

Romanica
Mainzer Studien zur romanischen Literatur- und
Kulturwissenschaft

Band 10

Herausgegeben von
Stephan Leopold, Véronique Porra
und Dietrich Scholler

Dietrich Scholler / XUAN Jing (Hg.)

Traumwissen und Traumpoetik von Dante bis Descartes

Mit 10 Abbildungen

V&R unipress

Mainz University Press



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

Veröffentlichungen der Mainz University Press
erscheinen bei V&R unipress.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Inneruniversitären Forschungsförderung der Johannes Gutenberg-Universität Mainz.

© 2020, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Theaterstraße 13, D-37073 Göttingen
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: Antonio de Pereda: El sueño del caballero (1650), © La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (Spanien).

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Birkstraße 10, D-25917 Leck
Printed in the EU.

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISSN 2509-5730

ISBN 978-3-8471-1233-4

Inhalt

Dietrich Scholler (Mainz) / XUAN Jing (Heidelberg) Träumende Ritter zwischen Virtus, Voluptas und Imperium	7
Gerhard Regn (München) Traumdeutung und Biblexegese in Dantes <i>Vita nova</i>	23
Thomas Klinkert (Zürich) Zur metapoetischen und epistemologischen Funktion der Träume in Dantes <i>Purgatorio</i>	47
Christiane Conrad von Heydendorff (Mainz) Zur Relation von Ohnmacht, Schlaf, Traum und Vision in Dantes <i>Commedia</i>	63
Virginie Leroux (EPHE, PSL) Le songe pétrarquiste dans la poésie latine	97
Dietrich Scholler (Mainz) Überlegungen zur Poetik des Traums in Bembo's <i>Rime</i>	121
Susanne Goumegou (Tübingen) Traum und Illusion im <i>Orlando furioso</i>	135
David Nelting (Bochum) "Un sogno cheto perché gli rivelasse alto decreto...". On the Poetic and Epistemic Significance of the Dream in Torquato Tasso's <i>Gerusalemme Liberata</i>	155
Timo Kehren (Mainz) Calistos Träume: Eros und Thanatos in der <i>Celestina</i>	179

- Regn, Gerhard (2006): „Petrarca und die Renaissance“, in: Andreas Kablitz / Gerhard Regn (Hg.): *Renaissance – Episteme und Agon*. Heidelberg: Winter, 11–45.
- Regn, Gerhard: „Traumdeutung und Biblexegese in Dantes *Vita nova*“, in: Dietrich Scholler / XUAN Jing (Hg.) (2020): *Traumwissen und Traumdeutung von Dante bis Descartes*. Göttingen: V&R, 23–45.
- Scholler, Dietrich (2017): „Überlegungen zur Poetik der Traumgrenze in Petrarcas *Canzoniere*“, in: Victoria Del Valle Luque / Corinna Koch: *Romanistische Grenzgänge: Gender, Didaktik, Literatur, Sprache*. Stuttgart: ibidem, 225–241.
- Scholler, Dietrich (2019): „De l’intercesseur au centre d’intérêt. Sur l’évolution de la place des rêves dans la poésie de la Renaissance italienne“, in: Bernard Dieterle / Manfred Engel (Hg.): *Historizing the Dream. Le rêve du point de vue historique*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 119–129.
- Scholler, Dietrich (2020): „Bembos *Rime* im Horizont des Renaissanceklassizismus“, in: Marc Föcking / Claudia Schindler (Hg.): *Klassik und Klassizismen in der Literatur zwischen römischer Kaiserzeit und italienischer Renaissance*. Stuttgart: Steiner, 155–166.
- Zaiser, Rainer (1996): „Pietro Bembo. Ein orthodoxer Imitator Petrarcas?“, in: *Italienische Studien* 17, 186–200.

Susanne Goumegou (Tübingen)

Traum und Illusion im *Orlando furioso*

Seit jeher oszilliert der Traum zwischen Offenbarung und Täuschung. Schon Penelope verweist in der Odyssee auf die beiden Pforten des Traums: jene aus Horn, durch welche die wahren Träume zum Träumer gelangen, und jene aus Elfenbein, aus der die falschen Träume ihren Ausgang nehmen. In dieser Annahme eines doppelten Ursprungs der Träume reflektiert sich die menschliche Unsicherheit darüber, was von den Gebilden zu halten ist, die sich des Nachts dem Schläfer präsentieren. Die Frage nach der Wahrheit der Träume, die an die Annahme von eventuellen prophetischen Botschaften gebunden ist, stellt dabei freilich nur die eine Seite des Problems dar. Angesichts des Umstands, daß der Traum in der Lage ist, etwas vorzutäuschen, was nicht ist, drängen sich auch ontologische Fragen nach dem Status der Traumbilder auf, die mit Fragen der Erkenntnisfähigkeit des Menschen eng zusammenhängen. Dies schlägt sich vor allem in der philosophischen Reflexion nieder. So nimmt bereits Platon im *Theaitetos* den Traum als Beleg dafür, daß auf die Sinneswahrnehmung kein Verlaß ist. Umgekehrt hindert ihn dies nicht, in der *Politeia* unter bestimmten Voraussetzungen im Traum eine Schau der Wahrheit anzunehmen, nämlich dann, wenn der Träumer beim Einschlafen seine Begierden besänftigt und das Vernünftige in sich befördert hat.¹ Eine solche Korrelation zwischen dem Wahrheitswert der Träume und ihrem Ursprung findet sich in vielen Traumtheorien. Die aristotelische Traumlehre, die im Anschluß an Vorstellungen der hippokratischen und der galenischen Medizin den Traum als Produkt physiologischer Vorgänge im Körper konzipiert bzw. als das Hervorholen von Sinneswahrnehmungen aus der *imaginatio* und dabei die Möglichkeit prophetischer

¹ Wenn er nämlich „gesund mit sich selbst umgeht und besonnen und sich zum Schlaf begibt, nachdem er das Vernünftige in sich aufgeregt hat und mit schönen Reden und Untersuchungen bewirtet und zum Bewußtsein seiner selbst gekommen ist, [...] so sich zur Ruhe begibt, weißt du wohl, daß er in solchem Zustande mit der Wahrheit vorzüglich Verkehr hat und dann am wenigsten ruchlose Gesichter in Träumen zum Vorschein kommen“ (*Politeia*, 571 d–572 a), Die Ausführungen zur Sinnestäuschung finden sich in *Theaitetos* (157e–158c).

Träume weitgehend negiert, stellt hier eine Ausnahme dar.² Die antike Traumdeutungskunst der Mantik hingegen setzt als Grundsatzunterscheidung die zwischen bedeutungslosen, weil im Körper erzeugten Träumen und solchen göttlichen Ursprungs an, die entweder eine unmittelbar verständliche Offenbarung enthalten oder aber gedeutet werden müssen.³ Das Christentum wiederum führt neben den nach biblischem Vorbild von Gott gesandten Träumen seit der Patristik die Möglichkeit ein, daß der Teufel oder Dämonen Einfluß auf die Träume nehmen, die dadurch zum Mittel der Täuschung werden.⁴ Dieser kurze Überblick soll genügen, um zu zeigen, daß das Problem der Unterscheidung von wahren und trügerischen Träumen in sehr unterschiedlichen diskursiven Ausformungen präsent ist. Dies gilt auch für die Renaissance, wo durch die Platon-Rezeption Ficinos die Konzeption des Traums als Simulakrum ebenso ausgiebig diskutiert wird wie die Möglichkeit dämonischer Träume, nicht ohne daß gleichzeitig der Traum als Zugang zu göttlicher Wahrheit oder als prophetische Botschaft verstanden wird.⁵

Vor diesem Hintergrund sollen in der vorliegenden Studie die Träume in Ludovico Ariostos *Orlando furioso* (1532) analysiert werden.⁶ Die Ausgangshypothese ist dabei, daß es sich beim *Orlando furioso* um ein Werk handelt, in dem die Täuschungsanfälligkeit des Menschen eines der zentralen Themen darstellt.⁷ Paradigmatisch hierfür steht im Bereich der Wahrnehmungs- und Erkenntnistäuschung der *palazzo incantato* Atlantes, der in der deutschen Fassung meist als ‚Illusionspalast‘ bezeichnet wird und in dem durch die Magie Atlantes für jeden ein Trugbild dessen erzeugt wird, was er am meisten begehrt. Diese Sinnestäuschung wird dabei mit dem Begriff der „illusione“ (XXII, 32) belegt, der zeitgenössisch vor allem die Erzeugung einer Täuschung über das Einwirken von Dämonen auf die *imaginatio* bezeichnet.⁸ Ariost stellt so über die magische

2 In der Schrift *De divinatione per somnum* folgt Aristoteles zwar der Annahme Demokrits, daß aus den Objekten Abbilder und Emanationen hervorgehen, die zu der träumenden Seele gelangen könnten, wo sie Erscheinungen hervorbrächten, aufgrund deren die Zukunft vorhersehbar werde, er nimmt jedoch keinen übernatürlichen Ursprung dafür an.

