

Dietrich Scholler / XUAN Jing (Hg.)

Traumwissen und Traumpoetik von Dante bis Descartes

Mainz University Press





unipress

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).

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

ISSN 2509-5730

ISBN 978-3-8470-1233-7

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 Bembos <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

XUAN Jing (Heidelberg)	
Barocke Traumsprache: Visualität und Rhetorik	195
Stephan Leopold (Mainz)	
<i>Soñadas invenciones</i> . Traumwissen und Traumpoetik im <i>Don Quijote</i> . . .	211
Marc Föcking (Hamburg)	
„Il credere à sogni, è un sogno“. Schlafen und Träumen in Marinos <i>Adone</i>	235
Robert Folger (Heidelberg)	
Der letzte Traum des Barocks: Sor Juanas <i>Primero Sueño</i> (1692) und die	
Emergenz des <i>punctual self</i>	255
Claire Gantet (Fribourg)	
Descartes und der Traum	275

Träumende Ritter zwischen Virtus, Voluptas und Imperium

Die Erforschung der europäischen Traumkulturen hat in den letzten Jahren in der Literaturwissenschaft an Dynamik gewonnen. Dabei ragen drei Forschungsverbünde heraus. An erster Stelle zu nennen ist das Studiennetzwerk „Network of Cultural Dreamstudies“, das jedoch ausschließlich dem Traum in der Moderne verpflichtet ist, an zweiter das ICLA Research Committee „Dream Cultures. Cultural and Literary History of the Dream“, das mit dem erstgenannten Netzwerk in Verbindung steht und seinen Schwerpunkt ebenfalls auf die Moderne gelegt hat. Nicht übergangen werden kann schließlich das von der Deutschen Forschungsgemeinschaft im April 2015 eingerichtete Graduiertenkolleg „Europäische Traumkulturen“, das in der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft bzw. der Germanistik der Universität des Saarlandes angesiedelt ist.

Trotz ihrer thematischen Breite finden die romanischen Literaturen der Frühen Neuzeit in diesen bereits etablierten Forschungsverbünden hierzulande keine spezielle Beachtung. Auch als Epoche bleibt die Frühe Neuzeit selbst in der internationalen Traumforschung gegenwärtig ohne größere Resonanz. Daraus ergaben sich Desiderate, denen wir im Herbst 2016 an der Johannes Gutenberg-Universität im Rahmen einer internationalen DFG-Tagung nachgehen wollten und deren Ergebnisse nunmehr vorliegen. Dabei liegt der Schwerpunkt auf der frühneuzeitlichen Traumkultur Italiens und Spaniens. Aber daneben kommt auch der neulateinische Petrarkismus des 16. Jahrhunderts zu Wort sowie – am Beispiel Dantes – der spätmittelalterliche Status des Traumes in Gestalt prophetischer Visionen.¹ Denn das in der christlichen Bekenntnis- und Ratgeberliteratur verschriftlichte und mündlich verbreitete Traumwissen² findet seinen

¹ Vgl. hierzu die Beiträge von Leroux, Regn, Klinkert und Conrad von Heydendorff.

² Zur Bedeutung des Traumes im Mittelalter vgl. grundlegend Le Goff (1985). Solange die Ekklesia in Konkurrenz zu heidnischen Formen der Traumdeutung stand, nahm sie gegenüber dem Traum eine ablehnende Haltung ein. So wurden auf dem ersten Konzil von Ancyra (314) sämtliche Formen der Wahrsagerei und Traumdeutung unter Strafe gestellt. Im Hochmittelalter war aber „une nouvelle élite de rêveurs habilités“ (ebd.: 203) entstanden, denen das

Niederschlag vor allem in literarischen Darstellungen von Träumen. So etwa wird das durch Augustinus in den *Confessiones* geprägte Traumnarrativ von Verheißung und Erfüllung in Dantes Prosimetrum *Vita nova* grundlegend sein. Dantes Sprecher wird in der ersten Traumvision vom verspeisten Herz mit einer mehrdeutigen *vita nova* bekannt gemacht. Denn die religiöse Pragmatisierung literarischer Träume stellt nur eine Facette spätmittelalterlicher Traumkultur dar. Schon bei Dante bietet der Traum neben seiner prophetischen Dimension auch einen Rahmen für poetologische Erörterungen. Bekanntlich ist das im ethisch-religiösen Sinne ‚neue Leben‘ an die neue Ausdruckweise des *dolce stil novo* gekoppelt, so dass jede neue Stufe auf dem Wege der ethischen Vervollkommnung des Sprechers mit einer markanten, poetologisch reflektierten Erschwerung des Dichtungsstils einhergeht.

