

# Zweitveröffentlichung



De Rentiis, Dina

## Ironie und *différance* im Orlando Furioso

Datum der Zweitveröffentlichung: 25.04.2023

Verlagsversion (Version of Record), Zeitschriftenartikel

Persistenter Identifikator: urn:nbn:de:bvb:473-irb-592053

### Erstveröffentlichung

De Rentiis, Dina: Ironie und *différance* im Orlando Furioso. In: Horizonte : italianistische Zeitschrift für Kulturwissenschaft und Gegenwartsliteratur. 9 (2006), Trugbildnerisches Labyrinth, kaleidoskopartige Effekte : Neurezeption des "Orlando furioso" von Ariosto, S. 45-54.

### Rechtehinweis

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis des/der Rechteinhaber(s) einholen.

Für dieses Dokument gilt eine Creative-Commons-Lizenz.



Die Lizenzinformationen sind online verfügbar:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>

Dina De Rentiis

## Ironie und *différance* im *Orlando furioso*

Einer der berühmtesten Verse in Ariosts *Orlando furioso* ist das topische „Oh gran bontà de' cavallieri antiqui“ aus dem ersten Gesang. Bedeutung und Funktion dieses Verses scheinen auf den ersten Blick mehr als klar, drückt er doch in geradezu paradigmatischer Weise jene „ironia ariostesca“ aus, die zu Recht als zentrales Merkmal des *romanzo* angesehen wird. Betrachtet man aber die Ironie als Figur und beachtet ihre Besonderheiten im Rahmen der klassischen Rhetorik, so bereitet die Lektüre der berühmten Passage doch einige Überraschungen.

Erinnern wir uns zunächst an den narrativen Kontext: Während Rinaldo und Ferrau im Wald um sie kämpfen, nutzt Angelica die Gelegenheit und ergreift die Flucht. Als die Ritter dies bemerken, unterbrechen sie den Kampf und verfolgen die Angebetete, zu zweit auf dem Rücken eines Pferdes reitend, bis sie an einem Scheideweg ankommen. Die Erzählerinstanz beschreibt und kommentiert:

[...]  
così fu differita la tenzone;  
e tal tregua tra lor subito nacque,  
sì l'odio e l'ira va in oblivione,  
che 'l pagano al partir da le fresche acque  
non lasciò a piedi il buon figliol d'Amone:  
con preghi invita, et al fin toglie in groppa,  
e per l'orme d'Angelica galoppa.

Oh gran bontà de' cavallieri antiqui!  
Eran rivali, eran di fè diversi,  
e si sentian degli aspri colpi iniqui  
per tutta la persona anco dolersi;  
e pur per selve oscure e calli obliqui  
insieme van senza sospetto aversi.  
Da quattro sproni il destrier punto arriva  
ove una strada in due si dipartiva.

(I, 21-22)<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Alle Zitate folgen der Ausgabe Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, hg. von Cesare Segre, Milano: Mondadori (I Meridiani), 1995 (1. Aufl. 1976).

Als Rinaldo und Ferrau nicht ermitteln können, welchen Weg Angelica genommen hat – „però che senza differenza alcuna / apparia in amendue l'orma novella“ (I, 23, 3–4) – trennen sie sich sogleich und setzen die Verfolgung einzeln fort, ohne den aufgeschobenen Zweikampf zu vollenden.

