

Reisen ins Innere

Zur Semantik des Raumes in der mittelalterlichen Allegoriedichtung

In dieser Ringvorlesung war bisher vom mittelalterlichen Weltbild die Rede, Sie haben von historischen Reisen gehört, von der Frage der Logistik, von der Erfahrung des Fremden in Reiseberichten; sie haben von fiktiven Reisen gehört, von der Abenteuersuche – also nicht von tatsächlicher Raumerfahrung, sondern von imaginierten Reisen und Räumen. – Ich möchte Ihnen heute von „Reisen ins Innere“ berichten – von erträumten oder visionären Ausgängen und Ausfahrten, von den Reisen der Allegoriedichtung. Dabei handelt es sich nicht nur um imaginierte, sondern auch um imaginierende Vorstellung der Bewegung und des Raumes.

Sie wissen, die Allegorie ist ein **Verfahren der bildhaften, der körperhaften Darstellung des Abstrakten**. Das Dargestellte meint dabei nicht sich selbst, sondern verweist auf etwas Anderes – das ist im Begriff ja auch ausgedrückt; „Allegorie“ heißt vereinfacht gesagt: „Etwas auf andere Weise sagen“.

Die grundsätzliche Neigung zum allegorischen Sprechen lässt sich mit der mittelalterlichen **Bedeutungslehre** erklären. Sie geht ja davon aus, dass jedes Ding nicht nur sich selbst bedeutet, sondern dass es eine Verweisfunktion hat, dass es auf die transzendente, göttliche Ordnung bezogen ist.

Der Allegorie liegt außerdem eine Denkweise zugrunde, die wir als **Denken in Analogien**, in Ähnlichkeiten bezeichnen können. Über dieses Denken der Ähnlichkeit hat Michel Foucault ausführlich gehandelt (*Die Ordnung der Dinge*, S. 46ff.). Es geht um den Bezug zwischen dem Großen und dem Kleinen, dem Makrokosmos und dem Mikrokosmos, dem Außen und dem Innen.

Die Allegoriedichtung bedient sich also vertrauter Gegebenheiten der sinnlichen Welt, um das, was jenseits der sinnlichen Erfahrung liegt, also psychische Prozesse, moralische oder theologische Konzepte zur Darstellung zu bringen. Dies geschieht eben auf der Basis mittelalterlicher Bedeutungslehre und des mittelalterlichen Denkens der Ähnlichkeit.

Raum, Reise und Landschaft bilden nun ein ganz zentrales allegorisches Darstellungsmuster. So lässt sich eben auch das innere, das **psychische Erleben** räumlich darstellen, die Seele und das Seelische lassen sich als **Landschaft** imaginieren. Diese Landschaft kann begangen werden, in ihr können allegorische Gestalten auftreten und schon landen wir bei einer eingängigen psychologischen Allegorie.

Die *Seelenlandschaft* gehört zu den bekanntesten und ältesten allegorischen Darstellungsmustern. Ein Beispiel aus der christlichen Spätantike bietet die *Psychomachie* des **Prudentius** (349-405), ein allegorisches Epos vom Kampf der Tugenden und Laster im Seelenraum. Wobei dieser Seelenraum nicht nur die Einzelseele, sondern auch so etwas wie eine universale, eine Weltseele bezeichnet. Schon an dieser Stelle sind wir auf die Mehrschichtigkeit allegorischer Sinngebung verwiesen, die uns noch beschäftigen wird. Und sie lässt uns von vornherein erkennen, dass Allegoriedichtung nicht unbedingt etwas Sprödes und Eintöniges sein muss, sondern dass sie hochkomplex und spannend sein kann.

Die Idee der Seelenlandschaft steht letztlich auch hinter den einschlägigen Raumbildern der Liebeslyrik und hinter ihrer Gleichsetzung von landschaftlicher und subjektiver Erfahrung (Naturbilder des Minnesangs, Natur-, Raum und Reisemetaphorik bei Petrarca, v.a. die Vorstellung des Lebens und der Liebe als Labyrinth). Und auch hier fassen wir wieder dieses „**Denken der Ähnlichkeit**“. Dass sich dies nicht mit dem Mittelalter aufhört, zeigt ein schöner Vergleich, der sich in **Sigmund Freuds** berühmten Aufsatz *Das Unbehagen in der Kultur* findet. Freud illustriert hier die Theorie der Schichtungen in der Seele (des Unbewussten, des Verdrängten, des Bewussten) mit den architektonischen Schichten und den Überbauungen der Stadt Rom. (→ Überzeugungskraft, Erkenntnisfunktion des Bildlichen noch heute)

Damit genug der Vorrede. Merken wir uns die Denk- und Darstellungsform der Seelenlandschaft. Merken wir uns das Verfahren der Analogie und der Ähnlichkeit, und merken wir uns, dass der allegorische Raum des Inneren und sein Erfahren, Bereisen und Abschreiten immer auch hinausweist über den Einzelmenschen ins Transzendente.

Ich möchte Ihnen nun zwei „Reisen ins Innere“ vorstellen, die von zwei zentralen Werke der europäischen Literatur des Mittelalters gestaltet werden: nämlich vom *Roman de la Rose*, dem *Rosenroman* und von Dantes *Divina Comedia*.

Im ersten Fall haben wir ein Musterexemplar der großen Gattung der **Liebesallegorie** vor uns; im zweiten eine große **allegorisch-visionäre Weltdichtung**, wenn ich Dantes schwieriges Werk auf diesen etwas unzureichenden Begriff bringen darf. Es versteht sich von selbst, dass ich Ihnen nur Aspekte dieser wirkungsmächtigen und vielschichtigen Werke näherbringen kann.