An der Schwelle zur Renaissance sind Veränderungen in den europäischen Traumkulturen zu verzeichnen. Den großen autoritativen Traumerzählungen aus der Bibel oder von Seiten der Kirchenlehrer gesellen sich schon im 13. Jahrhundert mit der einsetzenden Aristoteles-Rezeption neue Quellen des Traumwissens hinzu. In der Traumhierarchie besetzen Traumvisionen im Kontext göttlicher Offenbarung zwar weiterhin den obersten Rang, aber daneben werden auch profane medizinische und astrologische Wissensbestände zur Erklärung von Träumen herangezogen, darunter etwa gelehrte Abhandlungen von Vinzenz von Beauvais, Wilhelm von Aragon, Arnald von Villanova und Gerolamo Cardano (vgl. Thorndike 1923 und Leroux 2015). Hinzu kommt, dass der engere Bereich christlicher Offenbarungsträume im 16. Jahrhundert durch die Kirchenspaltungen selbst einen Prozess der Pluralisierung durchläuft, wie man etwa an der intensiven Traumexegese Martin Luthers oder Thomas Müntzers ablesen kann (vgl. Gantet 2010). Manifest wird dieser Wandel nicht zuletzt in literarischen Texten, die im Mittelpunkt der Tagung standen. Für den Bereich der Liebeslyrik wird auf den ersten Blick programmatische Kontinuität zur Tradition signalisiert. Das geschieht etwa dann, wenn Petrarcas Sprecher im Proömialsonett des *Canzoniere* im Sinne klerikaler Heilsgewissheit vom Leben als einem „breve sogno“ (Petrarca 2001: 5) spricht, dem er reumütig seine aktiven Träume entgegenstellt, die in Analogie zu der biblischen Idee der Himmelsleiter am Lebensende einen Aufstieg in die Ewigkeit des Jenseits ermöglichen. Aber auf den zweiten Blick wird klar, dass Petrarcas einschlägige Traumsonette im Horizont einer Poetik des Aufschubs (Regn 2003) gelesen werden müssen, die sich den Traum zum Ermöglichungsgrund, wenn nicht zum Komplizen für die Erkundung heterotoper Räume macht, Räume, in denen hedonistische Liebes-

Privileg der Traumdeutung zugestanden wurde, darunter christliche Herrscher, Heilige und Mönche.

konzepte aus der Antike aktualisiert werden, oder solche, die für eine protonationale Erneuerung im Sinne der *translatio imperii* stehen (vgl. Leopold 2009).

Auf dem Feld der Liebesdichtung verstärkt sich diese Tendenz zur Heterogenisierung im Cinquecento insofern, als sich die feste Verbindung zwischen Traumvision und Jenseitserfahrung lockert und schließlich gänzlich gelöst wird. Zwar wird Petrarcas Lyrik von Seiten Pietro Bembo zum volkssprachlichen Modell für Sprache und Stil erklärt, weshalb Bembo *Rime* (1530) sogar die Funktion eines Petrarca-Kommentars zugesprochen worden ist (vgl. Kablitz 1993). Aber wenn man Bembo Modellierung des Traumes näher betrachtet, überwiegt die Idee der *superatio*. Tritt doch bei Bembo die Mittler-Funktion des Traumes deutlich zurück. Stattdessen rückt der Traum selbst in das Zentrum der Darstellung, was sich schon darin ausdrückt, dass er wie eine Person direkt angesprochen wird und dass er weniger eine Brücke zum Heil bildet, als vielmehr selbst von heilsamer Wirkung ist. Diese Funktionsverlagerung stellt freilich nur eine von mehreren neuen Funktionen dar, die dem Traum im Zuge verstärkter Dialogisierung und Pluralisierung von Wahrheit (vgl. Hempfer 2010) in der Hochrenaissance zuwachsen. Das gilt nicht zuletzt für die barockmanieristische Traumliteratur. Die bereits in spätrinascentimentalen Traumerzählungen walten den kühnen Verschiebungen und Verdichtungen sind geradezu prädestiniert für eine neue Literatur im Zeichen des *acuto ingenio*, weil sie von der Last der Allegorese befreit sind und damit nicht länger für pragmatische Sinnstiftung zur Verfügung stehen³ oder sich als allegorische politische Decknarrationen maschieren, wie das insbesondere in der spanischen Literatur des Goldenen Zeitalters der Fall sein wird.