Die Ironie in dieser Passage ist als Gedankenfigur gestaltet. Sie wird nicht durch explizite Textsignale angezeigt, ist aber für jeden Leser deutlich wahrnehmbar, der den ritterlichen Verhaltenscodex bzw. die ritterlichen Sitten – und sei es nur in groben Zügen – kennt. Die Besonderheit der Ironie als Gedankenfigur besteht bekanntlich im Oppositionsverhältnis zwischen dem wörtlichen und dem ohne explizite Textsignale transportierten, impliziten Sinn des Gesagten. Das bedeutet zum Beispiel, daß der Redner etwas dadurch negiert bzw. in Frage stellt, daß er es affirmativ äußert, ja genauer: es bedeutet, daß der Redner etwas *genau in dem Maße* negiert bzw. in Frage stellt, in dem er es affirmativ äußert. Je kategorischer und emphatischer die Aussage, desto stärker die Ironie. Eine solche Redeweise zeichnet sich also dadurch aus, daß der Text gleichzeitig zwei konträre und eng aufeinander bezogene Bedeutungen transportiert, deren jeweiliger kommunikativer Wert zwar nicht gleich, deren Präsenz aber gleichermaßen stark und notwendig ist. Mit anderen Worten: In der ironischen Rede ist das wörtlich Gesagte nicht einfach nur interpretatorisch nachrangig, sondern seine Präsenz ist ebenso wichtig wie die des zweiten, konträren Sinns. Auf den Punkt gebracht und auf unseren Passus angewendet bedeutet dies, daß Ariosts Text die „gran bontà de' cavallieri antiqui“ zugleich – und zwar in gleicher Intensität – bejaht und in Frage stellt. Funktional gesehen sind Bejahung und ironische Infragestellung natürlich nicht gleich, ist doch die wörtliche affirmierende Bedeutung das notwendige Fundament und rhetorische Instrument der gemeinten Infragestellung; doch gerade deshalb ist das emphatische Lob der „gran bontà de' cavallieri antiqui“ besonders kategorisch, plausibel, „wahr-scheinlich“ gestaltet, es wird dem Leser höchst anschaulich und überzeugend präsentiert. Daß die so erzeugte starke Präsenz der affirmativen Aussage im *Orlando furioso* ebenso wichtig ist wie der funktionale Aspekt der ironische Rede, werden wir im folgenden sehen.

Betrachten wir zunächst vor dem Hintergrund des eben Gesagten die Passage, in die unser Vers eingebettet ist, so lassen sich einige weitergehende Beobachtungen formulieren. Der Passus ist als Exemplum gestaltet, das die Haltung und Verhaltensweise zweier Ritter in einer konkreten Situation narrativ präsentiert und auf der wörtlichen Ebene explizit positiv bewertet. Die Infragestellung bzw. negativierende Deutung des Gesagten wird dabei dem Leser überlassen, sie wird von der Ebene des Sagens auf die Ebene des Verstehens verschoben. Im Text ist sie aufgeschoben und zugleich durch die Diffe-

renz zwischen (wörtlich) Gesagtem und (dadurch eigentlich) Gemeintem konstitutiv begründet. Mit anderen Worten: Die Ironie ist hier im Kern eine Figur der *différance*, die mit dem diametralen Unterschied zwischen Gesagtem und Gemeintem raffiniert spielt, um ein ethisches Urteil vom Text auf die Rezeption zu verschieben, wobei das Urteil erst durch den Aufschub und in diesem überhaupt entsteht.<sup>2</sup>

Es geht hier allerdings nicht darum, Ariost als Vorreiter der Dekonstruktion vorzustellen. Ebenso wenig soll der Terminus *différance* dazu dienen, eine etwaige (Post-)Modernität des *Furioso* unter Beweis zu stellen. Verwendet wird der Begriff lediglich als Instrument, um Textphänomene kurz zu benennen, die sich sonst nur durch längere Periphrasen bezeichnen und beschreiben ließen.

Daß der „differimento“, der (meist mit räumlicher Verschiebung verknüpfte) zeitliche Aufschub, freilich eine zentrale Rolle im *Furioso* spielt, ja das *movens* der narrativen Dynamik in diesem Werk ist, braucht kaum gesagt zu werden, zumal angesichts der expliziten Äußerung der Erzählinstanz im zweiten Gesang:

Ma perché varie fila a varie tele  
uopo mi son, che tutte ordire intendo,  
lascio Rinaldo e l'agitata prua,  
e torno a dir di Bradamante sua. (II, 30)

So bekannt diese und die weiteren Stellen auch sind, an denen die Fortsetzung eines Handlungsabschnitts bzw. Handlungsstrangs aufgeschoben wird, um einen anderen (wieder-)aufzunehmen, so ergeben sich aus einer erneuten Betrachtung ihrer Gestaltung, Einbettung und Funktion vor dem Hintergrund des bisher Gesagten einige überraschende Ergebnisse.<sup>3</sup>

