch Befolgen der in dem Buch enthaltenen Anweisungen zu zerstören.

<sup>22</sup> Vgl. dazu Susanne Goumegou: *Die ›magia daemoniaca‹ Atlantes. Dämonologische, ästhetische und erkenntnistheoretische Aspekte der Täuschung in Ariostos ›Orlando furioso‹*, in: Dickhaut 2016, 331–347.

Dennoch baut Ariost auch ein Moment der bimodalen Illusion ein. Denn eine Figur gibt es, die während der lange anhaltenden Dauer der Gefangenschaft einer nicht unbeträchtlichen Zahl von Rittern in diesem Palast in der Lage ist, die Täuschung zu durchschauen und in ihrer Herstellung zu beobachten. Angelica betritt den Palast im Besitz eines magischen Zauberrings (durch dessen Einsatz sie drei Ritter befreien kann), und hat das Privileg, den Magier Atlante bei seinem Tun beobachten zu können: »Vede come, fingendo [Atlante, S.G.] 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.<sup>23</sup> 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.

Angelica kann dank des Ringes die Herstellung der magischen Täuschung beobachten. Allerdings nimmt sie keine ästhetische Einstellung zu diesen Vorgängen ein, da sie ganz praktisch mit dem Problem beschäftigt ist, welchen Ritter sie befreien soll, um Schutz für ihre Reise in die Heimat zu erhalten. Dennoch wird durch ihre Figur die Wahrnehmung des Lesers so gelenkt, dass dieser das Spiel mit den Wahrnehmungstäuschungen verfolgen kann. Der Leser wird also nicht mitgetäuscht, sondern ist – gemäß dem Prinzip der bimodalen Illusion – in der Position dessen, der die Gemachtheit der Täuschung und ihren Effekt auf den Getäuschten gleichzeitig wahrnehmen kann. Dies gilt auch für andere Stellen, an denen der Erzähler stets darauf achtet, den Unterschied zwischen Sein und Schein für den Leser zu markieren, etwa wenn er Orlandos Illusion, Angelica vor sich zu haben, mit der Wendung kommentiert: »Non dico ch'ella fosse, ma pareva Angelica gentile« (XII, 6).<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Im Bereich der Magie ist eine *imago* eine Figur aus Wachs oder Lehm, mit der Gestalt dessen, der behext werden soll (vgl. den Kommentar in der Ausgabe von Emilio Bigi zu Melissas Umgang mit den Hinterlassenschaften Alcinas [VIII, 14 und Anm. 4], *Orlando furioso*, a cura di Emilio Bigi, 2 Bde., Mailand 1982. Die lateinische *imago* (Abbild, aber auch Trugbild) wird aber im *Vocabolario della Crusca* auch als Synonym für *figura* und *forma* angeführt, und Ariost benutzt sie 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 feminil fronte, / e del gran re d'Algier presa l'imago« (XXXIX, 4).

<sup>24</sup> In ähnlicher Weise wird dem Leser auch signalisiert, dass Bradamante einer Täuschung obliegt, wenn sie in »colui che di Ruggiero ha tutti i segni« (XIII, 76) den Geliebten zu erkennen vermeint.

Dieses Vorgehen ist keine Selbstverständlichkeit in der Darstellung dämonischer Täuschungen. In der novellistischen Tradition ist vielmehr ein gegenteiliges Verfahren zu beobachten, wenn die Perspektive des Lesers durch interne Fokalisierung an das Opfer der Täuschung gebunden und die Täuschung erst zu einem sehr späten Zeitpunkt entlarvt wird. Von daher lohnt es sich, die Novelle von messer Olfo, die in Giovanni Gherardis *Paradiso degli Alberti* erzählt wird und ausdrücklich die *illusione diabolica* zum Thema hat, genauer zu betrachten, um in einem weiteren Schritt die Besonderheiten der Ariost'schen Inszenierung der magischen Täuschung differenzierter beschreiben zu können. Außerdem zeigt sich dabei, dass bereits in der Literatur des frühen Quattrocento Parallelen zwischen Magie und Kunst gezogen werden.

\*\*\*

Das *Paradiso degli Alberti* von Giovanni Gherardi da Prato stammt vermutlich aus den Jahren nach 1425/26 und versammelt nach dem Vorbild von Boccaccios *Decameron* eine namentlich genannte Florentinische Elite, die philosophische, historische und moralische Themen diskutiert und diese mit insgesamt neun Novellen illustriert.<sup>25</sup> Im Anschluss an die Erzählung von

<sup>25</sup> Die Entstehungszeit des im 19. Jahrhundert vom Erstherausgeber (Bologna 1867) Alessandro Wesselofsky betitelten Textes, lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen. In der Regel wird davon ausgegangen, dass Giovanni Gherardi da Prato kurz nach seinem Rückzug in seinen Heimatort um 1425/26 mit der Komposition dieses unvollendet gebliebenen Werks begann (vgl. Francesco Garilli: *Nota sul testo*, in: Giovanni da Prato: *Opere complete I. Il Paradiso degli Alberti*. Edizione critica, a cura di Francesco Garilli, Palermo 1976, 299–378; zuerst vertritt diese These Hans Baron: *Humanistic and Political Literature in Florence and Venice at the Beginning of the Quattrocento*. *Studies in Criticism and Chronology*, Cambridge 1955, 34–37). Zu dem relativ wenig beachteten Werk vgl. neben einem weiteren Aufsatz von Garilli (Garilli: *Cultura e pubblico nel ›Paradiso degli Alberti‹*, in: *Giornale storico della letteratura italiana* 149/465 (1972), 1–47) auch die folgenden Arbeiten von Antonio Lanza: *Introduzione*, in: Giovanni Gherardi da Prato: *Il ›Paradiso degli Alberti‹*, a cura di Antonio Lanza, Rom 1975, IX–L; ders.: *La letteratura tardogotica. Arte e poesia a Firenze e Siena nell'autunno del Medioevo*, Anzio 1994; ders.: *Polemiche e berte letterarie nella Firenze del primo rinascimento (1375–1449)*, 2. Aufl., Rom 1989, 164–182 und ders.: *Il giardino tardogotico del ›Paradiso degli Alberti‹*, in: *Italies* 8 (2004), 135–150. Zu der hier behandelten Novelle von messer Olfo vgl. auch Piotr Salwa: *Il ›Paradiso degli Alberti‹*. *Appunti sulle novelle*, in: *Beiträge zur romanischen Philologie* 27/1 (1988), 59–69 sowie ders.: *La novella del tempo fallace e ›Il Paradiso degli Alberti‹ di Giovanni Gherardi da Prato*, in: *Il tempo, i tempi. Omaggio a Lorenzo Renzi*, a cura di Rosanna Brusegan/Michele A. Cortelazzo, Padua 1999, 251–264.