2. Der *Rosenroman*

Das erste Besondere am *Roman de la Rose* ist, dass es sich eigentlich um **zwei Romane**, um zwei Werke handelt. Begonnen hat ihn **Guillaume de Lorris**, der um 1200/1210 geboren wurde und um 1240 gestorben ist. Über seine Lebensumstände wissen wir wenig; er war offenbar aber sehr gebildet und in der höfischen Kultur verankert. Sein *Rosenroman* ist jedenfalls die umfassende Ausgestaltung der Idee und des Konzepts der höfischen Liebe – auf der Basis antiker und mittelalterlicher Konzepte (vor allem der Ovidianischen Liebestheorie und des Traktats *De Amore* von Andreas Capellanus). Der Roman bricht nach 4058 Versen ab.

Fortgesetzt wurde er von **Jean de Meung**, der von 1240 bis 1305 gelebt hat, auch dies sind nur ungefähre Daten. Jean de Meung flicht nun in die allegorische Liebeshandlung, die Guillaume entworfen hat, eine regelrechte Enzyklopädie mittelalterlichen moralischen und anthropologischen Wissens ein; seine Fortsetzung bringt es auf knapp 18000 Verse.

Ich kann Ihnen den **Inhalt** dieses zweigeteilten Romans nur ganz gerafft wiedergeben. Der Ich-Erzähler berichtet von einem **visionären Traum**. Er sei an einem schönen Maienmorgen aus der Stadt spaziert, einen Fluss entlang gegangen und endlich an einen paradiesischen Garten gelangt. Dieser Garten ist von einer hohen Mauer umgeben, an der sich Skulpturen der Laster befinden (u.a. Hass, Bosheit, Geiz, Neid usw.). Schon dies hat natürlich allegorischen Sinn und verweist darauf, was im Liebeshandeln und Liebeswerben ausgeschlossen werden soll. (Was von einem positiven Idealraum ferngehalten werden soll, wird an seiner Außenseite abgebildet – dieses Prinzip kennen wir von der Sakralarchitektur, denken Sie an die Darstellungen des Bösen und des Monströsen an den gotischen Kathedralen.)

Endlich findet der Erzähler Einlass durch eine kleine Tür, die ihm *Oyseuse*, die Personifikation der höfischen Müßigkeit, öffnet. Sie erklärt ihm, dass der Besitzer des Gartens das Vergnügen (*Deduit*) sei. Der Garten repräsentiert den *locus amoenus*, den lieblichen

Idealort, der Text referiert damit auf ein prominentes Muster schon der antiken Literatur. Und wie die idyllische Landschaft auf dem Weg zum Garten des Vergnügens, so spiegelt sich eben auch in diesem Garten die gehobene, vergnügte Stimmung des Erzählers – der Außenraum ist der Innenraum, wir erkennen das Prinzip der Analogie, das Denken der Ähnlichkeit.

Der Erzähler spaziert durch den Garten und gelangt zum Brunnen des Narziss. Wenn man in ihn hineinblickt, sieht man, was man liebt, und man muss lieben, was man in ihm sieht. Der Erzähler erblickt nun im Wasserspiegel eine **wunderschöne Rose**, die in einem nahegelegenen Beet steht. Diese Rose ist natürlich die allegorische Repräsentation der Geliebten. **Amor**, die Liebe, beschießt nun den Erzähler mit seinen Pfeilen – er aber muss sich Amor unterwerfen und wird zum Liebenden.

Der Liebende will die Rose pflücken, bekommt es nun aber mit verschiedenen Mächten zu tun, die dieses Vorhaben befördern oder verhindern wollen. Da sind etwa Verleumdung und Gefährlichkeit, Scham, Angst und Keuschheit, die die Rose bewachen; da ist die Vernunft, die dem Liebenden von der Liebe abrät. Er hat aber auch Helfer, wie zum Beispiel den Guten Empfang und schließlich Venus, die es ihm ermöglicht, die Rose zu küssen. Dies freilich führt dazu, dass die Wächter der Rose Mauer und Turm um sie errichten. Mit einer Klage des Liebenden bricht der Text von Guillaume ab.

Wie gesagt, in der **Fortsetzung** durch Jean de Meung geschieht rein handlungstechnisch nicht besonders viel: Es finden sich weitere Personifikationen ein, die den Liebenden belehren (darunter nochmals die Vernunft und die Natur). Schlussendlich kann die Burg erobert werden und die Rose wird gepflückt. (Die Darstellung ist einigermaßen obszön und verrät die ironisch-distanzierte Erzählhaltung des zweiten Teils.)

Wie ich schon angedeutet habe, veranstaltet Jean de Meung auf der Folie der Liebesallegorie und auf der Folie des einfachen allegorischen Raumentwurfs eine umfassende **Enzyklopädie**. Sie verbindet mittelalterliche Anthropologie, Weltwissen und Morallehre und stellt ein kompliziertes Mosaik aus gelehrten Zitaten dar. Wichtig ist die **ironisch-distanzierte Haltung** zur Ausgangsidee der höfischen Liebe. Ein zentrales Moment bilden die misogynen, frauenfeindlichen Lehren – sie führten zur ersten großen literarischen Debatte in der französischen Literaturgeschichte, zum „Streit über den Rosenroman“, der um 1400 entbrannte.