Zunächst zu erwähnen sind die Stellen, an denen die Fortführung eines Erzählstrangs aufgeschoben wird, um einen anderen (wieder-)aufzunehmen:

Segue Rinaldo, e d'ira si distrugge:  
ma seguitiamo Angelica che fugge. (I, 32)

<sup>2</sup> Um auf die Bedeutungskomponenten des Derrida'schen Begriffs ohne längere Umschreibungen Bezug zu nehmen, wird im folgenden mit den italienischen Termini „differimento“ und „differenza“ gearbeitet. Anzumerken ist im übrigen, daß das wörtlich positive Urteil „Oh gran bontà de' cavallieri antiqui“ in der Passage, die wir gerade betrachten, genau zwischen der expliziten Erwähnung der „differita [...] tenzone“ und der expliziten Hervorhebung des Glaubensunterschieds der zwei Ritter liegt.

<sup>3</sup> Natürlich ist Ariosts Rückgriff auf aufschiebende Momente nicht einzigartig in der Ritterepik der italienischen Renaissance – davon zeugen zahlreiche Stellen allein im *Morgante* und im *Orlando innamorato*, auf die hier nicht eingegangen werden kann. Daß sich die Bedeutung und Funktion der aufschiebenden Momente im *Furioso* allerdings nicht einfach auf eine etwaige gattungs- und zeitspezifische Mode reduzieren läßt, wird hier gezeigt.

Lasciànlo andar, che farà buon camino,  
 e torniamo a Rinaldo paladino. (IV, 50)  
 Ma ritorniamo a Marfisa che s'era  
 in questo mezzo in sul destrier rimessa (XXXVI, 43)

Die Funktion dieser Ankündigungen erklärt sich unmittelbar aus der explizit im Text erwähnten Zusammensetzung des *Furioso* aus „varie fila“ und „varie tele“. Ähnlich verhält es sich mit den Stellen, an denen der Aufschub des Weitererzählens ohne Begründung angezeigt wird:

Quel che seguì, ne l'altro canto è chiaro. (XX, 144)  
 ma diciàn quel ch'avvenne di Zerbino: (XXIV, 74)

Eng mit den bereits erwähnten Passagen verwandt sind jene Stellen, an denen ein Aufschub durch den – sei es ohne Argumente angeführten, sei es durch Erzählstrangwechsel motivierten – Willen des auktorialen Erzählers begründet wird:

incominciò con umil voce a dire  
 quel ch'io vo' all'altro canto differire. (IV, 72)  
 Ma dir ne l'altro canto differisco,  
 come Ruggier con lei si pose a risco. (VI, 81)  
 Ma voglio a un'altra volta differire  
 a ricontar ciò che di questo avvenne. (XVIII, 8)  
 Chi sia dirò; ma prima dar le spalle  
 a Francia voglio, e girmene in Levante,  
 tanto ch'io trovi Astolfo paladino, (XXII, 4)  
 Chi fosser quelli, altrove vi fia detto;  
 or no, che di Ruggier prima favello, (XXV, 4)  
 Ma come poi s'andassero a ferire,  
 vi voglio a un'altra volta differire. (XXXI, 110)

Hier wird der Erzählstrangwechsel als freier Willensakt präsentiert, wobei nur einmal eine *excusatio propter infirmitatem* als zusätzliches Argument angeführt wird:

Resti con lo scrittore de l'evangelo  
 Astolfo ormai, ch'io voglio far un salto,  
 quanto sia in terra a venir fin dal cielo;  
 ch'io non posso più star su l'ali in alto. (XXXV, 31)

Relativiert wird diese Unvermögensbekundung freilich etwa an der Stelle, an der die Erzählinstanz erklärt, über das Wasser ohne Schiff wandeln zu wollen – und zu können –, um den narrativen Schauplatz zu wechseln:

Ma differendo questa pugna alquanto,  
 io vo' passar senza navilio il mare. (XXXIX, 19)