Melissa, der Tochter des Odysseus, die von Kirke in einen Sperber verwandelt wird,<sup>26</sup> kommt die Frage auf, ob es generell möglich sei, dass sich Menschen in Tiere verwandeln. Diese Problematik berührt theologische Dogmen, denn die auf dem *Canon Episcopi* beruhende theologische Lehrmeinung spricht der Magie jegliche direkte Wirksamkeit ab.<sup>27</sup> Eine tatsächliche körperliche Verwandlung anzunehmen, hieße, den Dämonen Macht über die von Gott geschaffene Materie zuzusprechen. Unter Berufung auf einzelne Passagen von Augustinus oder Thomas von Aquin<sup>28</sup> scheint es jedoch möglich (wenn auch umstritten), eine Verwirrung der Sinne durch den (von Gott zugelassenen) Einfluss der Dämonen auf die *imaginatio* bzw. die *fantasia* anzunehmen.<sup>29</sup> So wird auch später im *Malleus Maleficarum* (1486), der so etwas wie die Summe des Hexenwissens seiner Zeit darstellt, in Übereinstimmung mit dem aristotelischen Vertrauen in die Sinneswahrnehmung ausdrücklich ausgeschlossen, dass die *illusio* ihren Ort im Auge des Sehenden haben könnte: »*nulla prestigiosa illusio in oculo fidentis fieri potest*«. <sup>30</sup> Als Ansatzpunkt der Dämonen, um eine *illusio sensuum* zu erzeugen, wird vielmehr die *vis cognitiva* bzw. die *fantasia* betrachtet, auf die der Teufel über die Bewegung der *spiritus* und *humores* einwirke, so dass in der *imaginatio* gespeicherte

<sup>26</sup> Eine Analyse der Melissa-Novelle findet sich in Barbara Kuhn: *Mythos und Metapher. Metamorphosen des Kirke-Mythos in der Literatur der italienischen Renaissance*, München 2003 (Humanistische Bibliothek, Reihe I: Abhandlungen 55), 28–54.

<sup>27</sup> Vgl. 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*, hg. von Günter Jerouschek/Wolfgang Behringer, 8. Aufl., München 2010, 9–98, hier 18.

<sup>28</sup> Vgl. dazu Christopher S. Mackay: *General Introduction*, in: O. P. Henricus Institoris/Jacobus O. P. Sprenger: *Malleus Maleficarum*, hg. von Christopher S. Mackay, Cambridge 2006, Bd. 1, 1–171, hier 46.

<sup>29</sup> *Imaginatio* und *fantasia* sind die beiden, in diesem Fall nicht voneinander differenzierten Übersetzungen des aristotelischen Terminus φαντασία (vgl. Martin Kemp: *From Mimesis to Fantasia. The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts*, in: *Viator* 8 (1977), 347–405, hier 366). Die genaue Art, in der Dämonen Einfluß auf die Welt nehmen, stellt spätestens von den 1430er Jahren an ein heiß debattiertes Thema dar, in dem es Stimmen gibt, die davon ausgehen, dass der Teufel Einfluss auf alle Momente der Wahrnehmungsakte nehmen könne (vgl. Clark 2007, 3 und 123–160). Auch im *Malleus maleficarum* erweist sich die Argumentation immer wieder als widersprüchlich, weil die zitierten Autoritäten unterschiedliche Positionen einnehmen, die nicht harmonisiert werden.

<sup>30</sup> Henricus Institoris et al. 2006, 321 f.

Bilder (*species*) zu den Sinnesorganen gelangen und den Eindruck tatsächlicher Wahrnehmung erzeugen, so genannte *praestigia*.<sup>31</sup>

Einer solchen Argumentation bedient sich nun auch maestro Luigi Marsilli im *Paradiso degli Alberti*, und er illustriert seine These mit der Novelle des messer Olfo. In dieser geht es nicht mehr, wie in der von Melissa, um eine körperliche Verwandlung, jenes im *Canon Episcopi* hauptsächlich verhandelte Meisterstück der Dämonologie, sondern – glaubt man maestro Luigi – um einen Vorgang, der sich allein auf der Ebene der *fantasia* abspielt: »udirete quanta forza abbia la illusione diabolica nella fantasia de' mortali«. <sup>32</sup> Zentrales Einfallstor für die *illusione diabolica* ist also entsprechend der Wahrnehmungslehre der Zeit die *fantasia*, deren Bedeutung in der Novelle zwischen der eines Seelenvermögens, das Sinneseindrücke verarbeitet oder erzeugt, und der erlebten Vision, die über das Rationalitätsprinzip nicht einzuholen ist, changiert.<sup>33</sup>

Die von maestro Luigi erzählte Novelle hat einen Vorläufer in *Novellino* XXI mit dem Titel *Come tre maestri di nigromanzia vennero alla corte dello 'mperadore Federigo*.<sup>34</sup> Der Vergleich mit dieser deutlich kürzeren, kaum mehr als eine Seite umfassenden Version vom Ende des Duecento lenkt den Blick auf entscheidende Veränderungen und erhellt zugleich die mit der Figur des Magiers verbundenen Konnotationen. In dieser anonymen Vorgängerausfassung ist noch nicht von einer *illusione diabolica* die Rede, es wird le-

<sup>31</sup> Vgl. ebd., 320–326. Der Autor diskutiert hier vor allem die Lösungsangebote von Augustinus, Thomas von Aquin und Antoninus Pierozzi, wobei die oben dargestellte Hypothese auf Thomas von Aquin zurückgeht. Zur »Augustinische[n] Dämonologie und Magiologie« sowie zur »Zaubertheorie nach Augustinus« vgl. auch Christoph Daxelmüller: *Zauberpraktiken. Eine Ideengeschichte der Magie*, Zürich 1993, 82–85 bzw. 95–98.

<sup>32</sup> Die Novelle des messer Olfo wird im Folgenden unter Angabe der Seitenzahlen im Text zitiert nach: Giovanni Gherardi da Prato 1975, 129–154, hier 130.

<sup>33</sup> Der *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini* führt folgende Hauptbedeutungen für den im italienischen Quattrocento sehr uneinheitlich verwendeten Terminus *fantasia* an: »Idea o rappresentazione creata dall'immaginazione o dall'inconscio« oder »La facoltà e il potere di immaginare, di creare nella mente situazioni fittizie, solitamente partendo da una base sensoriale«, worunter auch eine »deviazione dalla razionalità« fallen kann (<http://tlio.ovi.cnr.it/voci/019557.htm>, 30.06.2011). Im *Vocabolario della Crusca* sind, neben der Übersetzung von *phantasia*, *imaginatio*, auch die Bedeutungen »maninconia, e umor fantastico« verzeichnet (*Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venedig, 1612; [http://vocabolario.signum.sns.it/\\_s\\_index2.html](http://vocabolario.signum.sns.it/_s_index2.html), 07.07.2011). Vgl. auch Kemp 1977, 366–375.