3 Einführend zur antiken Mantik vgl. Manuwald (1994: 15–42).

4 Zum engen Zusammenhang von Traum und dämonischer Täuschung in der frühen Neuzeit vgl. Mac Carthy et al. (2016).

5 Einen Überblick über die Vielfalt des rinascimentalen Traumdiskurses mit Schwerpunkt auf Italien und Frankreich gibt Bokdam (2012).

6 Der *Orlando furioso* wird hier zitiert nach Ariosto (1982). Die Zitate werden im folgenden ausgewiesen durch Angabe von Gesang und Oktave im Fließtext.

7 Diese Interpretation wurde im Rahmen einer größeren Arbeit entwickelt (vgl. Goumegou 2014: 300–426).

8 „Ruggier riguarda Bradamante, et ella / riguarda lui con alta maraviglia, / che tanti di l'abbia offuscato quella / illusione sì l'animo e le ciglia.“ (XXII, 32) Detaillierter zum Zusammenhang zwischen der Magie Atlantes und der als ‚illusione diabolica‘ konzipierten Wahrnehmungstäuschung vgl. Goumegou (2016).

Täuschung das Problem der menschlichen Erkenntnisfähigkeit allegorisch dar und entfaltet zugleich ein ästhetisches Spiel mit Sein und Schein. Die folgenden Ausführungen sollen nun zeigen, daß in diesem Spiel mit der Täuschungsanfälligkeit des Menschen auch den Träumen eine zentrale Rolle zukommt. Trotz ihrer ins Auge fallenden Heterogenität – so die These – folgen sie im *Orlando furioso* alle einem einheitlichen Modell und stellen mit ihrer täuschenden Imitation der Wirklichkeit eine strukturelle Analogie zu den Trugbildern des *palazzo incantato* dar. Der Traum, dessen Entstehung sich im *Orlando furioso* bei genauerem Hinsehen immer aus den Wünschen und Ängsten der Träumenden ableiten läßt und der im zeitgenössischen Verständnis ebenso wie die dämonisch erzeugte Illusion durch eine Fehlleitung der *imaginatio* zu erklären ist, wird so bei Ariost zum Ort der Täuschung des Subjekts über sich selbst und seinen Zugang zur Welt.

Zum besseren Verständnis der im Zusammenhang mit den einzelnen Träumen angeschnittenen Themen sei zunächst das Traumwissen um 1500 in groben Zügen skizziert. Anschließend soll am Beispiel der insgesamt fünf Träume die formulierte These belegt werden. Eine Analyse der Verwendung der Begriffe *sogno* und *sognare* im *Orlando furioso* außerhalb des Kontextes von Traumerozählungen wird dann abschließend deutlich machen, daß Ariost – bei aller Vielfältigkeit der damit verbundenen Vorstellungen – vor allem dann auf den Traum rekurriert, wenn es darum geht, Zweifel an der Sinneswahrnehmung zu artikulieren.

1. Grundzüge des Traumwissens um 1500

Das Traumwissen um 1500 basiert im wesentlichen auf den wichtigsten Traditionssträngen aus Antike und Mittelalter.⁹ Stark verbreitet sind die biblischen Offenbarungsträume sowie die mit Gottes Hilfe vollbrachten biblischen Traumdeutungen, daneben aber auch das mantische Modell in der Form, in der es

9 Ein Überblick über die bis 1600 in Frankreich und Italien gedruckten Werke über den Traum zeigt, daß bis etwa 1550 nur antike und mittelalterliche Texte gedruckt wurden, eigenständige rinascimentale Werke zum Traum erscheinen erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts (vgl. Cooper 1990). Zum Traumwissen um 1500 in Italien und Frankreich vgl. vor allem Bokdam (2012). Für den weiteren europäischen Kontext vgl. außerdem Gantet 2010 und Weber / Schmidt 2008. Spezieller zur Situation in Ferrara vgl. Longhi (1990), die den Traum Orlandos im Zusammenhang mit der zeitgenössischen Traumkultur und der literarischen Tradition analysiert. Sie bezieht sich dabei auf die biblische Traumdeutung, den Traum im antiken Epos, den Kommentar des Macrobius zu Ciceros *Somnium Scipionis*, den Traum in der *Chanson de Roland* und im höfischen Roman sowie auf die zeitgenössischen Traumschlüssel, die auch am Hof von Ferrara zirkulierten. Zur Gattung der Traumschlüssel von der Antike bis ins 19. Jahrhundert vgl. Carroy / Lancel (2016).

durch den spätantiken Kommentar des Macrobius zu Ciceros *Somnium Scipionis* vermittelt ist.¹⁰ In der Mantik werden bekanntlich Kategorien entwickelt, die festlegen, unter welchen Bedingungen ein Traum als direkt verständliche göttliche Botschaft, als wahrer, aber deutungsbedürftiger Traum oder aber als bedeutungsloser, da im Körper bzw. der Psyche erzeugter Traum zu interpretieren ist. Die Möglichkeit des trügerischen Traums ist dabei nicht explizit vorgesehen, sie ergibt sich höchstens implizit daraus, daß ein bedeutungsloser Traum, der nur die aktuellen Besorgnisse des Träumers widerspiegelt, als göttliche Botschaft für Zukünftiges fehlinterpretiert wird. Macrobius überträgt in seinem Kommentar, der im ganzen Mittelalter präsent ist und das Traumwissen noch über das Cinquecento hinaus prägt, die griechischen Begriffe ins Lateinische. Dabei werden drei Traumarten unterschieden, die Botschaften enthalten, sowie drei, die in der Psyche des Träumers erzeugt werden und daher ohne Interesse für eine Deutung sind. Während die *visio* und das *oraculum* aus sich selbst heraus verständlich sind, erfordert das rätselhafte *somnium* eine professionelle Deutung. Im Gegensatz dazu steht das *insomnium*, das aus den Beunruhigungen des Träumers beim Einschlafen entsteht – der Alptraum und das im Halbschlaf angesiedelte *visum* bleiben ebenfalls ohne Bedeutung für eine eventuelle Deutung (vgl. Macrobius 2001: Buch I, Kap. 3). An diese Terminologie angelehnt, ließe sich meine These zum *Orlando furioso* so formulieren, daß Ariost alle seine Träume mit Merkmalen des *insomnium* ausstattet, selbst dann, wenn sie offensichtlich auch auf das Muster der in der epischen Tradition so wichtigen prophetischen Träume rekurren oder im Rahmen der Handlung tatsächlich als solche fungieren.

Im antiken Epos, zu dessen Grundinventar göttliche Offenbarungen im Traum gehören, sind, wie eingangs schon angedeutet, die Unterscheidungen ein wenig anders gelagert. Es geht nicht darum, ob die Träume eine Bedeutung haben, sondern darum, ob sie wahr oder trügerisch sind. Sowohl Homer im 19. Gesang der *Odyssee* als auch Vergil im 6. Gesang der *Aeneis* verweisen auf die schon zitierten zwei Pforten des Traums. Die Unterscheidung zwischen wahren und falschen Träumen kennen später auch die christlichen Traumtheorien, in denen Dämonen für die falschen Träume verantwortlich sind. Torquato Tasso hat daher guten Grund, den Traum Goffredos in der *Gerusalemme liberata* (1581) ausdrücklich auf das Wirken Gottes zurückzuführen:

Ma vigilando ne l'eterna luce
sedeva al suo governo il Re del mondo,

¹⁰ Am umfassendsten überliefert ist dieses mantische Traumwissen im Traumbuch des Artemidor von Daldis, das in Italien allerdings erst ab 1539 wieder in einer lateinischen Übersetzung zugänglich ist (vgl. Weber 2008: 42). Auch Macrobius hat es wohl nicht gekannt, greift aber offensichtlich auf ähnliche Quellen zurück (vgl. Manuwald 1994: 25f.).

e rivolgea dal Cielo al franco duce [Goffredo]
lo sguardo favorevole e giocondo;
quinci a lui ne inviava un sogno cheto
perché gli rivelasse alto decreto
(Tasso 1971: XIV, 2).