Auf der Seite der Kritik stand im Übrigen keine geringere als **Christine de Pizan**, die große, gebildete Autorin der französischen Renaissanceliteratur. Christine antwortet auf den *Rosenroman* auch mit ihrem berühmten *Livre de la Cité des Dames* von 1405. Auch dies eine Allegoriedichtung: Die Erzählerin errichtet hier mit Hilfe der drei weiblichen Allegorien *Raison*, *Droiture* und *Justice* (Vernunft, Rechtschaffenheit und Gerechtigkeit) eine imaginäre Stadt, die von den großen Frauengestalten der Geschichte (und der Literatur) bevölkert wird und deren Bürgermeisterin keine geringere als Maria selbst ist. Dieser utopisch-imaginäre Raum soll die Zufluchtstätte der Frauen gegen die frauenfeindliche Welt der männlichen Gelehrsamkeit sein. Auch hier wird auf der Basis eines imaginierten allegorischen Raumes, auf der Basis einer allegorischen Architekturphantasie eine moralische Enzyklopädie errichtet, die traditionelle Geschlechterkonzepte auf den Kopf stellt und sich insbesondere eben gegen den *Rosenroman* Jean de Meungs richtet. Aber das wäre ein anderes Thema.

Uns geht es um imaginäre Reisen und Räumen und um die Konzepte, die sie entwerfen – es sind wie gesagt Konzepte, die psychische und metaphysische-transzendente Erfahrung formulieren. Ich möchte dies am Traummotiv, am visionären Spaziergang und am allegorischen Garten noch etwas genauer darlegen.

2. 1. Der Traum

Der Text von Guillaume de Lorris eröffnet wie gesagt mit dem Bericht des Erzählers von einem Traum, den er hatte und den er wiedergeben möchte. Dem ist folgende kleine Traumtheorie vorangestellt:

*Manche Leute sagen, in den Träumen
gäbe es nur Märchen und Lügen;
aber man kann solche Träume träumen,
die keineswegs lügnerisch sind,
sondern später ganz klar werden; (...)
was mich betrifft, bin ich überzeugt,
dass ein Traum für die Menschen Vorbedeutung
des Guten und des Bösen ist:
denn die meisten träumen nachts
viele Dinge verdeckt,
die man später offen sieht. (Iff.)*

Was hier am Traum behauptet wird, ist die **Übereinstimmung von innerem und äußerem Erleben**, also wieder ein Moment der Analogie und der Ähnlichkeit. Und auf dieser

Ähnlichkeit beruht auch die prophetische oder besser die prospektive Kraft des Traumes: Der Traum nimmt die Wirklichkeit vorweg, er deutet sie voraus.

Wir werden dieser These heute nicht mehr zustimmen. Indes ist der Text vor den Einwänden, die wir anbringen könnten, in mehrfacher Hinsicht abgesichert. Denn zum einen ist der Traum, der hier geschildert wird, kein echter Traum, sondern ein **konstruierter**, literarischer **Traum**. Zum anderen bezieht er sich nicht auf ein künftiges Ereignis, sondern auf ein **universelles psychisches Geschehen**, auf das Lieben, das sozusagen naturgemäß eintreten muss. Zum dritten aber liegt das, worauf sich der Traum bezieht, nicht offen vor uns. Sein **Sinn ist verdeckt** und es bedarf der Kunst der Auslegung, der Gabe der Allegorese, um ihn zu verstehen (→ gelehrter Charakter der Allegorie).

Schon die ersten Verse verweisen somit auf die Technik der allegorischen Konstruktion, der allegorischen Erfindung, die sich bestimmter Gestaltungsmuster bedient – es sind Gestaltungsmuster aus der Erfahrungswirklichkeit, die psychisches Erleben thematisieren und in diesem Fall sind es eben besonders Gestaltungsmuster des Raumes und seiner Begehung.

2. 2. Der imaginäre Spaziergang

Der Beginn des Traumes ist nun eigentlich absurd. Denn der Erzähler träumt, dass er gerade erwacht. Er erwacht an einem schönen Maienmorgen, nicht irgendwo, sondern in seinem Bett, in seiner vertrauten Umgebung. Er wäscht sich und beschließt aus der Stadt zu spazieren – weil das Wetter so schön ist.

Es ist also eine ganz alltägliche Situation, die den Traum eröffnet. Und genau diese Alltäglichkeit garantiert und trägt die **Relationierung von Wirklichkeit und Traumvision**; sie suggeriert Plausibilität – die Plausibilität, die Verweisfunktion des folgenden allegorischen Geschehens. Wir könnten von einer Technik der „**dezenten Verfremdung**“ sprechen. Sie lässt sich weiterverfolgen am Spaziergang und an der Landschaftsschilderung:

*Fröhlich, heiter und voller Freude
wende ich mich zu einem Fluss hin,
den ich dort in der Nähe rauschen hörte;
denn ich wusste mich nicht besser zu vergnügen
als an diesem Fluss.
Von einem Hügel, der ganz nahe war,
floss das Wasser groß und mächtig herab.
Klar war das Wasser und so kalt*

*wie ein Brunnen oder eine Quelle;
es war etwas weniger tief als die Seine,
dafür aber weiter ausgedehnt.
Niemand hatte ich dieses Wasser,
das so schön aussah, gesehen;
es gefiel mir und war mir angenehm,
den schönen Ort zu betrachten. (103-117)*

Der fremde, neue Raum wird aus der vertrauten Umgebung entwickelt: Nur unmerklich unterscheidet sich die visionäre Landschaft, der visionäre Fluss von der Erfahrungswirklichkeit. Wieder fassen wir die Technik der „dezenten Verfremdung“, der **behutsamen Allegorisierung**. Und wir fassen die Denkform der Ähnlichkeit: Die **Landschaft** spiegelt das Empfinden, sie wird zur Seelenlandschaft, sie wird **Folie des Inneren** und des inneren Erlebens, sie ermöglicht den Entwurf einer solchen Innenwelt.

Und schließlich erfindet der Text gleichsam ein ganz grundlegendes kulturelles Muster: nämlich die **Idee des Ambulanten**, des Spazierengehens. (Wobei das Vergnügen des Spaziergangs eben genau in der Naturerfahrung, in einer Relationierung von Außenraum und Innenraum besteht, wie sie das Ich hier vorexerziert.)