Ein typisches Beispiel für die profanierte allegorische Bedeutung rinascimentaler Traumdarstellungen stellt Raffaels Gemälde *Il sogno del cavaliere* (ca. 1504) dar (Abb. 1).⁴

3 Einschlägig in dieser Hinsicht sind Marinos *Rime amorose*, in denen der angestammte petrarkistische Normkonflikt zwischen Gottesliebe und Weltverfallenheit komplett ausfällt zugunsten virtuoser Selbstbezüglichkeit, darunter auch in einer Serie von Traumgedichten, in denen der Narzissmus des Sprechers mit einem Pollutionstraum zusammenfällt (vgl. hierzu Scholler 2018). Diese mangelnde Hinwendung zur Dame lässt sich auch für Marinos Epik konstatieren. Im *Adone* beschwert sich Venus zum wiederholten Mal über die Schläfrigkeit des heiß begehrten Adone, der aber gemäß der Temperamentenlehre einen phlegmatischen Charakter besitzt und die entscheidenden Momente seines Lebens verschläft. Dabei besitzen Adones Träume im Vergleich zum sublimen Traum der Epik eine rein ästhetisch-theatrale Dimension, die bisweilen ins Banale ausfranst (vgl. hierzu den Beitrag von Föcking im vorliegenden Band).

4 Zum Traum und seiner Darstellung in der bildenden Kunst der Renaissance vgl. grundlegend Chegwin (2020).



Abb. 1: Raffaello Sanzio: *Il sogno del cavaliere* (ca. 1504), 17,5 × 17,5 cm, London, The National Gallery

Das kleinformatige Ölgemälde zeigt einen jungen Mann *all'antica*, der auf seinem Schild im Schatten eines Lorbeerbaums schläft. Im Traum erscheinen ihm zwei Damen: Die eine, auf der rechten Seite, verkörpert die *voluptas*, ist auf anmutige Weise gekleidet und reicht ihm eine Blume, die andere, auf der linken Seite, stellt *virtus* dar, ist sittsam gekleidet, das Haupt bedeckt, und sie offeriert ihm ein Schwert und ein Buch. Der Hintergrund berücksichtigt die oppositiv angelegten Figuren. Auf der linken Seite steht auf einem schroffen Felsen ein bewehrtes Schloss, auf der rechten erstreckt sich eine liebliche Binnenseelandschaft, die für die „vita più facile della *Voluptas*“ (Cecchi 2013: 92) steht, wie es im Katalog zu der Ausstellung „Il Sogno nel Rinascimento“ heißt. Meines Erachtens stellt dieses Bild nicht nur den Traum eines Ritters, sondern darüber hinaus auch den Traum der Renaissance dar, weil es die rinascimentale Kernidee der *trans-*

latio – also die Übertragung antiker Kultur auf die Neuzeit – in zweifacher Weise umgesetzt. Bei näherer Betrachtung lassen sich sowohl Bezüge zur *translatio studii* als auch zur *translatio imperii* herstellen.

Auch wenn es sich bei Raffaels Traumdarstellung unleugbar um ein Bild der Hochrenaissance handelt, verweist der antik gekleidete Ritter auf eine eminente Szene der längsten zusammenhängenden Versdichtung, die aus der Römischen Antike überliefert ist, nämlich auf das 12 000 Verse umfassende Epos *Libri Punnicorum bellorum* des römischen Dichters und Politikers Silius Italicus, der im ersten nachchristlichen Jahrhundert lebte.⁵ Die *Punica* handeln vom zweiten Punischen Krieg, wobei Scipios Entwicklung vom Jüngling zum traditionellen *vir bonus et sapiens* im Mittelpunkt steht. Auf diesem Weg erscheinen ihm im 15. Buch die beiden allegorischen Gestalten der Tugend und des Lasters. Nach ausführlichen Plädoyers beider Damen folgt Scipio dem Modell der Virtus. Neben dem Bezug auf mustergültige antike Literatur liefern aber auch die lebensweltlichen Pragmatiken des Ölbildes und der *Punica* Hinweise auf die rinascimentale Bedeutung der *translatio studii*. Bei dem Bild soll es sich um eine Auftragsarbeit für den jungen Scipio Tommaso Borghese handeln, der gemäß dem Wunsch der Eltern wohl auf den Spuren des antiken Helden wandeln sollte.⁶ Die Editionsgeschichte der *Punica* schließlich bietet ein illustres Beispiel für das humanistische Begehren im Zeitalter der Renaissance. Die Nachahmung der Antike in Wort und Bild setzt natürlich voraus, dass einschlägige Texte in einem ganz materiellen Sinn überhaupt erst einmal zugänglich gemacht werden. Erst im Jahr 1417 entdeckte der namhafte Humanist Poggio Bracciolini in einem Kloster in Sankt Gallen ein Manuskript der zwischenzeitlich verschollenen *Punica*. Das Traumwissen der Renaissance verdankt sich also zu einem großen Teil humanistischer Editionsphilologie. Am Rande sei bemerkt, dass es die wiederentdeckten *Punica* zwischen 1471 und 1500 auf insgesamt zehn Editionen brachten, so dass auch ein Maler wie Raffael Kenntnis davon erhalten konnte.