<sup>34</sup> Giorgio Manganelli (Hg.): *Il Novellino (Le ciento novelle antike)*, Mailand 2002, 34–36.

diglich berichtet, dass drei »maestri di nigromanzia« am Hof Friedrichs II. auftauchen, der bekannt für seine Freigiebigkeit gegenüber Künstlern ist. Die Nekromanten stehen also in einer Reihe mit »sonatori, trovatori e belli favelatori, uomini d'arte, giostratori«. Sie werden unter Verwendung des Verbs »giuocare« zu ihrem Tun aufgefordert,<sup>35</sup> und bieten auf die Aufforderung des Kaisers hin ihre Künste dar: »Ed elli gittaro loro incantamenti e fecero loro arti.«<sup>36</sup> Insofern sind sie also wohl als *ioculatores* zu verstehen, d. h. als Zauberkünstler, die auf Jahrmärkten und Festen ihre Kunststücke darbieten.<sup>37</sup> Durch den plötzlichen Einbruch eines Unwetters wird auf jeden Fall eine Nähe zur schwarzen Magie evoziert, auch wenn nicht spezifiziert wird, ob ein Kausalzusammenhang zwischen der Kunst der Nekromanten und dem Unwetter besteht oder ob es sich lediglich um eine Koinzidenz handelt. Dies ist charakteristisch für den unklaren Status der *ioculatores*, die auch als Artisten gerne mit dämonischer Magie in Verbindung gebracht werden.<sup>38</sup> Erzählt wird lediglich, dass sie sich nach dem Ende des Unwetters verabschieden und sich als Belohnung ausbitten, dass der conte di San Bonifazio sie begleiten möge, um gegen ihre Feinde zu kämpfen. In wenigen Sätzen wird dann berichtet, wie er ein Reich erobert und eine Familie gründet. Viele Jahre später – sein Sohn zählt bereits 40 Jahre – kehrt er auf Betreiben der Nekromanten zurück an den Hof Friedrichs II. und findet die Zurückgebliebenen in eben jenen Aktionen begriffen vor, in denen sie waren, als er sie verlassen hatte. Erst an dieser Stelle zeigt sich, dass mit den vorangegangenen Ereignissen etwas nicht stimmen kann. Diese Inkongruenz wird vom Grafen, der dem Kaiser seine Erlebnisse berichtet, sehr pointiert in die folgende Feststellung mit anschließender Frage gefasst: »il mondo è tutto rivolto. Come va questo fatto?«<sup>39</sup> Die Novelle ist sehr effektiv auf diesen plötzlichen Überraschungsmoment hin konstruiert, auf den es vorher keinerlei Hinweis gibt. Genausowenig findet im Nachhinein eine Erklärung der Ursachen der verkehrten Welt oder der Wirkung der Täuschung statt; dem Leser bleibt nichts als die Verwunderung zu teilen. Er erhält keinen Einblick in die Funktionsweisen der Täuschung, sondern sieht sich im Sinne der bipolaren Illusion gemeinsam mit den Figuren der Novelle dem plötzlichen Perspektivwechsel ausgesetzt und vor das Rätsel der magischen Täuschung gestellt.

<sup>35</sup> »E lo `mperadore il pregò che giuocasse cortesemente«, ebd., 35.

<sup>36</sup> Ebd.

<sup>37</sup> Vgl. dazu Thibaut Maus de Rolley: *Le diable à la foire. Jongleurs, bateleurs et prestigitateurs dans le discours démonologique à la Renaissance*, in: Dickhaut 2016, 173–195.

<sup>38</sup> Vgl. ebd.

<sup>39</sup> Manganelli 2002, 36.

Interessant ist allerdings, dass die Erzählung des Grafen verdoppelt wird. Der soeben genannte Bericht an den Kaiser, der in vorrangig informativer Absicht erfolgt,<sup>40</sup> wird im letzten Satz der Novelle als gewissermaßen ästhetisch motivierte Erzählung wiederholt, bei der die Adressierung an ein breites Publikum in einem spektakulären Rahmen ausgestellt wird: »Lo 'mperadore li le fa raccontare, con grandissima festa, a baroni ed a cavalieri.«<sup>41</sup> Diese zweite Erzählung der Begebenheiten liegt strukturell auf einer Ebene mit den Darbietungen der *favellatori* und der Nekromanten, deren ästhetische Wirkung in der Erzeugung von Staunen liegt, auf das offensichtlich auch die erneute Erzählung zielt. Man kann in der Ausstellung des zweiten Erzählvorgangs daher einen Ansatz zur ästhetischen Selbstreflexion sehen, da nun die textinternen Zuhörer zu Adressaten einer auf Effekt zielenden Darbietung werden. Allerdings ist einzuschränken, dass eine explizite Parallelisierung von magischer Illusion, die in der Novelle noch nicht einmal eindeutig als solche ausgewiesen wird, und der Dichtung nicht stattfindet.

Giovanni Gherardi folgt in seiner erheblich längeren Fassung – in der schon zitierten Ausgabe von Lanza umfasst sie fast 25 Seiten – im Wesentlichen dem vorgegebenen Verlauf. Auch er bindet den Leser an die Perspektive des Protagonisten, der bei ihm den Namen *messer Olfo* trägt, auch wenn er durch die Ankündigung der Novelle als Beispiel für eine *illusione diabolica* in der Rahmenerzählung für einen entsprechenden Hinweis sorgt. Gherardi situiert das Geschehen im Rahmen der Krönungsfeier von Friedrich II., was nicht nur eine historische Präzisierung mit sich bringt, sondern außerdem einen Bereich des Wunderbaren eröffnet. Die Feier wird beschrieben als »magnifica e mirabile festa delle sua essaltazione« (130), und Duktus und Setting erinnern sowohl an den höfischen Roman wie an den exotischen Reisebericht. Es werden jede Menge wunderbare Geschenke aufgezählt, darunter exotische Tiere und Objekte, die aus fernen Regionen der Welt stammen, um den Luxus und Reichtum des Festes, die »pompa mirabile« (133) zu illustrieren. Zudem wird eine Topik des Unsagbaren angeschlagen, die das Maß des Wunderbaren ins Unermessliche steigert: »era tanta meraviglia che mai ridire si potria« (133).

Auf dem Höhepunkt dieses Festes erscheint nun Michele Scotto, der historische Hofastrologe Friedrichs II., der einleitend mit einem Superlativ als »più dotto e famoso mago« (130) präsentiert wird. Er trägt wie sein Begleiter ein chaldäisches Gewand, das ihn offenbar als Nekromant auszeichnet, und bietet dem Kaiser an, einen Auftrag auszuführen. Dieser verlangt scherzend – wohl im Glauben, es mit einfachen *ioculatores* zu tun zu haben –, dass sie Regen machen möchten. Die Magier lassen nun – in dieser Fassung

<sup>40</sup> »Lo 'mperadore li faceva contare la novella«, Manganelli 2002, 35.

<sup>41</sup> Ebd., 36.



besteht kein Zweifel an ihrer Urheberschaft – ein Unwetter ausbrechen, das sie umgehend auch wieder beenden können. Von der Macht ihrer Magie überzeugt, bietet der Kaiser ihnen eine Gegenleistung an, und sie erbitten sich die Begleitung von messer Olfo. Die Eroberungen fremder Länder, seine Heirat und Familiengründung werden hier sehr viel ausführlicher geschildert als in der Vorgängerfassung; was jedoch gleich bleibt, ist der Umstand, dass eine Markierung des Übergangs von der binnenfiktionalen Realität zur magischen Illusion unterbleibt. Dem Leser wird das Geschehen als ebenso real geschildert wie das vorherige Fest, wobei allerdings beide Schilderungen im Modus des Wunderbaren erfolgen. Messer Olfo feiert nun eine »festa miracolosa della essaltazione del duca« (148), hat Kinder »di mirabile bellezza« und hält sich für den glücklichsten Menschen der Welt: »elli sommamente felice oltra ogni uomo che mai fosse si stimava, gloriava e predicava« (149). Die Kontinuität des Wunderbaren von Beginn an sichert gewissermaßen den binnenfiktionalen Realitätsstatus auch dieser Ereignisse ab.