Der im Text inszenierte Erzähler entscheidet allerdings nicht einfach nach eigenem Gutdünken, sondern in einem wiederum inszenierten dialogischen und dialektischen Spannungsverhältnis zum textimmanenten Zuhörer/Auftraggeber des Werks. Das wird an zahlreichen Stellen deutlich gemacht. So wird zum einen wiederholt unterstrichen, daß der Erzähler die Fortsetzung einer Episode oder das Weiterverfolgen eines Strangs aufschiebt, um den Bedürfnissen und Wünschen der Zuhörerinstanz besser gerecht zu werden:

- sì ch'io differirò l'istoria mia  
in altro tempo che più grata sia. (X, 115)  
Differirò, Signor, con grazia vostra,  
ne l'altro canto l'ordine e la mostra. (XIII, 83)  
et io la vo' più tosto differire,  
che v'abbia per lunghezza a fastidire. (XXIII, 136)  
Ma prima che le corde rallentate  
al canto disugual rendano il suono,  
fia meglio differirlo a un'altra volta,  
acciò men sia noioso a chi l'ascolta. (XXIX, 74)  
Ma per esser più grato a chi m'ascolta,  
io differisco il canto a un'altra volta. (XL, 82)

Zum anderen wird der Erzähler wiederholt als Instanz in Szene gesetzt, die mittels der Wirkung des erschaffenen Werks Macht über den Zuhörer hat. Dies zeigt sich zum Beispiel an jenen Stellen, an denen die Erzählerinstanz Zeitpunkt und Dauer bzw. Unterbrechung und Wiederaufnahme des Rezeptionsakts bestimmt:

- Non più, Signor, non più di questo canto;  
ch'io son già rauco, e vo' posarmi alquanto. (XIV, 134)  
Ora non più: ritorni un'altra volta  
chi voluntier la bella istoria ascolta. (XVI, 89)  
Ma chi del canto mio piglia diletto,  
un'altra volta ad ascoltarlo aspetto. (XVIII, 192)  
Questo altro canto ad ascoltare aspetto  
chi de l'istoria mia prende diletto. (XXII, 98)  
Quel che fe' quivi, avete altrove a udire;  
che di Zerbin mi convien prima dire. (XXIV, 14)  
Ma le parole mie parervi troppe  
potriano omai, se più se ne dicesse:  
sì che finirò il canto; e mi fia specchio  
quel che per troppo dire accade al vecchio. (XXVIII, 102)  
Ma voglio questo canto abbia qui fine,  
e di quel che voglio io, siate contenti;  
che miglior cose vi prometto dire,  
s'all'altro canto mi verrete a udire. (XXXVI, 84)

Hier zeigt sich, daß die inszenierte Oralität des *Furioso* vor allem auch eine prosopopoietische Funktion hat, dient sie doch wesentlich dazu, das Verhältnis zwischen Sprecher/Erzähler und Zuhörer/Rezipienten als unmittelbar dialogische und dialektische Relation zwischen personalisierten Instanzen zu konstruieren. Als wichtigste Konsequenz wird die Erzählinstanz des Werks nicht einfach als *deus artifex* dargestellt, der durch seinen für die Menschen nicht unmittelbar wahrnehmbaren, erst im nachhinein schriftlich überlieferten *logos* eine Welt erschafft; vielmehr wird die Erschaffung des Werk-Universums *Orlando furioso* als ein Vorgang inszeniert, an dem Autoren- und Rezipienteninstanz dialogisch und dialektisch partizipieren, wobei die Autoreninstanz vielleicht insofern als relativ überlegen präsentiert wird, als im Werk häufiger erwähnt wird, daß und in welcher Weise sie das Erzählte und die Rezeption steuert.