Mit Raffaels Szene aus dem zweiten Punischen Krieg wird neben dem Aspekt der *translatio studii* naturgemäß auch die Idee der *renovatio Romae* berührt. Die *Punica* selbst müssen schon in diese Konstellation eingerückt werden, weil Silius Italicus im ersten nachchristlichen Jahrhundert bereits aus einer postheroischen Perspektive schreibt und der zeitgenössischen römischen Gesellschaft das tugendhafte altrömische Vorbild Scipios vorhält, der nach seinem endgültigen Sieg über Hannibal eine römische Hegemonialherrschaft im Mittelmeerraum errichten konnte. Fehlte es schon in der antiken Literatur nicht an Dekadenzkritik – man denke etwa an einschlägige Stellen in Livius' Büchern zur Römischen

5 Zur klassischen Exemplarität der *Punica* für die Literaturen und Künste der Neuzeit vgl. Reitz (2020).

6 Vgl. hierzu Vestri (2013).

Geschichte –, so sollte sich diese Denkfigur auch in der italienischen Renaissance zum wiederholten Male Geltung verschaffen. Schon in der Frührenaissance beschwört Francesco Petrarca im Angesicht des desolaten Zustandes des einstigen *caput mundi* die Idee der *renovatio Romae*, die freilich keinerlei Aussicht auf politische Realisierung hatte. Aber dieser eklatante Mangel wurde von Petrarca bekanntlich durch eine entsprechende kulturelle Leistung ausgeglichen, die ihn schließlich vom Nachahmer zum Nachgeahmten und damit zum Diskursbegründer der Renaissance machen sollte. Als Raffael im Jahr 1504 seine Traumscene malte, hatte sich mit dem italienischen Modell in der Zwischenzeit eine kulturelle Hegemonie in Europa ausgebreitet. Wenn man sich den Traum des Ritters unter diesen Auspizien noch einmal vor Augen führt, dann versteht man vielleicht, warum die Nachahmung der Alten in der Renaissance stets mit einer Kultur des Wettstreits verknüpft war. Obwohl der träumende Scipio *all'antica* gekleidet ist, hat er mit seinem waffenklirrenden epischen Modell nicht viel mehr als den Namen gemein. Mag er im Epos ein kriegsbewährter Heros gewesen sein, bei Raffael wirkt er eher wie ein anmutiger Liebesritter, der bei Hofturnieren antritt, dabei sportliche Geschicklichkeit mit Liebeswerbung zu verbinden weiß und – nach dem Modell des Lorenzo de' Medici – darüber hinaus verschlüsselte Liebesbotschaften dichtet. Ich denke dabei an Lorenzos Turnierauftritt anlässlich seiner Hochzeit mit Clarice Orsini.⁷ Gleiches gilt für die beiden allegorischen Figuren, die bis auf wenige Details fast austauschbar sind und in nichts mehr an ihre manichäistisch geprägten Modelle aus den *Punica* erinnern. In Kleidung und Habitus evozieren sie m. E. eher den Gedanken an die Zuhörerinnenschaft in Bembos zeitgleich erscheinenden *Asolaner Gesprächen* oder an die Turniergäste bei den Hochzeiten der Medici. Raffaels Allegorien der Tugend und der Lebensfreude sind weit entfernt von appellativer Härte, sie drängen den träumenden Ritter nicht zur Entscheidung. Man hat den Eindruck, ihre Angebote schlossen einander nicht aus, sondern seien komplementär. Damit entsprechen sie dem zeitgenössischen höfischen Ideal, das zwar im offiziellen Liebes- und Ethikdiskurs wie etwa in den *Asolani* einer Ethik der Pflicht das Wort redet, aber unter der Hand ästhetische Inszenierungen prämiiert, wie man aus der jüngeren

7 Das Werben um eine Dame vor der Heirat war in besseren Kreisen auch in der Hochrenaissance noch an kriegerische Praktiken geknüpft, wenn auch ästhetisch domestiziert. So etwa bezeugen die Hochzeitszeremonien der Medici-Brüder Lorenzo und Giuliano, dass höhere Herrschaften gerne im Turnier ihren Mann stehen wollten, um sich die Gunst der ausgespählten Dame im wahrsten Sinne des Wortes zu erkämpfen. Nachdem die Familie der Medici Lorenzos Hochzeit mit Clarice Orsini aus der berühmten römischen Orsini-Familie angebahnt hatte, wollte Lorenzo der Tradition entsprechend unbedingt ein Turnier bestehen, um sich Clarice Orsinis als würdig zu erweisen. Zu diesem Zweck wurden im Jahr 1468 alle befreundeten Fürsten Italiens mit der Bitte um Pferde und andere Gaben angeschrieben. Die Teilnahme erforderte zwar körperliche Geschicklichkeit, aber v. a. war ein solches Turnier als prunkvolles Schauspiel angelegt (vgl. Walter 2003).