Dieser Traum prophezeit nicht nur die Rückkehr Rinaldos ins christliche Heer, sondern gibt einleitend, ganz in der Tradition des *Somnium Scipionis*, eine Initiation in die Geheimnisse des Himmels und der Sterne (XIV, 4). Über die für das unmittelbare Kriegsgeschehen relevante Ankündigung hinaus enthält der Traum also eine göttliche Offenbarung über das Jenseits. Ein solcher Traum kann der Tradition zufolge nur von bedeutenden Persönlichkeiten geträumt werden. Goffredo als christlicher Heerführer ist daher der richtige Adressat für den Traum; zugleich wertet es ihn auf, daß ihm ein solcher Traum gesandt wird.

Dies kontrastiert stark mit Ariostos Verwendung des Traums im *Orlando furioso*. Von den Träumenden hat allenfalls Orlando einen vergleichbaren Status, wobei dessen Traum der erste Schritt in den Wahn ist. Bei Ariost kommt dem Traum daher eine ganz andere Rolle zu. Er konzipiert ihn, so wird zu zeigen sein, in erster Linie als Simulakrum und akzentuiert die daraus folgenden Täuschungen des Subjekts. Auch diese Fragestellung ist in der Renaissance-Philosophie präsent. Vor allem drei Problemfelder werden in diesem Kontext aufgeworfen: erstens die Frage nach dem Verhältnis der Traumbilder zur Imagination, zweitens die Unterscheidbarkeit von Traum und Nichttraum sowie drittens die Frage nach der Bedürfnisbefriedigung im Traum. Der Traum hat, wie oben schon angedeutet, in der Philosophie der Renaissance einen zwiespältigen Status, der nicht zuletzt mit der ambivalenten Bewertung der Imagination zusammenhängt, auf deren Wirkung der Traum zurückgeführt wird. So wird ihr einerseits – gerade im Neuplatonismus und im Anschluß an das vielgelesene Traktat des Synesius – die Fähigkeit zugesprochen, mit der Sphäre des Übernatürlichen zu kommunizieren. (Bokdam 2012: 134–145). Andererseits stellt sie auch das Haupteinfallstor für Dämonen dar, die sowohl im Wachzustand Augentäuschungen wie auch im Schlaf trügerische Träume erzeugen können.¹¹

Die Problematik der grundsätzlichen Unterscheidbarkeit von Traum und Nichttraum, wie sie Platon bereits im *Theaitetos* aufwirft, wird auch in der Renaissance immer wieder als Problem der Erkenntnisfähigkeit des Menschen unter dem Aspekt der Infragestellung von Sinneswahrnehmung und Realitäts-sinn diskutiert. Prägnant inszeniert das gegen Ende des Quattrocento Antonio Manetti in seiner Version der *Novella del grasso legnaiuolo*: Für den Protagonisten Matteo ist es nicht mehr möglich zu wissen, ob das, was er erlebt hat, ein

¹¹ Vgl. hierzu Clark (2007: 300–328, Kap. 9: „Dreams: The Epistemology of Sleep“), Maus de Rolley (2016) sowie Giglioli (2016).

Traum war, oder ob er jetzt träumt: „[...] e ricordandosi delle cose successe, e dove s'era coricato la sera, e dove si trovava allora, entrò subito in una fantasia d'ambiguità, s'egli aveva sognato quello, o se sognava al presente“ (Manetti 1989: 26).¹² Die Möglichkeit, daß es sich um einen Traum handeln könnte, erzeugt also Zweifel am Realitätsstatus des Wirklichen.¹³

In diesen Kontext gehört weiterhin der Mythos des schlafenden Endymion, der in der Renaissance vor allem in Hinblick auf wahre und falsche Lusterfüllung und die Hierarchisierung von illusorischem und wahrhaftem Glück diskutiert wird.¹⁴ Im Mythos wird der junge Schäfer Endymion auf Bitten Dianas von Jupiter in ewigen Schlaf versetzt. Auf diese Weise erhält er ewige Jugend und kann jede Nacht von Diana besucht werden. Während bei Cicero Endymion als Symbol für Selbstverlust, Müßiggang und rein körperliche Lust steht, diskutieren die Humanisten sein Schicksal widersprüchlicher. Poliziano feiert in einem Epigramm die falschen Freuden von Endymions Schlaf, und Viterba betrachtet diesen Schlaf sogar als eine Art Mysterium mit Zugang zum Göttlichen. Jenseits ethischer Fragestellungen zur Problematik von wahrer und falscher Lust bildet sich hier also eine Argumentation heraus, die den illusorischen Genuß im Schlaf über den des sich seiner selbst bewußt seienden und nach wahrer Erkenntnis strebenden Philosophen stellt.

Die Unterscheidung von wahren und falschen Lustgefühlen führt schließlich drittens auf die Frage der Bedürfnisbefriedigung im Traum. Während im Fall von Träumen, die Hunger und Durst befriedigen, evident ist, daß sie nur eine illusorische Befriedigung herbeiführen können, ist diese Behauptung für den erotischen Traum nicht so leicht zu halten. Er wird daher zum bevorzugten Gegenstand der philosophischen Diskussion, ist aber auch ein beliebtes Motiv in der neulateinischen Lyrik (vgl. Bokdam 2012: 637–648).

Alle diese Thematiken, so wird die folgende Analyse zeigen, gehen in Ariosts Behandlung des Traums im *Orlando furioso* ein.

¹² Dieser Zweifel wird mehrfach wiederholt: „Ed era in grandissima confusione di nuovo s'egli era stato sogno o se sognava allotta“ (ebd. 27); „[...] e ridiceva fra sé medesimo: chi sa s'io m'ho sognato quello o s'io mi sogno testé?“ (ebd. 27); „E girandogli quella ambiguità di nuovo nella testa, s'egli era stato sogno o davvero“ (ebd. 29).

¹³ Für eine ausführlichere Diskussion vgl. Goumegou (2014: 269–286).

¹⁴ Die folgenden Ausführungen beruhen auf Bokdam (2012: 65–72).

2. Die Träume im *Orlando furioso*

Der *Orlando furioso* enthält nicht viele Träume, es sind insgesamt fünf an der Zahl, von denen die meisten recht kurz sind.¹⁵ Sie variieren beträchtlich, was ihren Inhalt und ihre Funktion für die Handlung angeht, und auch in Hinblick darauf, wie die Träumer und Träumerinnen sie rezipieren. So leitet Orlandos Traum vom Verlust der schönen Angelica im achten Gesang den Weg des edlen Ritters in den Wahnsinn ein. Ganz anders gelagert sind hingegen die Träume im letzten, eher episch ausgerichteten Teil des *romanzo*: Bradamante sieht im Traum des 33. Gesangs Ruggiero, der sie auffordert, nicht länger zu zweifeln, während Fiordiligi im 43. Gesang die Ankündigung vom Tod Brandimartes erhält. Beide Träume erfüllen damit die Funktion, die ihnen traditionellerweise im Epos zukommt. Das gilt jedoch nicht für den Traum Fiordispinas im 25. Gesang, der in den Bereich erotischer Träume fällt und in virtuosen Spiegelungen die Frage nach der Unterscheidbarkeit von Traum und Nichttraum durchspielt. Der im 18. Gesang nur in kürzester Form evozierte Traum des in der Handlung sonst nicht erwähnten Soldaten Grillo, der vom Trinken träumt, schließlich liegt kaum auf einer literaturwürdigen Ebene. Im folgenden soll nun dahingehend argumentiert werden, daß alle diese Träume mit Merkmalen ausgestattet sind, die sie in den Bereich des *insomnium* verweisen und daß sie Ariost dazu dienen, die Fehlbarkeit der menschlichen Erkenntnisfähigkeit zu thematisieren – dies oft genug in einem virtuoson Spiel von Sein und Schein.