Die *differentia specifica* zwischen Gesagtem und ironisch Gemeintem sowie die dialektisch-dialogische Relation zwischen der Erzähler- und der textimmanenten Zuhörerinstanz sind tragende Pfeiler der durch ständige *differimenti* konstruierten narrativen *Furioso*-Welt. Dies spiegelt sich innerhalb des Werks vor allem darin, daß die „differenza“ zwischen konträren Haltungen, Verhaltensweisen, Wertsystemen und Interessen, die von den streitenden „donne“, „cavallier“, „armi“ und „amori“ verkörpert werden, als ständiger „differimento“ einer von Anfang an drohenden, aber immer wieder durch Vervielfältigung der Erzählstränge aufgeschobenen Kampfentscheidung entworfen und narrativ entwickelt wird. Das *Furioso*-Universum konstituiert und entfaltet sich im Kern als Figuration der *différance*, und das hat wichtige Konsequenzen nicht nur für dieses, sondern vor allem auch innerhalb dieses narrativen Universums.

Vor diesem Hintergrund überrascht es nicht, daß neben den eben betrachteten rezeptionsästhetischen Aufschubgründen im Werk ungefähr ebenso häufig produktionsästhetische Gründe angeführt werden – immanente Notwendigkeiten der narrativen Dynamik bzw. der erzählten *histoire*, denen sich sowohl der Erzähler als auch der textimmanente Zuhörer beugen müssen.

Da sind zum einen narrative Notwendigkeiten, die nicht weiter konkretisiert oder begründet werden:

Ne l'altro canto differisco il resto;  
 che tempo è omai, Signor, di finir questo. (XVII, 135)  
 Di questo ho da contarvi più di sotto:  
 or dirò di Grifon, (XVII, 84)  
 Tempo è ch'io torni ove Grifon lasciai, (XVIII, 59)  
 Al fine un cavallier la via lor serra,  
 che lor fe' oltraggi e dionesti insulti;

di cui dirò quando il suo loco fia;  
ma ritorno ora al re di Tartaria. (XXIV, 93)

Da sind ferner Gestalten, die gleichsam „danach schreien“, daß ihre Geschichte (weiter-)erzählt wird:

Di questo altrove io vo' rendervi conto;  
ch'ad un gran duca è forza ch'io riguardi,  
il qual mi grida, e di lontano accenna,  
e priega ch'io nol lasci ne la penna.

Gli è tempo ch'io ritorni ove lasciai  
l'aventuroso Astolfo d'Inghilterra, (XV, 9-10)

Besonders interessant und wichtig sind freilich jene Stellen, an denen ein „differimento“ rein intradiegetisch thematisiert und begründet wird, denn dort zeigt sich, welche Auswirkungen das konstituierende *différance*-Prinzip innerhalb des *Furioso*-Universums und für die Figuren hat.

Das Ende des Werks möge als erstes Beispiel dienen, wird es doch als Ende jedes „differimento“ und als finales bewaffnetes Austragen der „differenza“ zwischen Ruggiero und Rodomonte angekündigt und inszeniert:

Dunque a finir la breve via che resta,  
non sia più indugio, or c'ho propizio il vento;  
e torniamo a Melissa, e con che aita  
salvò, diciamo, al buon Ruggier la vita. (XLVI, 19)

Das Ende des *Furioso* ist sowohl textimmanent als auch metatextuell genau dann erreicht, wenn jeder „differimento“ gemieden wird, da er nunmehr ein Fehler wäre:

ma il giovane s'accorse de l'errore  
in che potea cader, per differire  
di far quel empio Saracin morire.

E due e tre volte ne l'orribil fronte,  
alzando, più ch'alzar si possa, il braccio,  
il ferro del pugnale a Rodomonte  
tutto nascose, e si levò d'impaccio. (XLVI, 139-140)

Daß die Konsequenz hier der Tod einer Hauptgestalt, das Ende des Erzählten und im selben Zuge das Ende des Erzählens ist, verdient Aufmerksamkeit, denn dadurch wird die zentrale Funktion des „differimento“ im *Furioso* ein letztes Mal und besonders deutlich herausgestellt: Der „differimento“ ist im Werk die Grundbedingung des (Weiter- und Über-)Lebens der Figuren. Durch viele aufgeschobene und dann nicht unbedingt ausgetragene Zweikämpfe, und vor allem durch den finalen Kampf zwischen Ruggiero und