3. Der Garten

Der allegorische Raum im *Rosenroman* ist nun eine **mehrschichtige Landschaft des Inneren**. Zu sehen ist dies vor allem am Garten des Vergnügens. Dieser Garten repräsentiert zum einen natürlich die Psyche des Träumenden. Die Rose, die in diesem Garten wächst, könnten wir modern gesprochen als die innerpsychische *imago* der Geliebten bezeichnen. Und einige allegorische Gestalten bezeichnen Seelenkräfte des Liebenden (Vernunft, Amor). Andere aber verweisen auf die Psyche der Geliebten (wie Scham, Angst, Keuschheit). Und drittens stellen diese allegorischen Gestalten zugleich auch grundsätzliche allegorische und transzendente Kategorien dar: wieder Vernunft, Liebe; ferner Natur, Heuchelei usw.

Der Garten des *Rosenromans* ist also all dies zugleich: Allegorie der eigenen Seele und der Seele des Anderen und Allegorie moralischer und transzendenter Konzepte. Die Heterogenität, die **Schichtung** des allegorischen Raumes lässt sich nicht auflösen. Und sie ist dem Denken der Ähnlichkeit geschuldet.

Die Liebesallegorie des *Rosenromans* gelangt auf diese Weise instinktiv (oder eben auf poetischem Wege) zu einem **differenzierten Konstrukt innerer Erfahrung**, psychischen Erlebens und moralischer Determination. Modern gelesen gelangt der *Rosenroman* zu einem heterogenen Subjektentwurf, der auf vortheoretischem, bildlichem Niveau moderne psychologische Erkenntnis vorwegnimmt.

Zur **Komplexität der poetischen Konstruktion** trägt eine weitere Verwirrung bei: Das erzählte Ich ist nicht Herr im „Garten des Inneren“. Es gibt aber ein anderes Ich, das Herr über den allegorischen Raum ist, nämlich die Autorstimme hinter dem Text. Innerpoetisch, in der Erzählung ist das Subjekt das Beherrschte. Metapoetisch, was den poetischen Entwurf betrifft, gibt es allerdings einen Herrscher, einen Gärtner: nämlich das erzählende Subjekt, die Autorstimme. Wir werden dieser Dichotomie bei Dante wiederbegegnen.

Ich verweise nur noch darauf, dass der *Rosenroman* mit der Gestaltung eines Raumes des Inneren, mit dem visionären Spaziergang, mit seiner Landschaft, mit Garten und Burg für die nachfolgende Texte von immenser Bedeutung wurde. Hier ließe sich eine lange Geschichte der mittelalterlichen Allegoriedichtung auch in der deutschen Literatur anschließen. Indes, wir müssen dringend zu Dante kommen.

3. Dantes *Comedia*

Zunächst ein paar Daten: (vgl. Prill, 1ff.). Dante ist aller Wahrscheinlichkeit nach **1265** in Florenz **geboren**. Die Stadt ist zu dieser Zeit ein Zentrum des wirtschaftlichen und des intellektuellen Lebens. Die politischen Zustände sind durchaus verworren, die Auseinandersetzung läuft vor allem zwischen der „Partei“ der papsttreuen schwarzen und jener der kaisertreuen weißen Guelfen, zu denen Dante zählt. Die Opposition zu dem machtbewussten Papst Bonifaz VIII. und die Einnahme von Florenz durch den papsttreuen Karl von Valois führt **1302** zur **Verbannung** Dantes, der mittlerweile hohe politische Ämter bekleidete und die antipäpstliche Politik der Stadt mitgeprägt hatte. (Dante wird in Abwesenheit zum Tode verurteilt.) Sein weiteres Leben bringt Dante im oberitalienischen Exil zu. Er stirbt in der Nacht vom 13. auf den 14. September **1321** in Ravenna.

Die Göttliche Komödie, die *Divina Commedia* oder einfach nur *Comedia*, ist Dantes Hauptwerk, sie ist zugleich eines der zentralen Werke der Weltliteratur. Dante dürfte ab 1300 an dieser allegorisch-visionären Dichtung gearbeitet haben und hat sie kurz vor seinem Tod vollendet.

Ich kann Ihnen wieder nur eine ganz grobe Charakteristik geben. Und vielleicht gehen wir dafür von den Eingangsversen aus. Da heißt es:

*Nel mezzo del cammin di nostra vita
Mi ritrovai per una selva oscura,
Che la diritta via era smarrita.*

*Grad in der Mitte unsrer Lebensreise
Befand ich mich in einem dunklen Walde,
Weil ich den rechten Weg verloren hatte. (Übers. H. Gmelin)*

Was uns hier interessieren muss, ist die Darstellung des Lebens als Reise und die Vorstellung vom Lebensweg. Auch sie lässt sich bis in die Antike zurückverfolgen. Schon bei Seneca heißt es: *peregrinatio est nostra vita*.

Gegeben ist wieder eine Denkform der Ähnlichkeit: Der „kleine“ Weg, das Gehen als spezifische Fortbewegung des Menschen wird projiziert, übertragen auf das Leben selbst, den „großen“ Weg. Und Sie erkennen sofort auch die semantische Produktivität dieser Übertragung: Wanderschaft richtet sich auf ein Ziel – das Ziel der christlichen Lebenswanderung aber ist das Jenseits, das Reich Gottes; und wenn man wandert, kann man das Ziel verfehlen, man kann irre gehen, und überall lauern die Gefahren am Wegesrand. Die Welt repräsentiert den gefährlichen, den bedrohlichen Raum der allegorischen Lebensreise; die Bedrohungen, die vom Ziel abführen aber, das sind die Sünden.