Als eine Art Präludium sei zunächst der kürzeste Traum zitiert. Es ist der Traum des betrunkenen Soldaten Grillo, der neben einem geleerten Weinfäß einschläft und vom Trinken träumt. Der Traum selbst umfaßt nur drei Wörter, zur besseren Erfassung des Kontextes sei aber die ganze Oktave zitiert:

Poi se ne vien [Cloridano, SG] dove col capo giace
appoggiato al barile il miser Grillo:
avealo vòto, e avea creduto in pace
godersi un sonno placido e tranquillo.
Troncògli il capo il Saracino audace:
esce col sangue il vin per uno spillo,
di che n'ha in corpo più d'una bigoncia;
e di ber sogna, e Cloridan lo sconcia.
(XVIII, 176)

Dieser Traum ist vor allem deshalb bemerkenswert, weil ihm als Traum von den niedersten Begierden traditionellerweise kein Platz in der Literatur zukommen

¹⁵ Die eher spärliche Forschungsliteratur konzentriert sich vor allem auf den Traum Orlandos. Vgl. dazu die ausführliche Studie von Longhi (1990) sowie Boillet (2003), einzelne Aspekte auch bei Mac Carthy (2016). Allgemeiner zu Traum und Schlaf bei Ariost vgl. Rolfs (1976).

würde. Ironischerweise klingt jedoch in den Worten „e di ber sogna“ eine Anspielung auf einen Dante-Vers an, der im Gegensatz zum einfachen Begehrenstraum des Trinkers die Tradition der prophetischen Wahrträume evoziert: „Quando presso al mattin del ver si sogna“ (*Inf.* 26, 7, Hervorhebung SG).¹⁶ Ariost ruft damit eine wesentlich umfassendere Traumkonzeption auf und ironisiert möglicherweise auch den Glauben an die morgendlichen Wahrträume.

Grillos auf ein Minimum reduzierter Traum rückt durch zwei Charakteristika in die Nähe der elaborierteren Träume des *Orlando furioso*. Erstens handelt es sich um einen Traum, der direkt durch die Tätigkeit und den Gemütszustand vor dem Einschlafen bestimmt ist, hier das Trinken. Zweitens aber ist dieser Traum, wie fast alle anderen, an den Kontext einer Täuschung gebunden. Grillo hatte gedacht, ruhig schlafen zu können, täuscht sich jedoch in dieser Annahme und wird im Schlaf von Cloridano getötet. Dieser teuer bezahlte Irrtum enthebt ihn nun allerdings des Problems der Traumdeutung, das sich den anderen Träumern und Träumerinnen stellt.

Ganz explizit adressiert wird die Frage nach der Botschaft des Traums in dem längsten und zugleich bekanntesten Traum des *Orlando furioso*, dem vier Stanzas umfassenden Traum Orlandos zu Beginn des achten Gesangs. Er ereignet sich im belagerten Paris und hat den Verlust Angelicas zum Inhalt. Orlandos Schlaf geht ganz unkriegerisch eine lange Liebesklage voraus. Der Traum selbst wird dann eingeleitet mit dem Wort *parea*, jener Formulierung des Scheins, die eines der häufigsten Verben im *Orlando furioso* darstellt und nicht zuletzt die Trugbilder im *palazzo incantato* einführt. Er beginnt an einem *locus amoenus*, an dem die petrarkistisch beschriebene Angelica weilt. Auf das vom Träumer dort empfundene größtmögliche Vergnügen eines glücklichen Liebhabers folgt allerdings ein Sturm, der Blumen und Pflanzen zerstört und ihn irrend zurückläßt. Auch hier dient wieder das Verb *parea* zur Kennzeichnung des Traums: „Parea che per trovar qualche coperto, / andasse errando invan per un deserto.“ (VIII, 81). Der Unglückliche, der die Geliebte in der Dunkelheit verloren hat, ruft verzweifelt nach ihr und hört schließlich auch ihren Hilferuf, ohne sie jedoch finden zu können:

ode la donna sua che gli domanda,
piangendo, aiuto, e se gli raccomanda.
Onde par ch'esca il grido, va veloce,
e quinci e quindi s'affatica assai.
(VIII, 82–83)

¹⁶ Ich danke Christian Rivoletti für den Hinweis, daß es sich zudem bei „bigoncia“ und „sconcia“ um Reime aus der *Commedia* (*Par* 9, 53–55) handelt (vgl. Bigi 1982: 794).

Die Situation entspricht ganz der späteren Suche im *palazzo incantato*, wenn die Stimme der vermeintlichen Angelica Orlando dort festhält.¹⁷ Im Traum verkündet ihm eine schreckliche Stimme, er möge nicht hoffen, sie je auf Erden wiederzusehen: „Non sperar più gioirne in terra mai.“ (VIII, 83). Ganz offensichtlich setzt der Traum die Gedanken fort, denen Orlando sich vor dem Einschlafen hingegen hatte und wäre damit als *insomnium* zu lesen, das keine übernatürliche Botschaft enthalten kann. Die Traumbilder werden von der Erzählinstanz ausdrücklich als falsch bezeichnet und auf einen Ursprung in der Psyche des Träumers zurückgeführt: „Senza pensar che sian l'imagin false / quando per tema o per disio si sogna“ (VIII, 84). Orlando jedoch, der mit einem schrecklichen Schrei und tränenüberströmt erwacht,¹⁸ ist sich dessen nicht bewußt. Offenbar noch ganz unter der Wirkung des Affekts verläßt er das Lager Karls des Großen, um Angelica zu Hilfe zu kommen. Diese Reaktion stellt ein entscheidendes Moment im Umgang mit dem Traum dar. Das Vertrauen auf die falschen Bilder steht am Beginn der Verirrungen Orlandos, die ihn schließlich zu den Trugbildern des *palazzo incantato* und in den Wahn führen werden.¹⁹ Erst das Wiedereinflößen seines Verstandes, das übrigens als Erwachen aus einem Schlaf modelliert wird, wird diese Verirrungen beenden, die damit als eine Art langer Traum verstanden werden können.

Silvia Longhi hat diesem Traum eine einläßliche Studie mit dem Titel *Orlando insonniato* (1990) gewidmet, in der sie ihn im Zusammenhang der zeitgenössischen Traumkultur und der literarischen Tradition kontextualisiert. Sie weist nach, daß Ariost die literarischen Modelle, die biblische Traumdeutung sowie den Kommentar des Macrobius gut kennt und arbeitet vor allem die literarische Funktion von Orlandos Traum heraus, d. h. wie er, obwohl als „falscher Traum“ gekennzeichnet, dennoch das kommende Geschehen präfiguriert. Unter Einbezug der intertextuellen Bezüge zu Boiardos *Orlando innamorato* sowie der intratextuellen Verweise innerhalb des *Furioso* spricht sie dem Traum insofern prophetische Bedeutung zu, als er folgende Elemente des weiteren Geschehens vorwegnehme: den Hilferuf Angelicas, den Orlando im *palazzo incantato* zu vernehmen meint, den *locus amoenus*, an dem er später die Liebesbotschaften von Angelica und Medoro vorfindet, sowie den Wahn, der ihn daraufhin überfällt und der des öfteren mit dem Begriff *tempesta* gekennzeichnet wird. Diese Bedeutung ergibt sich jedoch rein auf der literarischen Ebene, sie wird dem Traum nicht aufgrund seiner Funktion zugesprochen. Und die ‚Prophezeiungen‘ des

¹⁷ „e 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).

¹⁸ „A questo orribil grido risvegliossi, / e tutto pien di lacrime trovossi“ (VIII, 83).

¹⁹ In ihrem Versuch, Orlandos Wahn im Lichte moderne psychiatrischer Definitionen zu lesen, interpretiert Ita Mac Carthy diesen Umstand als pathologische Unfähigkeit zwischen Traum und Wirklichkeit zu unterscheiden (vgl. Mac Carthy 2016: 31).

Traums, wenn man sie denn so nennen will, weisen auch nur auf jenen Teil des *romanzo* voraus, der Orlandos Verirrungen in den Trugbildern des *palazzo incantato* und seinen Wahn behandelt.