Bembo-Forschung weiß (vgl. Regn 2006). Deshalb steht der bei Raffael rinascimental überformte Scipio auch nicht am Scheideweg zwischen Pflicht und Neigung, nein, ganz im Gegenteil, als zeitgemäßes Rollenmodell muss er die Aufmerksamkeit der Damen erregen, was ihm mit dem grotesken Zierelement auf der Heldenbrust auch ganz gut gelingt. Außerdem schickt es sich für den transformierten Ritter, dass er die offerierten Angebote in Gestalt der Literatur, des Schwerts und der Blume allesamt annimmt, nicht um in die nächste Schlacht gegen Hannibal zu ziehen, sondern um an und mit ihnen seinen Bildungsweg in der höfischen Gesellschaft auszurichten.

Das Siglo de Oro, jene kulturelle Blütezeit Spaniens unter der Herrschaft der Habsburger, ist durch eine doppelte *translatio* mit der italienischen Renaissance verbunden: Die erste, poetische *translatio* geht der Überlieferung zufolge auf den venezianischen Humanisten und Diplomaten Andrea Navagero zurück, der auf der Hochzeitsfeier von Karl V. dem Kastilischen Hofmann und Dichter Juan Boscán empfahl, die italienischen Autoren als *modello di poesia* nachzuahmen (Boscán 1999: 118). Dieser berühmte Dichtungsauftrag hat bekanntlich ein Goldenes Zeitalter der spanischen Dichtung in Gang gesetzt.⁸ Bedeutsamer für das Thema des Traums ist jedoch eine andere, politische *translatio*. Es geht um den Mythos des Goldenen Zeitalters, wie er seit der Kaiserkrönung Karls immer wieder mit dem Spanien der Habsburger in Verbindung gebracht wurde (vgl. Reeves 1993: 359–374). Unter Karl, der als Erbe diverser alter Dynastien und Herrscher der Neuen Welt über ein Territorium gebietet wie kein Kaiser vor ihm, schien der Anschluss an das Römische Reich in der Tat möglich.⁹ Eine neue Ära imperialer Machtentfaltung schien ihren Lauf zu nehmen.

Die neue *translatio imperii*¹⁰ auf das Habsburger Reich wurde allerdings weniger in der spanischen Dichtung als vielmehr im italienischen Epos verherrlicht. Die prominenteste Stelle hierzu findet sich in Ariostos *Orlando furioso*, und zwar im 15. Gesang, wo der im Orient weilende Astolfo Andronica fragt, ob es möglich wäre, westwärts zu segeln und ohne Zwischenhalt nach England zu gelangen (Ariosto 1992: 387ff.). Andronica hält ein solches Unterfangen noch für zu anspruchsvoll, sagt dem Kreuzritter aber eine glänzende Zukunft für die Christenheit voraus: Ein Fürst aus dem „sangue d’Austria e d’Aragona“ (15. 25. V. 1) werde am linken Rhein ins Leben treten, um der Jungfrau Astrea zu ihrem Recht zu verhelfen und damit das Goldene Zeitalter wiederherzustellen. Unter seinem Zepter werde – so Andronica weiter – auch ein Feldherr namens Hernan Cortés

8 Zu Navageros Dichtungsauftrag und dessen Bedeutung insbesondere für die Liebeslyrik der Siglos de Oro vgl. Leopold (2009: 117 ff.).

9 Karl wurde mit dem legendären Friedenskaiser, dessen Herrschaft nach der sibyllinischen Tradition der politischen Prophetie zugleich das Ende des weltlichen Reichs bedeutet (vgl. Tanner 1993: 127 ff.).

10 Zum Konzept der *translatio imperii* vgl. Goetz (1958).

kämpfen und ferne Länder erobern, „ch’a noi, che siamo in India, non son noti“ (V. 15. 27. 8).