Rodomonte wird immer wieder anschaulich gezeigt, daß Entscheidung und Tod untrennbar miteinander verbunden sind – es sei denn, man würde die Verhaltenslogik ritterlich-höfischer Auseinandersetzungen von Grund auf ändern, was zum Beispiel im XIX. Gesang thematisiert ist. Dort liest man, wie Angelica sich in Medoro verliebt, und man sieht: Selbst die stärksten und siegreichsten Ritter hatten ihre Liebe nicht erwecken können; aber den schwachen, sterbenden Medoro, der die Negation ritterlicher Stärke und ritterlichen Triumphs verkörpert, ihn liebt sie. Der Erzähler kommentiert – natürlich ironisch, denn gerade an dieser entscheidenden Stelle entfaltet die Doppelrede ihre stärkste Wirkung und läßt den „differimento“ in eine Aufhebung des Geschlechterkampfes umschlagen:

O conte Orlando, o re di Circassia,  
vostra inclita virtù, dite, che giova?  
Vostro alto onor dite in che prezzo sia,  
o che mercé vostro servir ritruova.  
Mostratemi una sola cortesia  
che mai costei v'usasse, o vecchia o nuova,  
per ricompensa e guidardone e merto  
di quanto avete già per lei sofferto.

Oh se potessi ritornar mai vivo,  
quanto ti parria duro, o re Agricane!  
che già mostrò costei sì averti a schivo  
con repulse crudeli et inumane.  
O Ferrau, o mille altri ch'io non scrivo,  
ch'avete fatto mille pruove vane  
per questa ingrata, quanto aspro vi fòra,  
s'a costu' in braccio voi la vedesse ora!

Angelica a Medor la prima rosa  
coglier lasciò, non ancor tocca inante:  
né persona fu mai sì avventurosa,  
ch'in quel giardin potesse por le piante.  
Per adombrar, per onestar la cosa,  
si celebrò con cerimonie sante  
il matrimonio, ch'auspice ebbe Amore,  
e pronuba la moglie del pastore.

(XIX, 31-33)

Daß Kampfentscheidungen im *Furioso* häufig aufgeschoben und Zweikämpfe unterbrochen werden, begründet nicht nur die Fortführung der Erzählung, sondern es sichert auch das Überleben der Ritter, von denen erzählt wird – zumindest so lange sie jeweils kämpfen, denn so lange ein Zweikampf noch nicht entschieden ist, sind die streitenden Ritter *eo ipso* noch am Leben.

Ebenso interessant wie der weiter oben betrachtete Schluß des Werks ist die Passage im XXVII. Gesang, in der sich die Streitgründe zwischen Ritterpaaren im maurischen Lager so weit multiplizieren und verflechten, bis kein Zweikampf mehr ausgetragen werden kann, weil kaum noch entscheidbar ist, wer gegen wen zuerst antreten soll. Hier wird die bewaffnete „*differenza*“ zwischen Rittern zum Fundament eines lebenserhaltenden „*differimento*“, der in die Aufhebung aller Kämpfe umzuschlagen droht – bzw. eine solche verspricht, je nachdem, wie der Leser die Sache bewertet. Daß dies allerdings nur als vergänglicher Zwischenzustand realisierbar ist, zeigt das Werk eben durch sein Ende auf.

Nicht weniger beachtenswert ist ferner die Passage im XVIII. Gesang, in der die gleichzeitige Präsenz konträrer Aussagen als notwendiges Fundament und Instrument der Gerechtigkeit präsentiert wird, wobei der Erzähler keinen geringeren als den Zuhörer/Auftraggeber des *Orlando furioso* gerade dafür lobt, daß er die Entscheidung eines Streitfalls so lange aufschiebt, bis beide Parteien sich äußern können:

Magnanimo Signore, ogni vostro atto  
 ho sempre con ragion laudato e laudo;  
 [...]  
 Ma più de l'altre, una virtù m'ha tratto,  
 a cui col core e con la lingua applaudo;  
 che s'ognun truova in voi ben grata udienza,  
 non vi truova però facil credenza.