Wir fassen dieses allegorische Konzept in Dantes Einleitungstrophe; und deutlich ist auch sein mehrfacher Bezug. Das Motiv der Verirrung und das Motiv des dunklen Waldes lassen sich einerseits auf das Weltleben beziehen, sie reflektieren aber auch einen inneren Zustand. „Der dunkle Wald“, das ist nicht bloß die unzuverlässige Welt, sondern auch Dantes Seelenraum; er ist wieder Seelenlandschaft.

Die **Rettung des Verirrten** kommt nun von anderer Seite, nämlich **von Beatrice**, der verstorbenen poetischen Geliebten, die nun unter den Seligen weilt. Sie schickt den römischen Dichter **Vergil**, Dantes großes Vorbild, damit er ihn auf die „*diritta via*“ zurückführe. Diese „*diritta via*“, dieser Heimweg ist nun aber der umständlichste Umweg der Weltliteratur.

Er führt Dante (oder genauer gesagt: das poetische Subjekt) durch die neun Kreise der Hölle, des *Inferno*, bis hinab an den Erdmittelpunkt, wo Luzifer in der Eiswüste festsetzt. (**Bild**) Von dort durch einen schmalen Spalt die andere Richtung, also die Südhalbkugel, hinauf an das Ufer des **Läuterungsberges** (**Bild**), der wiederum aus neun Terrassen besteht. Am Gipfelpunkt, dem irdischen **Paradies**, übernimmt nun Beatrice selbst die Führung Dantes durch die neun Sphären des Paradieses. (**Bild**) Am Ende landet man im Empyreum, in der Sphäre des himmlischen Lichts; und Dante darf Gott, einen unermesslichen Lichtpunkt, schauen.

Das ist in aller Kürze der visionäre Lebensweg, den die *Comedia* beschreibt: ein **Weg ins wahre Leben**, nämlich in die Transzendenz. Zugleich ist die Beschreibung dieses Weges und dessen, was auf diesem Weg geschaut wird, nichts weniger als eine **Enzyklopädie**: An den Schicksalen der Verdammten des *Inferno*, der Büsser im *Purgatorio* und der Seligen im *Paradiso* breitet der Autor sein kosmologisches und theologisches Wissen aus. Er zieht eine Summe des Wissens seiner Zeit. Wir könnten die *Comedia* einen *catalogus mundi* nennen, einen Katalog, ein Gesamtverzeichnis der irdischen Welt. Irdische Welt, das meint die Gesamtheit des diesseitigen und des jenseitigen Kosmos. (→ Erich Auerbach spricht also zu Recht vom „Dichter der irdischen Welt“)

Ich möchte auch hier die **mehrfache Bezogenheit** des Textes herausstreichen, die seine allegorische Qualität ausmacht. Die Welt, die Dante schildert, spiegelt einerseits die **Kosmologie**, also die Weltvorstellung der Zeit wieder. Dantes Reise ist zwar unmöglich bzw. visionär, sie läuft aber durch einen geglaubten, und nicht durch einen fiktiven Weltenraum. Gleichzeitig verweist sie allegorisch **auf den Weg zu Gott**, sie kann aber auch als **Introspektion**, als analytischer Weg durch die Seele verstanden werden. Dies ließe sich an den vielfachen Spiegelungen zeigen, die Dantes wanderndes Ich mit den Gestalten verbinden, denen er begegnet.

Auch hier gilt: Der **Subjektentwurf** und der Seelenentwurf ist **ein heterogener**, kein geschlossener. Das Ich ist gerade nicht souverän, sondern es ist fremden Mächten ausgesetzt, die wie im *Rosenroman* auf dieses Ich einwirken. Und deutlicher noch als im *Rosenroman* ist eine grundsätzliche Spannung: die Spannung zwischen dem **Ich im Text** und dem **auktorialen Ich**, das sich hinter dem Werk verbirgt und die ganze Konstruktion verantwortet.

Auf der einen Seite haben wir also den **Autor als den anmaßenden Weltenrichter**, der den Gestalten der Geschichte und der Zeitgeschichte die Plätze im Theater des Jenseits anweist. Wir haben einen Autor, der nicht nur verkappt wie jeder Autor, sondern ganz offen Gott spielt.

Ihm steht ein fragiles **erzählendes Subjekt** gegenüber, die Autorstimme, die Dantegestalt im Text. Sie nimmt die Welt, die der Autor Dante imaginiert, erstaunt zur Kenntnis, sie kann die Einrichtungen und Urteile dieser Welt als objektiv ausgeben und sie kann sich subjektiv von ihnen distanzieren. Dem harten, **richtenden Autor** Dante entspricht der weiche, **mitleidende innerpoetische Wanderer** Dante. Dieser mitleidende Wanderer ist eine Figur der Unsicherheit, eine **Figur der Fragilität**. Und diese Figur der Fragilität verweist fortwährend auf die Fragilität des Lebens, auf die Fragilität menschlichen Wissens und menschlicher Gewissheit.

Ich möchte auf eine Stelle im *Inferno* genauer eingehen, die zu den berühmtesten Binnenerzählungen der *Comedia* zählt. Sie berichtet von einer **besonderen Reise** und führt uns den mehrschichtigen allegorischen Bezug auf das Innere, auf das Psychische und Transzendente vor Augen. Gemeint ist der Bericht von der letzten Ausfahrt des Ulisse.

3.1. Die letzte Ausfahrt des Ulisse

Wir springen in den **26. Gesang des *Inferno*** und betreten nun den achten Graben des achten Höllenkreises, sind also schon beinahe am Grunde der Hölle. Im achten Graben des achten Höllenkreis büßen die **falschen Ratgeber**. Sie erscheinen in Flammengestalt. Dante und Vergil begegnen einer doppelzüngigen Flamme, in der sich zwei griechische Helden verbergen: **Ulisse und Diomede**, also Odysseus und Diomedes. Sie büßen hier für ihre todbringenden Kriegslisten (vor allem für die List mit dem Trojanischen Pferd).