Longhi unterstreicht mehrfach, daß Orlando sich mit dem Problem der Traumdeutung, das in der Literatur in der Regel mit dem Träumen einhergeht und das auch die Herangehensweise der kulturellen Bezugsmodelle markiert, kaum beschäftigt. Während üblicherweise, sowohl in der antiken Traumdeutungskunst wie auch in der Bibel oder der höfischen Literatur, der Traum vom Träumer erzählt und einer Auslegung unterzogen wird, unterbleibt dieser Schritt im Fall Orlandos. Er wäre also ein Träumer, der sich entgegen der hermeneutischen Tradition nicht der Notwendigkeit der Traumdeutung bewußt ist. Für diesen Umstand hat Longhi keine rechte Erklärung – vielleicht auch, weil sie sich nur mit der Tradition der Traumdeutung und der literarischen Funktion des Traums beschäftigt, nicht jedoch mit der philosophischen Diskussion über den Status der Traumbilder. Mir scheint dies jedoch der entscheidende Punkt zu sein: Ariost inszeniert Orlando hier als jemanden, der den Simulakren des Traums erliegt, ganz wie alle im *palazzo incantato* Gefangenen den magischen Trugbildern Atlantes zum Opfer fallen, was sich auf einer allegorischen Ebene als ein ‚Verfangensein‘ des Menschen in seinen eigenen Wünschen und seinem Begehren lesen läßt.²⁰

Am deutlichsten werden die trügerische Macht der von Atlante erzeugten Bilder und die damit zusammenhängende Problematik der Sinnes- und Erkenntnistäuschung in einer Szene des 12. Gesangs ausgewiesen. Bradamante erblickt eine Gestalt, die Ruggieros Aussehen hat. Obwohl Melissa sie davor gewarnt hat, daß es sich um einen Zauber Atlantes handele, mißtraut sie angesichts der Übermacht des Augenscheins den Worten ihrer weisen Führerin:

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)

²⁰ „A tutti par, l'incantator mirando, / mirar quel che per sé brama ciascuno“ (XIII, 50). Vgl. dazu auch die Charakterisierung des *Orlando furioso* als „poema delle illusioni umane“ (Padoan 1976: 10) und als Darstellung des „human dilemma of illusory vision and blind desire that is at the center of the *Furioso*“ (Ascoli 1987: 60).

Diese Stelle ist zentral für die Erkenntnisproblematik im *Orlando furioso*. Drei Faktoren sind hier in das erkenntnistheoretische Problem involviert: die „credenza altrui“, die „veduta mia“ und das Fühlen des Herzens („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 führt Ariost vor, 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 geleitet und von der Erkenntnis bzw. der Unterscheidung von Schein und Sein ferngehalten wird.²¹

Genau diese auf die Affektivität zurückzuführende Täuschung widerfährt Orlando also lange vor seiner Ankunft im Illusionspalast bereits im Zusammenhang mit seinem Traum, wenn er die aus Furcht oder Begehren entstandenen *imagin false* für die Wahrheit nimmt. Am Beispiel von Bradamantes Traum im 33. Gesang inszeniert Ariost eine umgekehrte Reaktion. Spiegelbildlich zu Orlando, der den trügerischen Traum für wahr nimmt, verkennt Bradamante die wahre Botschaft ihres Traums und interpretiert ihn fälschlicherweise als Trug. Die Position des Träumers / der Träumerin gegenüber dem Traum ist also in beiden Fällen von Unwissen über dessen Status gekennzeichnet. Dabei ist ihr Traum klar im prophetischen Kontext des Werks situiert. Er folgt auf das Betrachten der Gemälde in der Rocca di Tristano, welche die zukünftige Geschichte darstellen, d. h. auf eine Prophezeiung, die im Rahmen des *Orlando furioso* als wahr zu gelten hat. Bradamante hat allerdings immer wieder Mühe, daran zu glauben. Ihre Zweifel an dieser Prophezeiung sind umso stärker, als Ruggiero sich trotz mehrfacher Versprechen noch nicht hat taufen lassen und auch nicht zum vereinbarten Zeitpunkt zu ihr zurückgekehrt ist. Zudem hat sie eine (falsche) Nachricht erhalten, daß er Marfisa heiraten werde. Seit diesem Zeitpunkt ist Bradamante von *gelosia*, *ira* und *rabbia* geplagt. Insofern ähnelt ihre affektive Situation vor dem Einschlafen der von Orlando. Unruhig wälzt sie sich hin und

²¹ Tatsächlich bedarf es zur Befreiung der Ritter und zur Zerstörung des ‚palazzo incantato‘ einer Gegenmagie. Die Vernunft erweist sich als nicht mächtig genug.

her,²² bevor sie schließlich kurz vor dem Morgengrauen – traditionell dem Zeitpunkt wahrer Träume – einschlüft. Sie träumt, daß Ruggiero ihr erscheint, ihr seine Liebe versichert und verspricht, sich taufen zu lassen.²³

Obwohl Bradamantes Traum sich leicht aus ihren Wünschen beim Einschlafen ableiten läßt, ist für den Leser, der die Umstände von Ruggieros Fernbleiben kennt, klar, daß es sich um ein wahres Traumgesicht handelt. Bradamante allerdings stellt nach dem Erwachen, ganz im Gegensatz zu Orlando, Reflexionen über den Status des Traums an, die sie dazu verleiten, diesen als falschen Traum zu interpretieren: „Fu quel che piacque, un falso sogno; e questo / che mi tormenta, ah! lassa! è un veggiar vero.“ (XXXIII, 62). Damit wird nicht nur über das implizite Petrarca-Zitat der Topos von der Flüchtigkeit des Diesseits aufgerufen,²⁴ sondern vor allem das Problem des falschen Traums evoziert, dem die schmerzhafteste Realität gegenübergestellt wird. Konzentriert wird die Reflexion dann auf die Sinneswahrnehmung:

Perch'or non ode e vede il senso desto
 quel ch'udire e veder parve al pensiero?
 A che condizione, occhi miei, sète,
 che chiusi il ben, e aperti il mal vedete?
 (XXXIII, 62)

Der Augensinn und der „pensiero“ werden hier ebenso antithetisch gegenübergestellt wie das Wahre und das Falsche sowie in der nächsten Strophe das damit verknüpfte Bittere und Süße.²⁵ Wie bereits im *palazzo incantato* vertraut Bradamante auf den Augensinn, der ihr in wachem Zustand Ruggiero eben nicht zeigt und sich in diesem Fall wiederum als unzulänglich erweist. Allerdings liegt ihrer Fehleinschätzung auch der Glauben an die Aussage anderer zugrunde, Ruggiero wolle Marfisa heiraten. Auf die in diesem Fall unangebrachte „credenza altrui“ reagiert Ruggiero direkt zu Beginn des Traums mit dem Vorwurf, daß sie dem Unwahren Glauben schenke: „Perché ti consumi, / dando credenza a quel che non è vero?“ (XXXIII, 60). Vor dem Hintergrund, daß der Traum zumeist *imagin false* präsentiert und nur als scheinbares Sehen bezeichnet werden kann, potenziert diese geträumte Aussage nur die Schwierigkeit, sie als wahr zu erkennen. Indem der wahre Traum von Bradamante nicht als solcher erkannt, sondern als falscher denunziert wird, spielt Ariost offensichtlich mit diesen Widersprüchlichkeiten und stellt die Unmöglichkeit, den Status des Traums zu

22 „Già sendo tutti gli altri addormentati, / Bradamante a corcar si va da sezzo, / e si volta or su questo or su quel fianco, / né può dormir sul destro né sul manco“ (XXXIII, 59).

23 „E par che le suggiunga: – Io son venuto / per battezzarmi e far quanto ho promesso; / e s'io son stato tardi, m'ha tenuto / altra ferita, che d'amore, oppresso“ (XXXIII, 61).

24 „Che quanto piace al mondo è breve sogno“ (Rime I, 14).

25 „Il dolce sonno mi promise pace, / ma l'amaro veggiar mi torna in guerra: / il dolce sonno è ben stato fallace, / ma l'amaro veggiare, ohimè! non erra“ (XXXIII, 63).

erkennen – gerade in der Gegenüberstellung von Orlando und Bradamante – aus. Darüber hinaus relativiert er damit aber auch die Möglichkeit eines verlässlichen Zugangs zur Welt über die Sinneswahrnehmung.

Bradamantes Reflexionen enden in einer Hinwendung zum Traum und dem Wunsch, sich von der unschönen Wahrheit abzuwenden, die die mit dem Endymion-Mythos verbundene Thematik des Genusses aufrufen:

Se 'l vero annoia, e il falso sì mi piace,
 non oda o vegga mai più vero in terra:
 se 'l dormir mi dà gaudio, e il veggiar guai,
 possa io dormir senza destarmi mai.
 (XXXIII, 63)

Bradamante gibt hier ganz offensichtlich der freudegewährenden Illusion den Vorzug vor der unliebsamen Wahrheit und plädiert damit ausdrücklich für das Falsche. Die Fortführung dieser Argumentation führt dann schließlich zur Artikulierung eines Todeswunsches, der den Topos des Schlafs als Tod aufnimmt und das Paradoxon auf die Spitze treibt: „ma s'a tal sonno morte s'assimiglia, / deh, Morte, or ora chiudimi le ciglia“ (XXXIII, 64).