Pragmatisch bemerkenswert ist Andronicas Rede insofern, als alle Weissagen dort mit der Formel „veggio“ (V. 15.23.1; V. 15.28.1; 15.29.1) eingeführt und auf diese Weise als Vision ausgewiesen werden. Zieht man hierzu die erzählte Zeit des Epos – also den Kreuzzug Karls des Großen – in Betracht, so erweist sich das von Andronica prophezeite Goldene Zeitalter als eine politische Vision, die aus dem Wissenstand einer fernen Vergangenheit heraufbeschworen wird. Die Zukunftsschau in *Orlando furioso* scheint so besehen einen historischen Widerspruch widerzuspiegeln, der das Habsburger Spanien von Anbeginn prägt und – damit zum Thema unseres Bandes – der Traumkultur des Siglo de Oro seinen epochenspezifischen Sinn verleiht: Spanien, das sich bereits unter den katholischen Königen als ein moderner bürokratischer Nationalstaat etabliert hat, verfällt mit Karls Herrschaft dem mittelalterlichen Traum einer *renovatio imperii*, die sich nach Ariosto durch die Eroberung von Mexiko neu zu erfüllen scheint. Doch die Geschichte wird Ariostos Seherin Lüge strafen: Wie man weiß, wird es kein Jahrhundert dauern, bis der imperiale Traum des Habsburger Spaniens mit der Niederlage der Armada Invencibles ein jähes Ende nimmt.

Mit den *Austrias Menores* – gemeint sind die Nachfolger Philipps II. – erlebte Spanien im 17. Jahrhundert den schon damals *decadencia* genannten nationalen Niedergang. Der Traum vom Goldenen Zeitalter geht damit zwar in der politischen Realität unter, findet jedoch sogleich einen neuen Schauplatz in der Literatur. So etwa lässt Cervantes, um das vielleicht bekannteste Beispiel zu nennen, im *Don Quijote* seinen Helden eine Lobrede auf die „dichosa edad y siglos dichosos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados“ (Cervantes 1978: 155)¹¹ halten; und eben um dieses Goldene Zeitalter zu restaurieren, jagt dieser Held – gleichsam eine Parabel des imperialen Spaniens – als Imitator des fahrenden Ritters einem Traum nach, der bereits von der Geschichte überholt worden ist. Wenn Don Quijote dennoch einen Helden seiner Zeit verkörpert, so deshalb, weil sein Traum bereits das Wissen um dessen Verlust in sich trägt. Ebendies zeigt sich in einem kritischen Moment seiner Ritterimitation, als er in der Sierra Morena versucht, den Liebeswahnsinn nachzuahmen. Es ist dort nämlich so, dass gerade der Musterritter – der rasende Roland eben – für Don Quijote nicht mehr in Frage kommt. Denn dagegen spreche nicht nur die Tugendhaftigkeit der Dulcinea, sondern auch der Umstand, dass sie anders als Angelica in ihrem Leben, noch nie einen „moro“ (Cervantes 1978: 319) gesehen habe. Die historische Wirklichkeit gerät hier mit der epischen Fiktion in Wi-

11 Dem vergangenen goldenen Zeitalter gegenüber stellt Don Quijote die Gegenwart als „edad de hierro“ (Cervantes 1978: 155) dar. Damit rekurriert Cervantes auf ein bekanntes gegensätzliches Konzeptpaar seiner Epoche (vgl. Kamen 1974: 135).

derspruch – wird doch Don Quijote mit der Tatsache konfrontiert, daß es nach der abgeschlossenen Reconquista in Kastilien schlichtweg keine Mauren mehr gibt. Wenn sich Don Quijote darum entscheidet, anstelle „Roldán en las locuras“ „Amadís en la melancolía“ zu imitieren, so gilt es diese Melancholie meiner Ansicht nach auch deshalb ernst zu nehmen, weil sie im Rückblick auf Ariosto für den Verlust eines Vorbildes steht, das als Kämpfer Karls des Großen metonymisch auf die *restauratio imperii* verweist.

Don Quijotes Abwendung von Ariosts Roland ist allerdings nicht der einzige Punkt, an dem sich die Literatur des Siglo de Oro von der italienischen Renaissance absetzt. Was die Traumdarstellung anbelangt, kehrt sich die seit Dante bemühte Analogie zwischen Traum und Wirklichkeit¹² bei Cervantes in eine radikale Differenz um. Exemplarisch dafür steht Don Quijotes' Traum in der Cueva de Montesinos. Strukturell nachgebildet ist dieser Traum dem dritten Gesang des *Orlando furioso*, wo Merlin als „vivo spirto“ (3.11.1) der Bradamente die illustre Genealogie der Este prophezeit. An die Stelle des von Merlin garantierten Zukunftswissens tritt bei Cervantes allerdings die pure Fiktion. Zwar ist auch hier von Merlin und allerlei legendären Damen die Rede, doch sieht Don Quijote in seinem Traum auch die verzauberte Dulcinea und diese ist, wie der Leser weiß, eine Erfindung von Sancho Panza. Damit wird die Traumvision bei Cervantes zu einer profanen Traumfiktion, die sich aus Versatzstücken romanesker Phantasien und – mit Freud (1999: 170) gesprochen – Tagesresten speist.