Spesso in difesa del biasmato absente  
 indur vi sento una et un'altra scusa,  
 o riserbargli almen, fin che presente  
 sua causa dica, l'altra orecchia chiusa;  
 e sempre, prima che dannar la gente,  
 vederla in faccia, e udir la ragion ch'usa;  
 differir anco e giorni e mesi et anni,  
 prima che giudicar negli altrui danni.

Se Norandino il simil fatto avesse,  
 fatto a Grifon non avria quel che fece.  
 A voi utile e onor sempre successe:  
 denigrò sua fama egli più che pece.  
 Per lui sue genti a morte furon messe;  
 che fe' Grifone in dieci tagli, e in diece  
 punte che trasse pien d'ira e bizzarro,  
 che trenta ne cascaro appresso al carro.

(XVIII, 1-3)

Gelobt wird in diesem Passus nicht nur die Beachtung des Rechtsgrundsatzes *audiatur et altera pars*, sondern zugleich auch die lebensrettende, heilsame Kraft

der Kopräsenz konträrer Aussagen und der „differimento“ einer Entscheidung hin auf den Zeitpunkt des Verstehens einer dialogischen „Doppelrede“, die entgegengesetzte Aussagen gleichgewichtig transportiert. Hier haben wir nicht nur eine eindruckliche *mise en abyme* des *Orlando furioso*, sondern möglicherweise auch den Hinweis auf eine Werkintention: Die Fokussierung des Erzählens als Vorgang, der den Tod zeitweise verhindern und Gerechtigkeit begründen kann, wenn alle beteiligten Instanzen angemessen mitspielen.

Die enge Verbindung von Ironie und *différance*, die für den *Orlando furioso* konstitutiv ist, scheint eine wichtige poetologische Aussage zu bergen, zelebriert das Werk durch seine Gestaltung sowohl auf der Ebene der ironischen *elocutio* als auch auf der Ebene der durch „differimento“ konstruierten *dispositio* doch das Erzählen als einen ganz besonderen Zeitraum: als jenen Zeitraum, in dem noch nicht ausgefochten, noch nicht letztgültig bewertet und beurteilt, noch nicht in letzter Instanz entschieden wird.

Am Ende des Werks muß der letzte Kampf ohne weiteren „differimento“ ausgetragen werden, ein Ritter stirbt, und der Leser des Werks muß entscheiden, welche Bedeutung und welchen Wert er dem Gelesenen beimißt. Aber bevor es so weit ist, geschieht im Zeitraum des „differimento“ und der unaufgelösten „differenza“ etwas, das auch für die Zeit danach Konsequenzen haben kann: Es konstituiert sich eine exemplarisch-„doppelzüngige“, episch-romanhafte *historia*, die *magistra vitae* sein, zur Gründung glücklicher Dynastien und zur Begründung besserer Herrscher führen kann, wenn sie richtig – d.h. entsprechend der im XXXV. Gesang ironisch eingebetteten Anweisung, die Ironie als Rezeptionshaltung zu übernehmen – gelesen wird:

E se tu vuoi che 'l ver non ti sia ascoso,  
tutta al contrario l'istoria converti: (XXXV, 27)

Die ironische Rede, in der und durch die sich das narrative Erlösungspotential des *Furioso* konstituiert, garantiert freilich selbst bei „richtiger“, die rhetorischen Strategien reflektierender Lektüre keine Verwirklichung – nicht umsonst sind die Prophetien im Werk grundsätzlich ironisch gehalten. Aber gerade das Fehlen jeder in eindeutig positiver Rede formulierten Verheißung begründet in Ariosts *romanzo* – nicht nur intradiegetisch, sondern auch für den dialektisch-dialogisch einbezogenen Leser des Werks – eine irdische (Selbst-)Erlösungsmöglichkeit, auf die gehofft und hingearbeitet werden kann, so lange sie sich noch nicht verwirklicht (oder zerschlagen) hat. So gehen Ironie und *différance* im *Orlando furioso* Hand in Hand, nicht nur, um traditionell geltende ritterliche Lebensentwürfe in Frage zu stellen, sondern auch, und vielleicht sogar vor allem, um die Hoffnung auf neue Möglichkeiten der Lebensgestaltung keimen zu lassen.