Wie im *Novellino* konzentriert sich auch bei Gherardi das Moment der Auflösung der Täuschung auf die Rückkehr an den Hof Friedrichs II. Die Erkenntnis der Täuschung wird jedoch deutlich theatralischer inszeniert als in der früheren Fassung und zudem aus doppelter Perspektive vorgenommen. Zunächst ist der Leser an die Wahrnehmung messer Olfos gebunden: »E andato verso il palazzo reale, elli veda tutti li asembramenti che lasciato avea; di che forte ammirazione predea, dicendo: – Come può essere e che vuol dire questo?« (151). Sein deutlich markiertes Erstaunen (»forte ammirazione«) korrespondiert mit dem des Kaisers, der eine in Teilen fast wortgleich formulierte Frage stellt, die jedoch vom Zeitpunkt des Aufbruchs her erfolgt: »O messer Olfo, che vuol dir questo? Io mi credea che voi fossi in camino. Or non andate voi co' maestri tanto a nnoi [sic] cari?« (151).

Die beiden unterschiedlichen Wahrnehmungen werden dann wechselseitig als falsch ausgewiesen. Während man am Hof messer Olfo überzeugen will, dass seine Erlebnisse gegen jegliche Regeln des Wahren und Möglichen verstoßen, nimmt er bei der Gegenseite »falsi concetti e illuse oppenioni« (153) an. Auf beiden Seiten entstehen »grandissima ammirazione« und »maraviglia« (154), eine Reaktion, die einem solchen aus dem Bereich des Möglichen herausfallenden und den *mira* oder *mirabilia* zuzuordnendem Ereignis, das als »caso molto pieno di maraviglia« vorgestellt wird (154), durchaus angemessen ist. Noch sehr viel expliziter als die Novelle aus dem *Novellino* ist diese Novelle auf den Moment hin angelegt, in dem der Widerspruch auftritt. Allerdings will keine der beiden Seiten einsehen, getäuscht worden zu sein. Wer unter »falsi concetti e illuse oppenioni« leidet, messer Olfo oder jene, die nicht an die Realität des Zaubers glauben wollen, scheint letztlich von der Perspektive und den Vorüberzeugungen des Betrachters abzuhängen,

denn die Frage nach der Möglichkeit des Vorgefallenen wird im Rahmen der Novelle nicht eindeutig beantwortet, und das spurlose Verschwinden des Magiers am Ende steigert noch die Verwirrung. Innerhalb der Novelle bleibt daher eine Ambivalenz über den Status der Erlebnisse bestehen, in der Ursachen wie die vorübergehende Versetzung in eine andere Welt oder ein beschleunigtes Ablaufen der Zeit nicht grundsätzlich ausgeschlossen scheinen.<sup>42</sup> Der abschließende Kommentar maestro Luigis jedoch, der der Ankündigung der Novelle fast aufs Wort gleicht, liefert eine valide Erklärung für das Geschehen: »Sì che omai vedete quanta forza hanno le illusioni diaboliche« (154). Mit dieser Aussage wird eine Einwirkung der Dämonen auf die *fantasia* bzw. *imaginatio* messer Olfos angenommen, die den zuvor entwickelten Prinzipien zur Magie entspricht. Dabei erweist sich diese Einwirkung als so nachhaltig, dass sie durch rationale Argumente, welche die Unmöglichkeit beweisen, nicht zu überwinden ist. Als Opfer dämonologischer Täuschung vermag sich messer Olfo deren Wirkung zeit seines Lebens nicht mehr zu entziehen: »mentre vivè tale fantasia mai da llui si partí« (130). Ein Durchschauen der Illusion ist ihm selbst im Nachhinein nicht möglich, während der Leser, der durch die im Rahmen enthaltenen Kommentare gelenkt wird, spätestens mit dem Übergang zum Rahmen die anfängliche Mitillusionierung hinter sich lässt, auch wenn die Frage, auf welche Art und Weise die Täuschung erzeugt wurde, im Dunkeln bleibt.

\*\*\*

Vor diesem Hintergrund erscheint Ariostos Darstellung der magischen Täuschungen im *Orlando furioso* in zweierlei Hinsicht neu. Erstens führt er genau vor, durch welche Mechanismen der Augentrug Atlantes erzeugt wird. Vor allem aber lässt er den Leser im Moment der Illusionsbeschreibung an der Herstellung der Täuschung teilhaben. Dies gilt nicht nur für die eingangs erwähnte Szene von Angelicas Agieren im *palazzo incantato*. Am wohl offensichtlichsten ist das der Fall bei Bradamantes erster Begegnung mit dem

<sup>42</sup> Vor allem Piotr Salwa weist darauf hin, dass die Novelle selbst nicht deutlich macht, welcher Wirklichkeitsgehalt den in der Verzauberung erlebten Ereignissen zuzuweisen ist, und hebt die Konvergenz zwischen dem Ende des Zaubers und dem Ende des märchenhaften Stil hervor (vgl. Piotr Salwa: »*La novella del tempo fallace e »Il Paradiso degli Alberti: di Giovanni Gherardi da Prato*, in: *Il tempo, i tempi. Omaggio a Lorenzo Renzi*, a cura di Rosanna Brusegan/Michele A. Cortelazzo, Padua 1999, 253–258). Oft wird die Novelle daher auch als *Novella del tempo fallace* bezeichnet. Hinweise auf das Alter messer Olfos bei seiner Rückkehr an den Hof gibt es allerdings keine, was eigentlich zu erwarten wäre, wenn er in der Zwischenzeit um zwanzig Jahre gealtert sein sollte.

Magier. Sie trägt dabei den magischen Zauberring Angelicas und ist deshalb vor der Täuschung bewahrt: »che per l'annel non può veder in fallo« (IV, 20). Statt des furchterregenden Kriegers, den andere sehen, nimmt sie daher den als harmlos beschriebenen Urheber der Täuschung wahr, der durch den Hinweis auf das Buch offensichtlich als *figura poetae* inszeniert wird<sup>43</sup>:

vede che colui poco le nuoce:  
non porta lancia né spada né mazza,  
[...]  
ne la man destra un libro [avea, S.G.], onde facea  
nascere, leggendo, l'alta meraviglia:  
che la lancia talor correr pareva,  
e fatto avea a più d'un batter le ciglia;  
talor pareva ferir con mazza o stocco,  
e lontano era, e non avea alcun tocco. (IV, 17)

Die Tatsache, dass Bradamante die Täuschung durchschaut, hindert den Erzähler allerdings nicht daran, den erzeugten Schein ausführlich zu beschreiben und zudem auf das ästhetische Vergnügen des Magiers einzugehen. Obwohl er dank seines Zauberschildes schnell zum Sieg kommen könnte, delektiert sich Atlante an dem Katz- und Mausspiel mit dem Gegner: »gli piaceva veder qualche bel tratto« (IV, 22). Es entsteht hier ein ästhetisches Vergnügen am Schein, von dem nicht klar wird, ob Bradamante es teilt; in jedem Fall nimmt auch sie an dem täuschenden Spiel teil und tut zunächst so, als wäre sie von dem Zauberschild geblendet, bevor sie den Magier schließlich überwindet und die Freilassung der in einem Stahlschloss Gefangenen erzwingt. Dies geschieht, indem der Magier die magischen Objekte unter der Türschwelle entfernt, so dass das Schloss sich in nichts auflöst:

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)

<sup>43</sup> Zu Atlante als *figura poetae* vgl. schon Attilio Momigliano: *Saggio su l'Orlando furioso*, Bari 1967 (1928), 7–50, dann beispielsweise Paola Mastrocola: *Il »castello« di Atlante*, in: *Prospettive sul Furioso*, a cura di Giorgio Barberi Squarotti, Turin 1988, 115–143; Laura Giannetti Ruggiero: *L'incanto delle parole e la magia del discorso nell'Orlando furioso*, in: *Italica* 78/2 (2001), 149–175 oder Brigitte Burrichter: *Der Zauberer und der Autor – Atlantes Zauberwelt als »mise en abyme« des »romanzo«*, in: *Trugbildnerisches Labyrinth – Kaleidoskopartige Effekte. Neurezeptionen des »Orlando furioso«*, hg. v. Cornelia Klettke/Georg Maag, Tübingen 2006, 17–26.

Die Gefangenen des Stahlschlusses sind nun in der Situation messer Olfos nach dem Ende der *illusione diabolica*: sie bedauern das Ende des »gran piacer« (IV, 39), das ihr Leben an diesem Ort höfischen Vergnügens bestimmt hat. Das Ende der Illusion wirkt aber auch für den Leser ernüchternd, wenn das durch seinen Glanz faszinierende Schloss dem wüsten Hügel Platz macht, das aus Stahl geschmiedete Schloss sich als immaterieller und flüchtiger Schein erweist. In ähnlicher Manier wird später auch die Immaterialität des *palazzo incantato* inszeniert, der sich nach Entfernen des Geistes unter der Türschwelle in Rauch und Nebel auflöst: »e si sciolse il palazzo in fumo e in nebbia« (XXII, 23). Die Immaterialität der magischen Illusion spielt eine nicht unwesentliche Rolle, um das Spiel mit Sein und Schein selbstreflexiv zu inszenieren, und das scheinbar Materielle als immateriell zu entlarven. Zugleich erlaubt das Mittel der Magie es, größtmögliche Wirkung aus diesem Gegensatz zu erzeugen.

Der magische Ring Angelicas spielt – wenn auch in gegenläufiger Richtung – eine ähnliche Rolle in der Inszenierung von Effekten. Er ermöglicht es, quasi zwischen der Perspektive des trügerischen Scheins und der realitätsgetreuen Wahrnehmung hin- und herzuwechseln. Dies wird besonders deutlich in der Alcina-Episode, die das ästhetische Potential der Täuschung wahrscheinlich am eindrucklichsten inszeniert und zudem als metapoetische Episode schlechthin gilt. Es ist hier nicht der Raum, diese vielbesprochene Episode in allen Aspekten zu besprechen. Herausgestellt werden soll jedoch, dass Alcina, die in Aufnahme und gleichzeitiger Abwandlung des Kirke-Motivs als eine Zauberin eingeführt wird, die ihre abgelegten Liebhaber in wilde Tiere, Pflanzen oder Steine verwandelt,<sup>44</sup> wie Atlante als eine Verkörperung des Trugs zu lesen ist. Als solche wird sie zur *figura poetae* und die ganze Episode zum Ort einer Reflexion verschiedener ästhetischer Prinzipien.

Ganz kurz sei die berühmte Episode resümiert. Nach seiner Befreiung aus dem Stahlschloss wird Atlante vom Hippogryphen auf die Insel Alcinas getragen, die am Ende der Welt situiert und über viele intertextuelle Referenzen als Reich des Wunderbaren semantisiert ist. Dort trifft er auf den in eine Myrte verwandelten Astolfo, der ihm von seiner Liebschaft mit Alcina und der anschließenden Verwandlung erzählt, um ihm vor einem ähnlichen Geschick zu bewahren. Beim Anblick der »bella Alcina« jedoch erliegt auch Ruggiero ihrer Magie und wird zum effeminierten Höfling. Erst durch den magischen Ring kann der Trug beendet werden, Ruggiero erkennt die wahre Natur Alcinas und kehrt wieder auf den Pfad der Tugend zurück, der ihn ins Reich der Logistilla führt. Die auf verschiedenen Ebenen vehikulierte

<sup>44</sup> Zu den verschiedenen Aspekten des Kirke-Mythos in der Alcina-Episode vgl. Kuhn 2003, 230–253.

allegorische Grundanlage des Wegs vom Laster zur Tugend wird freilich immer wieder auch konterkariert. Ebenso gut wie als exemplarische Erziehung zur Tugend lässt sich die Episode als Ruggieros Konfrontation mit einer Welt der Täuschung und als Erziehung zu *arte* und *astuzia* lesen. Das heißt, dass vor dem Hintergrund der vermeintlich klaren allegorischen Bedeutung eine gegenläufige Bedeutung aufgebaut wird, die das allegorische Verfahren destabilisiert.<sup>45</sup> In diesem Kontext wird deutlich, dass der Text seine eigenen Verfahren, bzw. allgemeiner: unterschiedliche Dichtungskonzepte reflektiert.

Albert R. Ascoli liest in einer dezidiert metapoetischen Lesart die berühmte Episode als Widerstreit zwischen zwei Arten von Dichtung, indem er den Gegensatz von *prodesse* und *delectare* mit dem von Erziehung und Verführung verbindet. Er unterscheidet so eine »Logistillan poetry which aims at useful education«, die auf dem Prinzip der (moralisierenden) Allegorese beruht, und eine »Alcinian poetry which aims at delightful seduction«. <sup>46</sup> Beide sieht er in einem spannungsreichen Verhältnis zueinander, das zur gegenseitigen Subversion führe und vor allem die Krise des allegorischen Dichtungsmodells aufzeige. Die Alcina-Episode wird in dieser Lesart zum Ort einer Reflexion über die Möglichkeiten der Dichtung.

Karlheinz Stierle hat eine im weiteren Sinne ästhetische Lesart vorgeschlagen, die das Reich Alcinas zum Reich des schönen Scheins und damit zur Grundlage eines neuen Fiktionsverständnisses mache, da die im Schein begründete Schönheit eine »Wirklichkeit eigenen Rechts« gewinne, »jenseits von Trug und Realitätsbezogenheit«. <sup>47</sup> Unter anderem macht er das an der Schilderung der Stadtmauer fest, die, dem Blick Ruggieros folgend, <sup>48</sup> aus einem »Perspektivismus der Wahrnehmung« als golden präsentiert werde, wobei der Ariost'sche Erzähler sich der Perspektive Ruggieros, die über die Dimension des Augenscheins nicht hinausgehe, anschließe: »a me par oro, poi che sì risplende« (VI, 59). Mit diesem auf dem *parere* basierenden Argument weist der Erzähler die zuvor aufgeworfene Frage, ob es sich möglicher-

<sup>45</sup> Vgl. dazu ausführlicher, Goumegou 2014, 397–409.

<sup>46</sup> Albert Russell Ascoli: *Ariosto's Bitter Harmony. Crisis and Evasion in the Italian Renaissance*, Princeton 1987, 167.