Als ein potentiell manipulierbares Phänomen inspiriert der Traum in der Barockliteratur dann auch keine Vision mehr, sondern verursacht eine radikale Skepsis, die unter der Bezeichnung des *desengaño* zur Lebensphilosophie des Siglo de Oro wird. Der Paratext hierzu ist selbstverständlich *La vida es sueño*, wo Calderón den Traum als ein politisch motiviertes Spiel inszeniert. Nur Segismundo glaubt, dass er bei diesem Spiel geträumt hat; doch ist es gerade dieser Traum, der ihm die Vergänglichkeit weltlicher Herrschaft vor Augen führt.¹³

Mit einem solchen *desengaño*¹⁴ liefert Calderón nachgerade das Leitmotiv für das Gemälde von Antonio de Pereda, *El sueño del caballero* (Abb. 2), wo die Herrschaft in eine fragmentarische Traumwelt eingerückt wird.

Das Bild ist vermutlich um 1650 entstanden, also unter der Regierung von Philip IV., dessen majestätische Beinamen ‚el Grande‘ oder ‚el Rey Planeta‘ mehr dem Propagandazweck dienen als der von der stetigen *decadencia* gezeichneten politisch-ökonomischen Realität seiner Herrschaft entsprechen. Über den his-

12 Für eine einschlägige Studie hierzu vgl. Cervigni (1986).

13 Zum Traummotiv in spanischem Barocktheater vgl. Palley (1983: 81–106). Zum Segimundos' Traum im Zusammenhang mit der politischen Thematik in *La vida es sueño* vgl. XUAN (2004: 154–161).

14 Zum Konzept des *desengaño* bzw. dessen Thematisierung in der Literatur des Siglo de Oro vgl. Schulter (1969).



Abb. 2: Antonio de Pereda, *El sueño del caballero, o Desengaño del Mundo* (ca. 1650), 152 × 217 cm, Museo de la Academia

torischen Widerspruch zwischen Schein und Sein reflektiert Pereda in seinem Gemälde auf allegorische Art, wobei er die Traumdarstellung mit einem damals überaus beliebten Vanitas-Stilleben kombiniert. So sieht man links einen jungen Edelmann im Schlaf, rechts den Inhalt des Traums, der aus einer Ansammlung von Objekten besteht, die symbolisch auf die Eitelkeit dieser Welt verweisen. Signifikant sind zwei Details. So fällt dabei zunächst die Präsentation der Herrschaftsinsignien ins Auge, zuvörderst ein Globus, der sich hinter einer Lanze und einer Fahnenstange als Zeichen militärischer Eroberung befindet. Die damit symbolisierte Weltherrschaft äußert sich ferner in der Habsburger Kaiserkrone und der Mitra, die man unterhalb der Stoßwaffen sieht und gemeinsam auf einem Bund Lorbeer ruhen.

Die Zusammenstellung dieser herrschaftssymbolischen Gegenstände ist schon insofern bemerkenswert, als sie allesamt eng gedrängt am dunklen Rand des Bildes stehen. Hinzu kommt ein weiterer, aufschlussreicher Umstand, dass nämlich die Krone, halb vom schwarzen Sattel, halb vom Lorbeerstrauß bedeckt, fast unsichtbar wird. Wie man Peredas Bildprogramm zu verstehen hat, wird deutlicher im Hinblick auf ein zweites Detail. Dies bezieht sich auf die Kette und das Gewehr, die prominent auf dem Tisch platziert und – das ist das Entscheidende – dabei visuell derart organisiert sind, dass sie zusammen mit dem Rand des Buchs ein Kreuz bilden.

pugnit, cito volat et occidit“ – so lautet die *subscriptio* dazu. Demnach deutet der Pfeil allegorisch auf die Zeit, deren tödlichem Voranschreiten keiner entkommt.

Im Hinblick auf die Vanitas-Botschaft auf dem Schriftzug erscheint es kein Zufall, dass die mahnende Figur die Gestalt eines Engels aufweist, der einer Epiphanie¹⁵ gleich den Edelmann im Traum heimsucht und ihn zum *desengaño* aufruft. Damit kommt nämlich in Peredas Darstellung jene christliche Deutung zum Tragen, der zufolge das Traumerlebnis den Weg zur *conversio* öffnet (Näf 2004: 145). Als klassisches Ereignis hierfür gilt der Traum Konstantins, der dessen Bekehrung zum Christentum bewirkt hat. Am Vorabend der Schlacht an der Melvischen Brücke – so weiß Laktanz in seinen *Divinae Institutiones* zu berichten – sei Konstantin im Traum dazu ermahnt worden, das himmlische Zeichen Gottes auf den Schilden anzubringen und so die Schlacht zu beginnen. Daraufhin ließ der Kaiser die Soldaten das Staurogramm auf ihre Schilde malen und errang dann auch in der Tat den Sieg über seine Erzrivalen Maxentius.¹⁶ Die Legende hat Piero de la Francesca in seinem Fresko-Zyklus *Storie della Vera Croce* dargestellt (Abb. 4).