Auch der Traum von Fiordispina im 25. Gesang verhandelt das Thema des täuschenden Traums in Zusammenhang mit unerfüllter Liebe, allerdings auf der Ebene des Begehrenstraums und fokussiert dabei den Zusammenhang von Begierde und Wahrnehmungstäuschung. Er ereignet sich im Rahmen einer Verwechslungsgeschichte, in der Fiordispina sich in Bradamante verliebt, weil sie diese aufgrund ihres Äußeren für einen Mann hält. Nachdem Bradamante jedoch ihr wahres Geschlecht offenbart, wird es möglich, daß die beiden Frauen im selben Bett nächtigen, wenn auch mit sehr unterschiedlicher Schlafqualität:

Commune il letto ebbon la notte insieme,
 ma molto differente ebbon riposo;
 che l'una dorme [Bradamante], e l'altra piange e geme
 che sempre il suo desir sia più focoso.
 (XXV, 42)

Dieser Traum benennt das Begehren ganz ausdrücklich als Auslöser des Traums, denn Fiordispina brennt vor Begehren, das sie nur kurze Zeit in Schlaf sinken läßt und einen „sonno imaginoso“ produziert, der ihr das vorspiegelt, was sie sich wünscht: „Bradamante cangiata in miglior sesso“ (XXV, 42). Sie träumt also offensichtlich „per disio“.

Die Macht dieses Begehrens vergleicht Ariost – durchaus in Fortsetzung des Traumes von Grillo – mit den Träumen eines Durstigen:

Come l'inferno acceso di gran sete,
 s'in quella ingorda voglia s'addormenta,
 ne l'interrotta e turbida quiete,

d'ogni acqua che mai vide si ramenta;
 così a costei di far sue voglie liete
 l'immagine del sonno rappresenta.
 (XXV, 43)

Mit dem Erwachen jedoch endet die Illusion, weil Fiordispina – im Gegensatz zu Orlando oder Bradamante – durch die Nähe des begehrten Objekts eine Realitätsprüfung vornehmen kann: „Si desta; e nel destar mette la mano, / e ritrova pur sempre il sogno vano.“ (ebd.) Durch Tasten mit der Hand stellt sie leicht fest, daß ihr Wunsch nicht Wirklichkeit geworden ist, der Traum also nur ein Trugbild war, was mit dem Topos des „sogno vano“ benannt wird. Ariost bleibt hierbei jedoch nicht stehen, sondern spinnt die Verwechslungen in schwindelerregender Weise fort, indem er den Wunschtraum quasi Wirklichkeit werden läßt. Denn nachdem Bradamante ihrem ihr zum Verwechseln ähnlich sehenden Bruder Ricciardetto von ihrem Erlebnis erzählt hat, macht sich dieser in den Kleidern Bradamantes auf zu Fiordispina. Er erzählt ihr, eine Nymphe habe ihm den Wunsch nach einer Geschlechtsumwandlung erfüllt, und läßt sie dies mit dem Tastsinn überprüfen: „Così le dissi; e feci ch'ella istessa / trovò con man la veritate espressa.“ (XXV, 65). Fiordispina fühlt und sieht zwar, was sie sich erwünscht hatte, vermag aber nun ihren Sinnen nicht mehr zu glauben und fragt sich, ob sie nicht wieder träumt:

così la donna, poi che tocca e vede
 quel di ch'avuto avea tanto desire,
 agli occhi, al tatto, a se stessa non crede,
 e sta dubbiosa ancor di non dormire;
 (XXV, 67).

Der Zweifel an der Sinneswahrnehmung wird hier also auf den Bereich des Wachlebens verschoben. Tatsächlich muß das Geschehen Fiordispina wunderbar erscheinen, da ihr Magie suggeriert wird, wo lediglich ein Täuschungsmanöver und die Ähnlichkeit der Geschwister zugrunde liegen. Deshalb tritt die Reaktion ein, daß sie ihrer Sinneswahrnehmung nicht glaubt, weder den Augen noch dem Tastsinn, und auf diesem Wege auch ihre eigene Erkenntnisfähigkeit in Abrede stellt: „a se stessa non crede“. Der letztlich nicht zu lösende Zweifel über den Realitätsstatus führt schließlich zu dem Wunsch, niemals aufzuwachen, falls es sich um einen Traum handeln möge: „Fa, Dio', disse ella ,se son sogni questi, / ch'io dorma sempre, e mai più non mi desti“ (ebd.). Sie äußert also denselben Wunsch nach dem Andauern der Illusion wie später Bradamante, wobei in ihrem Fall das Beispiel Endymions durch die deutliche erotische Komponente noch stärker präsent ist und die Todessehnsucht Bradamantes fehlt. Auch in der Gegenüberstellung von Fiordispina und Bradamante variiert Ariost also zwei Seiten derselben Thematik.

Der letzte Traum im *Orlando furioso* unterscheidet sich auf den ersten Blick sehr stark von den vorhergehenden, handelt es sich doch um einen Offenbarungstraum, der Fiordiligi den Tod Brandimartes ankündigt, was sich dann tatsächlich als wahr erweist. Fiordiligi träumt, daß auf dem schwarzen Gewand, das sie für Brandimarte gefertigt hat, rote Tropfen erscheinen:

La notte che precesse a questo giorno,
 Fiordiligi sognò che quella vesta
 che, per mandarne Brandimarte adorno,
 avea trapunta e di sua man contesta,
 vedea per mezzo sparsa e d'ogn'intorno
 di gocce rosse, a guisa di tempesta:
 pareva che di sua man così l'avesse
 riccamata ella, e poi se ne dogliesse.
 (XLIII, 155)

Im Gegensatz zu allen anderen Träumenden ist Fiordiligi in der Lage, die richtigen Schlüsse aus ihrem Traum zu ziehen. Ihr wird ausdrücklich eine korrekte Interpretation des Traums zugesprochen: „Di questo sogno fe' giudicio rio; / poi la novella giunse quella sera“ (XLIII, 156). Dennoch: Auch dieser Traum, der am deutlichsten in den Bereich prophetischer Träume gehört, ließe sich als Resultat von *tema e disio* lesen, denn Fiordiligi macht sich beim tatsächlichen Anfertigen des Gewandes bereits Sorgen um Brandimarte.²⁶ Der Traum baut auch keineswegs eine für das Epos typische Spannung zwischen Ankündigung und Erfüllung auf. Der Leser weiß zum Zeitpunkt des Traumes schon, daß Brandimarte tot ist, und auch Fiordiligi muß nicht lange auf die Bestätigung warten. Es scheint vielmehr, als wolle Ariost am Beispiel eines richtig gedeuteten Traums vorführen, daß auch dieser aus *tema e disio* resultieren kann. Es zeigt aber auch, daß er den Wahrheitswert der Träume an deren Stellung innerhalb des *romanzo* und die jeweils dominierende Gattungstradition anpaßt. Allerdings garantiert dies keine entsprechende Rezeption seitens der Träumer und Träumerinnen, die sich unabhängig davon mit Zweifeln am Status der Traumbilder konfrontiert sehen. In dem Zusammenhang wäre auch daran zu erinnern, daß diese bei Ariost keine Persönlichkeiten sind, denen, wie Goffredo, göttliche Offenbarungen zuteilwerden können. Bei Orlando ist der Traum bereits das erste Anzeichen seines Wahns, Grillo und Fiordispina, die die einfachsten Begehrensträume träumen, haben nicht den nötigen sozialen Status für wahre Träume, und Bradamante und

26 „Ma da quel dì che cominciò quest'opra, / continuando a quel che le diè fine, / e dopo ancora, mai segno di riso / far non poté, né d'allegrezza in viso. // Sempre ha timor nel cor, sempre tormento / che Brandimarte suo non le sia tolto. [...] e questa novità d'aver timore / le fa tremar di doppia tema il core“ (XLI, 32–33).

Fiordiligi träumen zwar wahr, sind aber aufgrund ihres Geschlechts auf das Schicksal der von ihnen geliebten Männer beschränkt.