<sup>47</sup> Karlheinz Stierle: *Der Schein der Schönheit und die Schönheit des Scheins in Ariosts ›Orlando Furioso‹*, in: *Ritterepik der Renaissance. Akten des deutsch-italienischen Kolloquiums Berlin 30.3.–2.4.1987*, hg. von Klaus W. Hempfer, Stuttgart 1989, 243–276, hier 247.

<sup>48</sup> Die Schilderung beginnt folgendermaßen »Lontan si vide una muraglia lunga / che gira intorno, e gran paese serra; / e par che la sua altezza al ciel s'aggiunga; / e d'oro sia da l'alta cima a terra.« (VI, 59) In der Stanze zuvor wird Ruggiero als Autor des Blicks gesetzt: »Non fu [Ruggiero, S.G.] duo miglia lungi alla marina, / che la bella città vide d'Alcina« (VI, 58).

weise um Alchemie – und damit um Täuschung – handle, zurück.<sup>49</sup> Nicht die Richtigkeit der Wahrnehmung, sondern der erzielte Effekt wird so zum entscheidenden Kriterium: »O vero o falso ch'all'occhio risponda, / non è cosa più bella o più giocanda« (VI, 71). Die Schönheit liegt dann, so Stierle, der darin einen Reflex des Kunstverständnisses der Renaissance erkennt, nicht in der Substanz, sondern im Auge des Betrachters.<sup>50</sup> Anders und mehr in der Linie der hier verfolgten Argumentation gesagt: Es triumphiert die *illusio*, die durch kein auktoriales Wissen in Frage gestellt wird.<sup>51</sup>

Etwas in den Hintergrund gerät bei Stierle der Umstand, dass es sich beim Schein Alcinas nicht nur um einen schönen Schein handelt, sondern auch um einen trügerischen, wie Ariost nie vergisst zu unterstreichen: »Giovane e bella ella si fa con arte, / sì che molti ingannò come Ruggiero« (VII, 74). Der *inganno* oszilliert dabei in der Bedeutung zwischen der Magie, die zur Entschuldigung Ruggieros angeführt wird, dem Augentrug, dem er angesichts ihrer scheinbaren Schönheit ausgesetzt ist, und der von ihr beabsichtigten Täuschung. Alcinas Schönheit ist aufs engste mit dem Trug verknüpft und beruht auf dem Prinzip der *illusio*, d. h. sie ist durch Magie erzeugt und spiegelt etwas vor, was nicht ist. Alcina steht damit für die trügerischen Seiten der Dichtung, aber auch für das illusorische Moment.

Interessant für unseren Kontext ist auch in der Alcina-Episode wieder der Einsatz des magischen Rings, der dabei hilft, die *illusio* zu überwinden. Gleichzeitig stellt er das Oszillieren zwischen Augentrug und Wirklichkeit aus und erlaubt es dem Erzähler, plötzliche Perspektivwechsel vorzunehmen und somit die eigenen Verfahren zu reflektieren. Mit Hilfe von Magie und Ring lassen sich daher wiederum eindrucksvolle Effekte mit dem Wechsel von Schein und Sein herbeiführen. Dies wird besonders effektiv am Ende des siebten Gesangs vorgeführt. Unter Einsatz magischer Künste begibt sich Melissa auf Höllenpferden zu der Insel und erscheint Ruggiero in der Gestalt Atlantes. Diese Erscheinung wird gemäß den Prinzipien der *illusio* nicht als tatsächliche körperliche Verwandlung dargestellt, sondern als auf einem

<sup>49</sup> »Alcun dal mio parer qui si dilunga, / e dice ch'ell'è alchimia: e forse ch'erra; / et anco forse meglio di me intende« (VI, 59). Im Folgenden erinnert Ariost zunächst noch an den performativen Akt, mit dem er die Frage nach der Echtheit des Goldes entschieden hat: »del muro, ch'io dicea d'oro lucente« (VI, 68) bevor er später einfach von »quella porta d'oro« (VI, 70) spricht.

<sup>50</sup> Stierle 1989, 245–248.

<sup>51</sup> Der durchaus irritierende Umstand, dass Ariost darauf verzichtet, auktoriales Wissen über die Substanz der Mauer preiszugeben und sich damit auf eine Position des Nichtwissens zurückzieht, wird außer von Stierle auch diskutiert von William J. Kennedy: *Ariosto's Ironic Allegory*, in: *Modern Language Notes* 88 (1973), 44–67.

*parere* beruhende, wobei das *parere* zwischen Magie und Schauspielerei changiert: »Di faccia, di parole e di sembianti / sì lo seppe imitar, che totalmente / potea parer l'incantatore Atlante« (VII, 52). Mit diesem Schein findet Melissa Gehör bei Ruggiero, der ebenfalls eine Metamorphose durchgemacht hat, die allerdings nicht nur sein *parere* betrifft, sondern auch sein *essere*: durch Alcinas Magie ist er zum effeminierten Höfling geworden, »da l'esser suo mutato per incanto« (VII, 55). Nachdem Melissa (in der Gestalt Atlantes) ihn mahnend an seine künftige Bestimmung und die Begründung des Hauses Este erinnert hat, steckt sie ihm den Ring an den Finger, und sofort verwandeln sich beide zurück: Melissa nur äußerlich, indem sie ihre eigene Gestalt wieder annimmt, und »Ruggiero in sé fu rivenuto« (VII, 65). Viel entscheidender ist jedoch die Wandlung der Wahrnehmung Alcinas, die sich daran anschließt:

Fece l'annel palese ancor, che quanto  
di beltà Alcina avea, tutto era estrano:  
estrano avea, e non suo, dal piè alla treccia;  
il bel ne sparve, e le restò la feccia. (VII, 70)

Eine parodistische Dekonstruktion des Neuplatonismus ist hier nicht zu übersehen,<sup>52</sup> viel entscheidender ist jedoch das ästhetische Moment, das erkennbar wird. Der Einsatz des Rings erlaubt es Ariost, Schönheit in Hässlichkeit, Schein in Sein umschlagen zu lassen und diesen Wechsel ästhetisch zu inszenieren. Denn dem ursprünglichen petrarkistischen Porträt der Alcina folgt an dieser Stelle ein antipetrarkistisches (VII, 70–73), d.h. dem Umschlag von schön zu hässlich auf der binnenfiktionalen Ebene korrespondiert der Einsatz entsprechender stilistischer Mittel des elaborierten petrarkistischen Systems.<sup>53</sup> Insofern wird der Ring zum »momento massimo della finzione artistica«,<sup>54</sup> der die Potentialität der Phantasie und des Wunderbaren ebenso aufzeigt, wie er die ästhetische Reflexion des Dichters markiert. Wie der Magier wird so auch der gegenmagische Ring zur ästhetischen Reflexionsfigur, in der sich die Verfahren des Textes, aber auch die Wirkungsweise von Ma-

<sup>52</sup> Vgl. dazu Klaus W. Hempfer: *Dekonstruktion sinnkonstitutiver Systeme in Ariosts ›Orlando furioso‹*, in: *Ritterepik der Renaissance. Akten des deutsch-italienischen Kolloquiums Berlin 30.3.–2.4.1987*, hg. von dems., Stuttgart 1989, 277–298.