Dante möchte nun wissen, wie Ulisse zu Tode gekommen sei. Über diesen Tod schweigen die epischen Quellen – ja, die *Comedia* ist, wenn ich recht sehe, überhaupt der **erste Text**, der **vom Tod des Odysseus** berichtet (Odysseus ist an sich gerade der Held, der nicht stirbt, der Märchenheld). Das Geschäft des Fragens übernimmt Vergil.

Und Ulisse antwortet mit der folgenden Erzählung (*Inferno*, canto XXVI,91ff.):

*Als ich von Kirke aufbrach, die mich über
 Ein ganzes Jahr bei Gaeta festhielt,
 Bevor Äneas noch es so benannte,
 Hat weder Vaterglück noch Sohnesfurcht
 Zum alten Vater, noch die rechte Liebe,
 Die doch Penelope beglücken sollte,
 In mir die heiße Glut besiegen können,
 Die mich hinaustrieb, nach der Welt zu forschen
 Und nach den Lastern und dem Wert der Menschen.*

Dantes Ulisse kehrt nicht heim nach Ithaka. Das geht zunächst einmal ganz **gegen die literarische Tradition**: Sie wissen, die schwierige Heimkehr ist das eigentliche Thema der *Odyssee*.

Nun kannte Dante aber Homers Epos nicht und man erklärt sich auf diese Weise seine gravierende Änderung. Diese Änderung hat aber auch ihren poetischen und allegorischen Sinn. Dante, der Autor Dante, repräsentiert in Ulisse einen neuen Menschentypus. Ulisse wird charakterisiert als *del mondo esperto*, als Experte der Welt, als Weltmensch, in dem sich Gefahr und Verirrung des Weltlebens spiegeln, der Gefahr und Verirrung personifiziert. Zugleich verbirgt sich in Ulisses *esperienza* aber auch das Faszinierende an dieser Gestalt – und es zeigt sich sehr deutlich, dass es dieser Aspekt ist, der einen **Bezug** herstellt zu dem anderen Entdecker und Reisenden, zu Dantes Ich im Text selbst. Ich werde auf diese Spiegelung zurückkommen.

Ulisse erzählt nun wie folgt weiter:

*Ich bin hinaus aufs offene Meer gefahren
 Mit einem einzigen Schiff und den Gefährten,
 Den wenigen, die niemals mich verließen.
 Ich sah die beiden Ufer bis nach Spanien
 Bis nach Marokko, sah Sardiniens Insel
 Und alle die noch rings im Meere liegen.
 Wir waren alt schon, ich und die Gefährten
 Als wir an jene Meeresenge kamen,
 Wo Herkules die Zeichen aufgerichtet,
 Damit die Menschen nicht mehr weiterführen.
 Zur Rechten ließ ich hinter mir Sevilla,
 Zur Linken hatt ich Ceuta schon verlassen. (Inferno, canto XXVI, 100ff.)*

Mit dem offenen Meer ist das **westliche Mittelmeer** gemeint. Was Ulisse also zunächst erkundet ist jener Bereich, der seit der Antike bis in Dantes Zeit als die **erfahrbare Welt** gilt.

Am Ende der Fahrt befindet man sich an den **Säulen des Hercules**, an der Meerenge von Gibraltar, am Ausgang zum atlantischen Ozean. (**Bilder**)

Ulisse steht vor einer **Grenze**, in räumlicher und zeitlicher Hinsicht: Die erfahrbare Welt ist erkundet und die Seefahrer sind mittlerweile alt geworden. Vor einer Grenze stehen, das heißt zugleich, eine Entscheidung treffen: ob diese Grenze zu überschreiten wäre oder nicht.

*„O Brüder“, sprach ich, „die durch hunderttausend
Gefahren hier im Westen angekommen,
An diesem eurem kurzen Lebensabend,
Der unsern wachen Sinnen noch verblieben,
Sollt ihr euch der Erforschung nicht verschließen,
Der Sonne folgend, unbewohnter Länder,
Bedenkt, aus welchem Samen ihr gekommen,
Ihr seid nicht da, zu leben wie die Tiere,
Ihr sollt nach Tugend und nach Wissen streben.“
Ich machte die Gefährten so begierig
Durch diese kurze Rede auf die Reise,
Daß ich sie kaum noch hätte halten können. (Inferno, canto XXVI, 112ff.)*

Ulisse entscheidet sich für das **Überschreiten der Grenze**. Sein Argument klingt vernünftig und hochmodern: Den alten Seefahrern bleibt ohnehin nur noch eine *picciola vigilia*, ein kurzer Abend, etymologisch gesehen eine kurze Zeit des Wachseins vor dem Tode (*vigilare* bedeutet „wachen, wach sein“). Diese kurze Zeit aber will der Experte der Welt, *del mondo esperto*, der *esperienza* widmen. **Esperienza**, das bedeutet Erforschung, Erfahrung, *experience*, aber auch: Überraschung, Versuch, Experiment (und vielleicht dürfen wir auch den Begriff der *speranza* mithören, der Hoffnung, in diesem Fall: eines eitlen Weltvertrauens). Ulisse verkörpert damit die **curiositas**, die menschliche Neugierde, nach mittelalterlicher Auffassung eigentlich eine schwere Sünde.