Was also Ariosts Verwendung der Träume eint, ist die Inszenierung ihrer Fähigkeit, den Menschen zu täuschen. Er verweigert seinen Figuren die Garantie über den Ursprung des Traums und macht diesen immer wieder zum Ort der Täuschung, und zwar in doppelter Hinsicht: Entweder läßt das Subjekt sich vom Traum täuschen, oder aber es täuscht sich in bezug auf die Einordnung des Traums zwischen Wahrheit und Simulakrum. Gleichzeitig nutzt Ariost den Traum auch, um Zweifel an der Realität der Sinneswahrnehmung zu artikulieren, die die Erkenntnisfähigkeit des Subjekts generell in Frage stellen. Dieser Befund wird noch deutlicher, wenn die Stellen einbezogen werden, an denen Ariost die Begriffe *sogno* und *sognare* außerhalb des Kontexts von Traumerzählungen benutzt.

3. *Sogno und sognare im Orlando furioso*

Das Verb *sognare* hat insgesamt sieben Okkurrenzen im *Orlando furioso*, das Substantiv *sogno* im Singular oder Plural zehn.²⁷ Zieht man die Stellen ab, in denen die Begriffe auf das Erzählen von Träumen angewandt werden, so bleiben sieben Passagen, an denen unterschiedliche Facetten des Ariost'schen Traumbegriffs aufscheinen, sich aber insgesamt der Eindruck bestätigt, daß der Bezug auf den Traum vor allem dazu dient, Zweifel an der Sinneswahrnehmung zu artikulieren.

Einen Einzelfall stellt eine Passage dar, in der verschiedene Mittel der Divination aufgeführt werden, die es Atlante ermöglicht haben, Kenntnis von Ruggieros künftigem Geschick zu erhalten: „l'osservate stelle, / le sacre fibre e gli accoppiati punti, / responsi, augùri, sogni e tutte quelle / sorti“ (VII, 58). Für den Magier stellt die Deutung von Träumen offensichtlich kein Problem dar, er liest die für die epische Dimension des *romanzo* grundlegende prophetische Bedeutung sicher heraus, möglicherweise bestätigt durch andere Zeichen. Eine solche Thematisierung des Traums ist jedoch die Ausnahme. Zahlreicher sind eine Reihe miteinander verwandter Stellen, an denen Ariost seine Figuren in Situationen bringt, in denen sie an ihrer Sinneswahrnehmung zweifeln. Dies ist zum ersten Mal im elften Gesang der Fall, als Angelica nach ihrer Befreiung durch Ruggiero den magischen Ring an ihrem Finger wiederentdeckt, der ihr dann die Flucht vor ihrem zudringlich werdenden Befreier erlaubt:

²⁷ Vgl. die Angaben zur Wortfrequenz in der *Biblioteca Intratext*.

Or che sel vede [l'anello], come ho detto, in mano,
sì di stupore e d'allegrezza è piena,
che quasi dubbia di sognarsi invano,
agli occhi, alla man sua dà fede a pena.
(XI, 6)

Angelicas Verwunderung über diesen völlig unerwarteten Umstand läßt sie daran zweifeln, daß sie ihren Sinnen trauen kann: „agli occhi, alla man sua dà fede a pena“. Was ihr unerklärlich scheint – und tatsächlich auf einer zufälligen und unwahrscheinlichen Verkettung von Umständen beruht – läßt sie an ihrer Sinneswahrnehmung zweifeln und daher an einen Traum denken.

Eine ganz ähnliche Reaktion findet sich im 28. Gesang bei Iocondo, als dieser Augenzeuge des Ehebruchs wird, den die Gemahlin des Königs Astolfo mit einem häßlichen Zwerg begeht:

Attonito Iocondo e stupefatto,
e credendo sognarsi, un pezzo stette;
e quando vide pur che gli era in fatto
e non in sogno, a se stesso credette.
(XXVIII, 35)

Auch hier löst die Verwunderung über das zu Sehende zunächst die Frage aus, ob es sich nicht um einen Traum handelt, und es dauert eine Weile, bis Iocondo seinen Augen bzw. sich selbst traut: „a se stesso credette“. Wie das „dar fede“ im vorhergehenden Beispiel signalisiert auch das „credere“, daß es sich um ein Problem von Vertrauen auf und Glauben an die eigene Wahrnehmung handelt.

Ähnliche Reaktionen sind ferner beim Anblick von *mirabilia* zu verzeichnen, die auf magische Kräfte zurückzuführen sind. So bietet der Kampf des *negromante* Orrilo mit Grifone und Aquilante jenen, die ihm beigewohnt haben noch viel Gesprächsstoff, da Orrilo über die Fähigkeit verfügt, sich im Kampf abgeschlagene Glieder sogleich wieder anzustecken:

[...] del ragionar gran parte si dispensa
sopra d'Orrilo e del miracol grande,
che quasi par un sogno a chi vi pensa,
ch'or capo or braccio a terra se gli mande,
et egli lo raccolga e lo raggiugna,
e più feroce ognor torni alla pugna.
(XV, 78)

Im Gegensatz zu der eher novellistischen Erzählung über Iocondo findet dieser Kampf im Rahmen der *romanzo*-Ästhetik statt. Es handelt sich also um ein im Rahmen der Fiktion ‚echtes‘, will heißen ein auf Magie beruhendes Wunder, ein „miracol grande“, dessen Erstaunlichkeit jedoch über den Vergleich mit dem Traum besonders hervorgehoben wird. Hier dient der Traum dazu, den Reali-

tätsstatus des Geschehens oder besser dessen Grad an Unwahrscheinlichkeit zu thematisieren. Dies alles fügt sich ein in eine Rhetorik des Wunderbaren, die durch Betonen des Unglaublichen Zweifel an der Existenz der *mirabilia* gerade ausräumen will.

Schließlich fragt sich auch im 43. Gesang der Richter Anselmo, ob er träumt, als er einen durch magische Kräfte errichteten Luxuspalast erblickt. An dieser Stelle wird freilich der Zweifel, ob es sich um einen Traum handelt, in einem anderen Bezugssystem artikuliert:

Per l'alta meraviglia che n'avea,
esser si credea uscito d'intelletto:
non sapea se fosse ebbro, o se sognassi,
o pur se 'l cervel scemo a volo andassi.
(XLIII, 134)

Im Gegensatz zu der vorausgehenden Stelle, die in einer Welt des *factum* angesiedelt war, spielt die Geschichte des Richters Anselmo in einer stärker realistisch geprägten Welt. Insofern kommt es hier zu einem Hiatt zwischen der magischen Erzeugung des Palastes und der Reaktion des Betrachters, in dessen Bezugsfeld Magie nicht gehört. Zwar wird über den Ausdruck der „alta meraviglia“ die Ästhetik des *romanzo* aufgerufen, aber Anselmo führt die Wahrnehmung des magischen Palastes allein auf einen Zustand mangelnder Erkenntnisfähigkeit zurück: auf Trunkenheit, Traum oder den Verlust des Verstandes. So wird der Traum hier in die Nähe von Zuständen gerückt, die die Erkenntnisfähigkeit und Urteilskraft aussetzen und somit eine große Distanz zu den Aspekten des Wunders oder des Unglaublichen geschaffen, die in den anderen Passagen mit dem Traum in Verbindung gebracht wurden.

Schließlich liegen noch zwei Okkurrenzen von *sogno / sognare* vor, die dessen Bedeutung in den Bereich der Illusion oder Fiktion stellen. So äußert Ricciardetto im 25. Gesang über seine, wie er meint, aussichtslose Liebe zu Fiordispina: „l'amar senza speme è sogno e ciancia“. (XXV, 49). Die Bedeutung von „sogno“ geht hier in die Richtung eines realitätsfernen Sich-in-Illusionen-Verlierens. Von besonderem Interesse ist schließlich eine Passage im vierzehnten Gesang in der Agramantes Schwierigkeiten beim Zusammenstellen eines neuen Heeres nach schweren Verlusten geschildert wird. Dort heißt es: „Quantunque il re Agramante non abonda / di capitani, pur ne finge e sogna“ (XIV, 18). Wenn Agramantes Schaffen von neuen Heeresführern hier als *fingere* und *sognare* bezeichnet wird, dann verweist das in ironischer, metaleptischer Brechung auf die Tätigkeit des Dichters, der das aus Boiardo bekannte Personal erschöpft hat und neues schaffen muß. Dem *sognare* kommt in diesem Fall nicht nur täuschendes, sondern auch kreatives Potential zu.