<sup>53</sup> Vgl. Gerhard Regn: *Petrarkismus*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 6: *Must-Pop*, hg. von Gert Ueding, Tübingen 2003, 911–921.

<sup>54</sup> Claudia Peirone: *Il mito di Angelica (Paesaggi e percorsi d'amore nell'universo femminile del Furioso)*, in: *Prospettive sul ›Furioso‹*, hg. von Barberi Squarotti, Giorgio, Turin 1988, 87–114, hier 108. Hempfer weist für die magischen Elemente in der zeitgenössischen Rezeption zumindest teilweise fiktionironische Züge auf (Hempfer 1987, 291).

gie, Illusion und Dichtung thematisiert finden. Mit diesem reflexiven Moment geht Ariost über die Wirkungseffekte von magischer Täuschung und Aufdeckung der Täuschung hinaus.

Vergleicht man das kunstvoll inszenierte Spiel von Sein und Schein, das Ariost in Zusammenhang mit der magischen Augentäuschung inszeniert, so wird deutlich, dass er das darin enthaltene ästhetische Potential in ganz anderer Weise ausschöpft, als es der Verfasser des *Novellino* und Giovanni Gherardi da Prato tun. Während erstere zwar das Moment des Staunens angesichts der Erkenntnis der Täuschung ästhetisch inszenieren, hält Ariost dem Leser das Herstellen der Täuschung wie auch deren Effekt im Sinne der bimodalen Illusion gleichzeitig präsent. Indem er den Magier als *figura poetae* inszeniert bzw. den magischen Ring als Element der Illusionsdurchbrechung einsetzt, stellt er damit letztlich auch die Verfahren der Illusionserzeugung und -durchbrechung in der literarischen Fiktion aus, so dass die magische Täuschung – ebenso wie die durch den magischen Ring mögliche Desillusionierung – zum Moment ästhetischer Reflexion wird.

## Zitierte Literatur

### Primärliteratur

- Ariosto, Ludovico: *Orlando furioso*, a cura di Emilio Bigi, 2 Bde., Mailand 1982.
- Ariosto, Ludovico: *Orlando Furioso e cinque canti*, a cura di Remo Ceserani/Sergio Zatti, Torino 1997.
- Gherardi da Prato, Giovanni: *Il Paradiso degli Alberti*, a cura di Antonio Lanza, Rom/Salerno 1975.
- Institoris, Henricus O. P./Sprenger, Jacobus O. P.: *Malleus Maleficarum*, hg. von Christopher S. Mackay, Cambridge 2006.
- Manganelli, Giorgio (Hg.): *Il Novellino (Le cento novelle antike)*, Mailand 2002.
- Vasari, Giorgio: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, a cura di Gaetano Milanesi, Florenz 1906.

### Sekundärliteratur

- Ascoli, Albert Russell: *Ariosto's Bitter Harmony. Crisis and Evasion in the Italian Renaissance*, Princeton 1987.
- Baron, Hans: *Humanistic and Political Literature in Florence and Venice at the Beginning of the Quattrocento. Studies in Criticism and Chronology*, Cambridge 1955, 34–37.
- 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*, hg. von Günter Jerouschek/Wolfgang Behringer, 8. Aufl., München 2010, 9–98.
- Biow, Douglas: *Mirabile Dictu. Representations of the Marvelous in Medieval and Renaissance Epic*, Ann Arbor 1996, 1–64.
- Boehm, Gottfried: *Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst in der Frühen Neuzeit*, Heidelberg 1969.
- Bätschmann, Oskar: *Einleitung*, in: Leon Battista Alberti: *Das Standbild – Die Malerei – Grundlagen der Malerei*, hg. von Oskar Bätschmann/Christoph Schäublin, Darmstadt 2000.
- Burricher, Brigitte: *Der Zauberer und der Autor – Atlantes Zauberwelt als ›mise en abyme‹ des ›romanzo‹*, in: *Trugbildnerisches Labyrinth – Kaleidoskopartige Effekte. Neurezeptionen des ›Orlando furioso‹*, hg. von Cornelia Klettke/Georg Maag, Tübingen 2006, 17–26.
- Büttner, Frank: *Rationalisierung der Mimesis. Anfänge der konstruierten Perspektive bei Brunelleschi und Alberti*, in: *Mimesis und Simulation*, hg. von Andreas Kablitz/Gerhard Neumann, Freiburg im Breisgau 1998 (Rombach Wissenschaften Reihe Litterae 52), 55–87.
- Clark, Stuart: *Vanities of the Eye. Vision in Early Modern European Culture*, Oxford 2007.
- Damisch, Hubert: *L'origine de la perspective*, éd. rev. et corrigée, [Nachdr.] Paris 2000 (1993).
- Daxelmüller, Christoph: *Zauberpraktiken. Eine Ideengeschichte der Magie*, Zürich 1993.
- Degli Innocenti, Giovanni: *Il dimensionamento della tavoletta del primo esperimento prospettico brunelleschiano*, in: *Filippo Brunelleschi*, a cura di Giovanni Spadolini, Bd. 2, Florenz 1980, 561–570.
- Dickhaut, Kirsten: *Kunst der Täuschung. Über Status und Bedeutung ästhetischer und dämonischer Illusion in der Frühen Neuzeit in Italien und Frankreich*, hg. von ders., Wiesbaden 2016.
- Garilli, Francesco: *Cultura e pubblico nel ›Paradiso degli Alberti‹*, in: *Giornale storico della letteratura italiana* 149/465 (1972), 1–47.
- Garilli, Francesco: *Nota sul testo*, in: Giovanni da Prato: *Opere complete I. Il Paradiso degli Alberti. Edizione critica*, a cura di Francesco Garilli, Palermo 1976, 299–378.
- Gioseffi, Decio: *Filippo Brunelleschi e la svolta ›copernicana‹. La formalizzazione ›geometrica‹ della prospettiva. Gli inizi della scienza moderna*, in: *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, Bd. 1, a cura di Giovanni Spadolini, Florenz 1980, 811–891.
- Goumegou, Susanne: *Fraude, simulazione, illusione. Der Fiktionsbegriff der italienischen Renaissance im anthropologischen Kontext* [Habilitationsschrift, Typoskript 2014].
- Goumegou, Susanne: *Die ›magia daemoniaca‹ Atlantes. Dämonologische, ästhetische und erkenntnistheoretische Aspekte der Täuschung in Ariostos ›Orlando furioso‹*, in: *Kunst der Täuschung. Über Status und Bedeutung ästhetischer und*