Aber er begründet sie moralisch und ontologisch, also positiv: die **esperienza** ist es, die den **Menschen vom Tier unterscheidet**, *esperienza*, das heißt „*seguir virtude e conoscenza*“: also das Folgen und Verfolgen von Tugend und Bewusstsein. Interessanterweise provoziert der Appell des Ulisse an Tugend und Bewusstsein aber gerade die **Unvernunft**, das Begehren: Die Gefährten, wohlgermerkt: die *alten* Gefährten werden *acuti al cammino*, sie werden spitz, scharf auf den Weg, sie brennen auf die Reise.

*Wir wandten unser Hinterschiff gen Morgen [also nach Osten, Bug zeigt nach Westen]
Die Ruder hoben wir zum tollen Fluge,
Und immer weiter drangen wir zur Linken [Kurs Süd, vgl. oben *dietro al sol*].*

*Und alle Sterne schon des andern Poles [Südhalkugel]
 Sah man zur Nacht und unsern [den Polarstern] schon gesunken
 so daß er nicht mehr aus dem Meere tauchte.
 Fünffmal war schon entzündet und erloschen
 Das Licht des Monds im Auf- und Untergange, [fünf Monate]
 Seit wir die hohe Fahrt begonnen hatten.
 Da ist vor uns ein Berg emporgestiegen
 In dunkler Ferne; der schien so gewaltig,
 Wie ich es nie zuvor gesehen hatte.
 Wir freuten uns, doch ward es bald zum Unheil,
 Denn von dem neuen Lande kam ein Strudel
 Und schüttelte des Schiffes Vorderseite.
 Dreimal ließ er's mit allen Wassern kreisen,
 Beim vierten Male ging das Heck nach oben,
 Der Bug nach unten, wie's dem Anderen gefallen [„Herr“ Fehlübersetzung Gmelins]
 Bis über uns die Wogen sich geschlossen.“ (Inferno, canto XXVI, 124ff.)*

Das also ist die letzte Ausfahrt des Ulisse. Vier Anmerkungen hierzu.

1.) Dantes Ulisse-Gestalt: Ulisse ist die Verkörperung von Erfahrung und Forscherdrang – *esperienza* und *curiositas*. In seinem Charakterprofil mischt sich **Positives mit Negativem**: Er strebt nach Wissen, nach Tugend, zugleich ist er der hybride Mensch, der die natürlichen Grenzen überschreitet; er ist **Experte und Narr der Welt**. Seine Fahrt ist aber nicht nur *folle*, verrückt, sondern auch *alto* (132) – hoch, erhaben, ein Akt der Hybris.

Ulisse gelangt bis an die Grenzen eines unermesslich hohen Berges auf der Südhalkugel: es ist der **Läuterungsberg**, das *Purgatorio* (**Bild**) – ein heiliger, transzendenter Raum, den kein Mensch von sich aus erreichen kann. Die Anmaßung macht die **Strafe des Anderen**, die Strafe Gottes nötig. Die Größe des dantesken Ulisse liegt also darin, dass er Gott herausgefordert hat – wenn auch unbewusst, als Experte der Welt.

2.) Ähnlichkeit: Es gibt nur einen, der lebend den Läuterungsberg betritt: Dante selbst. Und **Dante gleicht Ulisse** in vielem: Auch er überschreitet die Grenzen, die dem Menschen gesetzt sind, auch er will nach Tugend und Laster der Menschen forschen – und er geht hierin um vieles weiter als sein Ulisse (im buchstäblichen wie im übertragenen Sinn). Freilich, er hat einen Passierschein, einen „Pass“: die **Erlaubnis** von oberster Stelle. Dante durchwandert die Welt im Wissen um die wahre, göttliche Macht und nicht im blinden Vertrauen auf sich selbst wie Ulisse (der Gott nur als „altrui“ kennt, 139). In diesem Sinn ist seine **Jenseitsreise** das Gegenteil zur letzten Ausfahrt des Ulisse: Sie ist **kein Experiment**. Ähnlichkeit des Kontrastes also.

Und dennoch gibt es eine hohe **Koinzidenz** zwischen Dante und Ulisse, wenn wir nicht innerpoetisch, sondern vom Werk, vom poetischen Akt her argumentieren; wenn wir also nicht von der Autorgestalt im Text, sondern **vom Autor Dante her** denken. Sein Entwurf und die Anmaßung des Richtens geben sich als objektiv aus. Diese Anmaßung liegt aber ganz in der Verantwortung des Dichters, sie ist ein poetisches Experiment. Und plötzlich wird Ulisse zur **Spiegelfigur, zur Projektion Dantes**. Sie können diesen Gedanken bei Jorge Louis Borges nachlesen.

3.) Das Wunder des Textes. Wenn wir diese Stelle von der letzten Ausfahrt des Ulisse lesen, können wir gar nicht anders, als an die berühmte Westpassage zu denken. Es scheint uns so, als würde der Text das **Abenteuer des Kolumbus** vorwegnehmen. Der Text erscheint uns wie ein Wunder, er erscheint uns als eine prophetische Vorwegnahme der Entdeckungsfahrten ab 1492. Und nicht nur uns: Die letzte Ausfahrt des Ulisse hat in der nachfolgenden italienischen Literatur eine breite Rezeption erfahren, u.a. bei **Ariost** (1474-1533, *Orlando furioso* 1516-1521) und bei **Tasso** (1544-1595; *Gerusalemme liberata* 1575). Beide Autoren schreiben nach der Entdeckung Amerikas. Sie spielen auf dieses große Ereignis an und deuten in diesem Zusammenhang die letzte Ausfahrt des Ulisse zum **bloßen Schiffbruch** vor den Kanarischen Inseln um (→ hierzu Kuon).

Freilich berichtet Dante nicht von einer Fahrt nach Westen, sondern nach **Süden**. Das Wunder besteht also in einer **Fehllektüre**. Wir, die Lesenden, schreiben dem Text unsere Erfahrung, unser Wissen ein. Wir können nicht anders, und zugleich besteht in diesem Akt des Fehllesens die Lebendigkeit und Produktivität des Textes (→ vgl. Barthes, Bloom).