Auch dies bleibt jedoch, wie die zukunftssträchtige Offenbarung, eine Ausnahme. Es überwiegen die Passagen, die das Träumen als ein Verkennen der Realität oder als Wahrnehmungstäuschung inszenieren – ganz wie in den Träumen selbst. Ariost begnügt sich freilich nicht damit, den Traum als trügerisch zu denunzieren, sondern zeigt in der vielfachen Brechung und Variation dieses Motivs nicht nur die Unzulänglichkeit menschlicher Erkenntnis auf, sondern auch das ästhetische Potential des Trugs.

Bibliographie

Primärliteratur

- Ariosto, Ludovico (1982): *Orlando furioso*, hg. von Emilio Bigi, 2 Bde. Mailand: Rusconi.
Aristoteles (1994): „De divinatione per somnum“, in: Ders.: *Werke in deutscher Übersetzung*, hg. von Hellmut Flashar. Bd. 14, Teil III. *Parva naturalia*, übers. und erläut. von Philip J. van der Eijk. Berlin, 25–31.
Manetti, Antonio (1989): *La novella del grasso legnaiuolo nelle redazioni di Antonio Manetti, dei codici Palatino 51 e Palatino 200 di Bernardo Giambullari e di Bartolomeo Davanzati*, hg. von Antonio Lanza. Florenz: Vallecchi.
Platon (1958): *Sämtliche Werke*, hg. von Ernesto Grassi / Walter F. Otto / Gert Plamböck. Hamburg: Rowohlt.
Tasso, Torquato (1971): *Gerusalemme liberata*, hg. von Lanfranco Caretti. Torino: Einaudi.

Sekundärliteratur

- Artikel „Traum“ (1998), in: Ritter, Joachim / Gründer, Karlfried (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Darmstadt. Bd. 20, 1461–1471.
Ascoli, Albert Russell (1987): *Ariosto's Bitter Harmony. Crisis and Evasion in the Italian Renaissance*. Princeton, N. J.: Princeton University Press. *Biblioteca Intratext*: <http://www.intratext.com/IXT/ITA0041/_FAH.HTM>, (Stand: 18. 12. 2018).
Boillet, Danielle (2003): „A proposito del sogno di Orlando nell'Orlando furioso“, in: Silvia Volterrani (Hg.): *Le metamorfosi del sogno nei generi letterari*. Firenze: Le Monnier, 21–29.
Bokdam, Sylvie (2012): *Métamorphoses de Morphée. Théories du rêve et songes poétiques à la Renaissance, en France*. Paris.
Carroy, Jacqueline / Lancel, Juliette (Hg.) (2016): *Clés des songes et sciences des rêves de l'Antiquité à Freud*. Paris: Les Belles Lettres.
Clark, Stuart (2007): *Vanities of the Eye. Vision in Early modern European Culture*. Oxford: Oxford Univ. Press.

- Cooper, R. (1990): „Appendice. Bibliographie sommaire d'ouvrages sur le songe publiés en France et en Italie jusqu'en 1600“, in: Françoise Charpentier (Hg.): *Le songe à la Renaissance*. Saint-Etienne: Institut d'études de la Renaissance et de l'Age classique.
- Gantet, Claire (2010): *Der Traum in der frühen Neuzeit*. Berlin: De Gruyter.
- Gigioni, Guido (2016): „Delusion, Drowsiness and Discernment: Degrees of Awareness in Renaissance Dream Activity.“ In: Ita Mac Carthy / Kirsti Sellevold / Olivia Smith (Hg.): *Cognitive Confusions. Dreams, Delusions and Illusions in Early Modern Culture*. Oxford: Legenda, 89–109.
- Goumegou, Susanne (2014): *Fraude, simulazione, illusione. Der Fiktionsbegriff der italienischen Renaissance im anthropologischen Kontext*. Habilitationsschrift Bochum: Typoskript.
- Goumegou, Susanne (2016): „Die ‚magia daemoniaca‘ Atlantes. Dämonologische, ästhetische und erkenntnistheoretische Aspekte der Täuschung in Ariostos *Orlando furioso*.“, in: Kirsten Dickhaut (Hg.): *Kunst der Täuschung. Über Status und Bedeutung ästhetischer und dämonischer Illusion in der Frühen Neuzeit in Italien und Frankreich*. Wiesbaden: Harrassowitz, 331–347.
- Longhi, Silvia (1990): *Orlando insonniato. Il sogno e la poesia cavalleresca*. Milano: Angeli.
- Mac Carthy, Ita / Sellevold, Kirsti / Smith, Olivia (Hg.) (2016): *Cognitive Confusions. Dreams, Delusions and Illusions in Early Modern Culture*. Oxford: Legenda.
- Mac Carthy, Ita (2016): „Reverse Othello Syndrome by Another Name: Ariosto's Deluded Hero, in: Ders. *Cognitive Confusions. Dreams, Delusions and Illusions in Early Modern Culture*. Oxford: Legenda, 15–37.
- Macrobius, Ambrosius Theodosius (2001): *Commentaire au songe de Scipion*. Texte établi, trad. et comm. par Mireille Armisen-Marchetti. Bd. 1. Paris: Les Belles Lettres.
- Manuwald, Bernd (1994): „Traum und Traumdeutung in der griechischen Antike“, in: Rudolf Hiestand (Hg.), *Traum und Träumen, Inhalt – Darstellung – Funktion einer Lebenserfahrung in Mittelalter und Renaissance*. Studia Humaniora, Bd. 24. Düsseldorf, 15–42.
- Maus de Rolley, Thibaut (2016): „A World Within: The Devil, Delusions and Early Modern Cognition“, in: Ita Mac Carthy / Kirsti Sellevold / Olivia Smith (Hg.): *Cognitive Confusions. Dreams, Delusions and Illusions in Early Modern Culture*. Oxford: Legenda, 71–88.
- Padoan, Giorgio (1984): „Orlando furioso e la crisi del Rinascimento italiano“, in: Aldo Scaglione (Hg.): *Ariosto 1974 in America*. Atti del Congresso Ariostesco – Dicembre 1984, Casa Italiana della Columbia University. Ravenna: Longo. 1–30.
- Rolfs, Daniel (1976): „Sleep, Dreams and Insomnia in the Orlando Furioso“, in: *Italica* 53, 4, 453–474.
- Weber, Gregor / Schmidt, Peer (Hg.) (2008): *Traum und res publica. Traumkulturen und Deutungen sozialer Wirklichkeiten im Europa von Renaissance und Barock* (Colloquia Augustana). Berlin: Akademie Verlag.

David Nelting (Bochum)

“Un sogno cheto perché gli rivelasse alto decreto...”. On the Poetic and Epistemic Significance of the Dream in Torquato Tasso's *Gerusalemme Liberata*¹

Introduction

Torquato Tasso's *Gerusalemme Liberata* [Jerusalem Delivered] first published in 1581 is without doubt the best-known Aristotelian chivalric epic originating in Italy in the second half of the sixteenth century. It does not require great philological acumen to notice that Tasso's *poema eroico* connects systems of discourse that belong to both humanist traditions of discourse and the culture of the Counter-Reformation. The question is what to make of this fact. This is not the place to give an appropriate overview of the relevant studies. Yet without going into great detail, the current state of research can be concisely summarized as a mostly persistent modernization of complex historical dynamics and interrelations. As is characteristic of these intellectual premises of modern and usually also ideologically modernizing hermeneutics, the *Liberata*'s structure is almost invariably understood as a semantic tension or even as an incontrovertible dualism; to put it generally, using Bruno Latour's phrase from his famous criticism of modernity, Tasso's poem is dichotomically “purified”. To this day, the prevailing opinion on the *Liberata* is that it contrasts two fundamentally opposed systems of cultural norms, values, and knowledge with the progressive worldliness of humanism on one side and the restorationist religiosity of the Counter-Reformation on the other. While the latter does provide the knowledge needed to face a world increasingly perceived as contingent, it does not at all fit into the modern narrative of human history as progress toward autonomy and individual freedom. This is why the claim of the text's dualist structure, in the past made e. g. by Francesco De Sanctis, Lanfranco Caretti, or Paul Larivaille (De Sanctis 1870;

¹ This article is part of a larger research project undertaken by the DFG research group FOR 2305, *Diskursivierungen von Neuem. Tradition und Novation in Texten des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*. Substantial parts of this article have previously been discussed in my 2016 and 2018 publications. On the general theoretical framing of the questions discussed here, see Huss (2016). I would like to thank Andreas Kablitz, Stephan Leopold, and Gerhard Regn in particular for their helpful advice during discussions.