- dämonischer Illusion in der Frühen Neuzeit in Italien und Frankreich*, hg. von Kirsten Dickhaut, Wiesbaden 2016, 331–347.
- Greenfield, Concetta Carestia: *Humanist and Scholastic Poetics, 1250–1500*, Lewisburg 1981.
- Haß, Ulrike: *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München 2005.
- Hempfer, Klaus W.: *Diskrepante Lektüren: die ›Orlando-Furioso‹-Rezeption im Cinquecento. Historische Rezeptionsforschung als Heuristik der Interpretation*, Stuttgart 1987 (Text und Kontext 2).
- Hempfer Klaus W.: *Dekonstruktion sinnkonstitutiver Systeme in Ariosts ›Orlando furioso‹*, in: *Ritterepik der Renaissance. Akten des deutsch-italienischen Kolloquiums Berlin 30.3.–2.4.1987*, hg. von dems., Stuttgart 1989, 277–298.
- Hobson, Marian: *The Object of Art. The Theory of Illusion in 18th-Century France*, Cambridge 1982.
- Kemp, Martin: *From Mimesis to Fantasia. The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts*, in: *Viator* 8 (1977), 347–405.
- Kennedy, William J.: *Ariosto's Ironic Allegory*, in: *Modern Language Notes* 88 (1973), 44–67.
- Keßler, Eckhard: *Die Philosophie der Renaissance. Das 15. Jahrhundert*, München 2008.
- Kuhn, Barbara: *Mythos und Metapher. Metamorphosen des Kirke-Mythos in der Literatur der italienischen Renaissance*, München 2003 (Humanistische Bibliothek, Reihe I: Abhandlungen 55).
- Lanza, Antonio: *Introduzione*, in: Giovanni Gherardi da Prato: *Il Paradiso degli Alberti*, a cura di Antonio Lanza, Rom 1975, IX–L.
- Lanza, Antonio: *Polemiche e berte letterarie nella Firenze del primo rinascimento (1375–1449)*, 2. Aufl., Rom 1989, 164–182.
- Lanza, Antonio: *La letteratura tardogotica. Arte e poesia a Firenze e Siena nell'autunno del Medioevo*, Anzio 1994.
- Lanza, Antonio: *Il giardino tardogotico del ›Paradiso degli Alberti‹*, in: *Italies* 8 (2004), 135–150.
- Mackay, Christopher S.: *General Introduction*, in: O. P. Henricus Institoris/Jacobus O. P. Sprenger: *Malleus Maleficarum*, hg. von dems., Cambridge 2006, Bd. 1, 1–171.
- Manetti, Antonio: *Vita di Filippo Brunelleschi. Preceduta da ›La Novella del Grasso‹*, a cura di Domenico de Robertis, Mailand 1976.
- Mastrocola, Paola: *Il »castello« di Atlante*, in: *Prospettive sul ›Furioso‹*, hg. von Giorgio Barberi Squarotti, Turin 1988.
- Maus de Rolley, Thibaut: *Le diable à la foire. Jongleurs, bateleurs et prestigitieurs dans le discours démonologique à la Renaissance*, in: *Kunst der Täuschung. Über Status und Bedeutung ästhetischer und dämonischer Illusion in der Frühen Neuzeit in Italien und Frankreich*, hg. von Kirsten Dickhaut, Wiesbaden 2016, 173–195.
- Menetti, Elisabetta: *Boccaccio e la fictio*, in: *Studi sul Boccaccio* 38 (2010), 69–87.
- Momigliano, Attilio: *Saggio su l'›Orlando furioso‹*, Bari 1967 (1928).

- Panofsky, Erwin: *Die Perspektive als ›symbolische Form‹*, in: ders.: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, hg. von Hariolf Oberer/Egon Verheyen, 2. Aufl., Berlin, 1974, 99–167.
- Padoan, Giorgio: *›Orlando furioso‹ e la crisi del Rinascimento italiano*, in: *Ariosto 1974 in America*, a cura di Aldo Scoglione, Ravenna 1976, 1–30.
- Parronchi, Alessandro: *Studi su la dolce prospettiva*, Mailand 1964.
- Parronchi, Alessandro: *Le due tavole prospettiche del Brunelleschi*, in: ders.: *Studi su la dolce prospettiva*, Mailand 1964, 226–295.
- Peirone, Claudia: *Il mito di Angelica (Paesaggi e percorsi d'amore nell'universo femminile del Furioso)*, in: *Prospettive sul ›Furioso‹*, a cura di Giorgio Barberi Squarotti, Turin 1988, 87–114.
- Pontano, Giovanni Giovano: *De Sermone. De la conversation*, ed. par Florence Bistagne, Paris 2008.
- Regn, Gerhard: *Petrarkismus*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 6: Must-Pop, hg. von Gert Ueding, Tübingen 2003, 911–921.
- Ruggiero, Laura Giannetti: *L'incanto delle parole e la magia del discorso nell'›Orlando furioso‹*, in: *Italica* 78/2 (2001), 149–175.
- Stillers, Rainer: *Humanistische Deutung. Studien zu Kommentar und Literaturtheorie in der italienischen Renaissance*, Düsseldorf 1988.
- Salwa, Piotr: *Il ›Paradiso degli Alberti‹: Appunti sulle novelle*, in: *Beiträge zur romanischen Philologie* 27/1 (1988), 59–69.
- Salwa, Piotr: *›La novella del tempo fallace‹ e ›Il Paradiso degli Alberti‹ di Giovanni Gherardi da Prato*, in: *Il tempo, i tempi. Omaggio a Lorenzo Renzi*, a cura di Rossana Brusegan/Michele A. Cortelazzo, Padua 1999, 251–264.
- Scotti, Mario: *Illusione. Appunti per una storia semantica dell'idea*, in: *Illusione. Atti del primo Colloquio di letteratura italiana. Napoli, 7.–9. ottobre 2004*, a cura di Silvia Zoppi Garampi, Neapel 2006, 9–23.
- Stierle, Karlheinz: *Der Schein der Schönheit und die Schönheit des Scheins in Ariosts ›Orlando Furioso‹*, in: *Ritterepik der Renaissance. Akten des deutsch-italienischen Kolloquiums Berlin 30.3.–2.4.1987*, hg. von Klaus W. Hempfer, Stuttgart 1989, 243–276.
- Stoppelli, Pasquale: *Illusione. Storia di una parola*, in: *Illusione. Atti del primo Colloquio di letteratura italiana. Napoli, 7.–9. ottobre 2004*, a cura di Silvia Zoppi Garampi, Neapel 2006, 9–23, 25–35.
- Strube, Werner: *Art. Illusion*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. von Joachim Ritter/Karlfried Gründer/Gottfried Gabriel, Darmstadt 1971–2007, Bd. 4, 1976, 204–215.
- Tateo, Francesco: *Poesia e favola nella poetica del Boccaccio*, in: ders.: *Retorica e poetica fra medioevo e rinascimento*, Bari 1960, 65–202.
- Tauchert, Sabine: *Form und Funktion von Perspektive in der englischen Lyrik des 16. und 17. Jahrhunderts*, Norderstedt 2007.
- Trinkaus, Charles: *The Unknown Quattrocento Poetics of Bartolommeo Della Fonte*, in: *Studies in the Renaissance* 13 (1966), 10–122.

Williams, Ralph G.: *Introduction*, in: Marco Girolamo Vida: *The ›De arte poetica‹ of Marco Girolamo Vida*, ed. by Ralph G. Williams, New York 1976, I–LII.

#### Internetquellen

Lemma *illusione* in: *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venedig 1612; Edizione elettronica: [http://vocabolario.it/\\_s\\_index2.html](http://vocabolario.it/_s_index2.html), 07.03.2017.

*Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*: <http://tlio.ovi.cnr.it/voci/019557.htm>, 30.06.2011.

*Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venedig, 1612 : [http://vocabolario.signum.sns.it/\\_s\\_index2.html](http://vocabolario.signum.sns.it/_s_index2.html), 07.07.2011.