4.) Schwelle, Schwellentext. Wenn schon nichts Prophetisches, so hat die letzte Ausfahrt des Ulisse wenigstens etwas **Prospektives**: Sie imaginiert – sozusagen zum letzten Mal – die absoluten Grenzen des mittelalterlichen Weltbildes. Sie imaginiert zugleich aber deren Überschreitung. Indem das Abenteuer des *Ulisse* scheitert, gerät der Bericht der *Comedia* zu einer **Allegorie der mittelalterlichen Vorsicht** und Behutsamkeit. Das Erforschen, die *esperienza*, und die *conoscenza*, Bewusstsein und Wissen, seien die unteilbaren Bedingungen des Menschseins, behauptet Ulisse in seiner Rede. Und mit diesen Ideen formuliert er das **neuzeitliche Programm der Entgrenzung**.

Mit ihrer strengen Ordnung einerseits, mit ihren vielen **narrativen Offenheiten** andererseits ist Dantes *Comedia* beides: retrospektiv und prospektiv. Sie ist ein **Werk der Schwelle**. Wobei sich das Kommen der Neuzeit im Text nicht einfach spiegelt. Nein, der Text formuliert dieses Kommen, er formuliert seine Prospektivität selbst.

Ein Wort noch zum **Aspekt der Seelenlandschaft**: Wenn wir die Welt, die Dantes poetisches Ich in der *Comedia* durchschreitet, auch als Allegorie der Psyche begreifen wollten, so wären wir leicht versucht die Dreiteilung auf die berühmte Freudsche Dreierformel umzulegen. Das *Inferno* wäre dann die Welt des Es, des Triebes; das *Purgatorio* die Welt des Ich; das *Paradiso* aber wäre die Repräsentation des Über-Ich. Auch in dieser Konstruktion aber ist das bewusste Subjekt keineswegs Herr im Hause.

Ich breche hier ab und resümiere ganz kurz. Was ich Ihnen zeigen wollte, ist, dass **Raum, Reisen und Bewegung** zentrale **Kategorien der allegorischen Sinngebung** sind. Die Räume der Allegoriedichtung sind nicht nur imaginierte, sondern auch imaginierende Räume. Raum und Bewegung stecken in der Allegoriedichtung ein **Terrain im übertragenen Sinn** ab: den abstrakten Raum der moralischen und metaphysischen Ordnung und den psychischen Innenraum, die Seelenlandschaft. Ihre Basis findet diese Parallelisierung in einem Denken der Ähnlichkeit.

Die **Bedeutung** der Raumvorstellungen in den allegorischen Texten ist **mehrschichtig**. Das Subjekt erweist sich in ihnen als heterogenes und keineswegs souveränes Konstrukt. Das allegorisch dargestellte Innere ist nur zu einem geringen Teil vom Selbst steuerbar. Seelische Vermögen wie Vernunft und Begehren, moralische und metaphysische Kategorien erscheinen als Kräfte, die von Außen auf das Selbst einwirken. Sie erscheinen als das Andere. Dennoch bildet dieses Selbst, bildet das Subjekt immer die Mitte der Allegorien.

Sie wissen, dass es gemeinhin heißt, das Mittelalter sei die theozentrische Epoche, hier drehe sich alles um Gott. Im *Doktor Faustus* von Thomas Mann wird diese Vorstellung auf den Kopf gestellt. Da heißt es pointiert: „Das Mittelalter ist geozentrisch und anthropozentrisch.“ Die Analogisierung von Außen und Innen, die Semantik der allegorischen Räume und das heterogene Subjekt in ihrer Mitte scheint diese geistreiche Bemerkung vom „anthropozentrischen Mittelalter“ zu bestätigen.

Literaturhinweise

Texte

- Dante Alighieri: Die Göttliche Komödie. Italienisch und Deutsch. Übersetzt und kommentiert von Hermann Gmelin. 6 Bde. München 1988.
- Guillaume de Lorris, Jean de Meun: Der Rosenroman. Übersetzt und eingeleitet von Karl August Ott. 3 Bde. München 1976-1979.

Forschung

- Erich Auerbach: Dante als Dichter der irdischen Welt. [1929] 2. Auflage mit einem Nachwort von Kurt Flasch. Berlin/New York 2001.
- Roland Barthes: Über das Lesen. In: R. B.: Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV. Frankfurt a. M. 2006 (es 1695).
- Harold Bloom: Eine Topographie des Fehllesens. Frankfurt a. M. 1997 (es 2011).
- Jorge Luis Borges: Neun danteske Essays. In: J. L. B.: Werke in 20 Bänden. Hg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold. Bd. 16. Die letzte Reise des Odysseus. Vorträge und Essays 1978-1982. Frankfurt a. M. 1992, 203-253.
- Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. [1966] Frankfurt a. M. 1974 (stw 96).
- Sigmund Freud, Das Unbehagen in der Kultur, in: Ders., Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Bd. XIV. Werke aus den Jahren 1925-1931, Frankfurt a. M. 1999, 477-506
- Peter Kuon: *Tre volte il fé girar con tutte l'acque*. Über verbotene Strände und plötzliche Schiffbrüche. In: Joachim Dalfen, Christine Harrauer (Hgg.): Antiker Mythos erzählt und angewandt bis in die Gegenwart. Symposium Wien 15.-17. November 2001. Wien 2004 (Wiener Studien, Beiheft 28), 63-81.
- Karl August Ott: Der Rosenroman. Darmstadt 1980.
- Ulrich Prill: Dante. Stuttgart/Weimar 1999 (Sammlung Metzler 318).