Die Traumvision wird dort von einem Engel verkörpert, der dem Kaiser bildlich den Sieg verkündet. Welthistorisch deutet diese himmlische Botschaft freilich auf die konstantinische Wende voraus, bei der sich also das Römische Reich zum Christentum hinwendet. Wenn nun eine Engel-Gestalt zwei Jahrhunderte später als ikonographische Figur im Traum von Peredas Edelmann erscheint, so hat sie dieses Mal eine weitaus weniger euphorische Botschaft zu verkünden. Ganz im Gegenteil: Sie bringt eine Vanitas-Warnung, die nicht nur im christlichen Sinne der Vergänglichkeit alles Irdischen, sondern auch dem nationalgeschichtlichen Verlust des spanischen Weltreichs gilt. Dass der Traum in Peredas Bild zum Mittel des *desengaño* wird, ist ein bedeutsamer Umstand, ein Abschied und Fortbestehen. Verabschiedet wird der Traum des Goldenen Zeitalters als ein politischer Mythos, der in der Kunst und Literatur ein herrliches Nachleben feiert. Wie der Traum im Nachleben insbesondere für die Literatur produktiv wirkt, werden die Beiträge im vorliegenden Band zeigen – der wohl kaum entstanden wäre ohne die engagierte Redaktionsarbeit von Dr. Christiane Conrad von Heydendorff, der wir zu tiefem Dank verpflichtet sind. Finanziell unterstützt wurden Tagung und Drucklegung durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft, die Freunde der Universität Mainz e.V. und durch die Inneruniversitäre Forschungsförderung der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Ihnen gebührt unser besonderer Dank.

15 Zum Epiphanie-Charakter des Traums bereits im antiken Traum-Verständnis vgl. Harris (2009, Kap. 1).

16 Zu den Träumen des Konstantin vgl. Weber (2000: 274–296).



Abb. 4: Piero de la Francesa, *Der Traum Konstantins* (1458–1466), 329 × 190 cm, Kirche San Francesco, Arezzo.

Bibliographie

- Ariosto, Ludovico (1992): *Orlando furioso*. 2 Bd. Turin: Einaudi.
- Bembo, Pietro (1960): *Prose e Rime*, hg. von Carlo Dionisotti. Turin: Unione tipografica.
- Boscan, Juan (1999): „A la duquesa de Soma“, in: *Boscán, Obras completas*, Madrid: Cátedra, 115–120.
- Cecchi, Alessandro (2013): „Raffaello Sanzio (Urbino 1483–Roma 1520). *Il sogno del cavaliere*“, in: Chiara Rabbi Bernard (u. a.) (Hg.): *Il sogno nel Rinascimento*. Livorno: Sillabe, 92–93.
- Cervantes, Miguel de (1978): *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha I*. Madrid: Castalia.
- Cervigni, Dino S. (1986): *Dante's Poetry of Dreams*. Florenz: Leo S. Olschki.
- Freud, Sigmund (1999): „Die Traumdeutung“, in: Freud, *Gesammelte Werke*, Band II/III, Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Chegwin, Hannah (2020, i. Dr.): *Der Traum des Fürsten. Gemalte Träume in der italienischen Renaissance*. Saarbrücken: Uni Saarbrücken, Uniserver SciDok.
- Gantet, Claire (2010): *Der Traum in der Frühen Neuzeit. Ansätze zu einer kulturellen Wissenschaftsgeschichte*. Berlin / New York: de Gruyter.
- Goez, Werner (1958): *Translatio Imperii. Ein Beitrag zur Geschichte des Geschichtsdenkens und der politischen Theorien im Mittelalter und in der frühen Neuzeit*. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Harris, William (2009): *Dreams and Experience in Classical Antiquity*. Cambridge, Mass. [u. a.]: Harvard Univ. Press.
- Hempfer, Klaus W. (2010): „Zur Interdependenz und Differenz von ‚Dialogisierung‘ und ‚Pluralisierung‘ in der Renaissance“, in: Jan Dirk Müller / Wulf Oesterreicher / Friedrich Vollhardt (Hg.): *Pluralisierungen. Konzepte zur Erfassung der Frühen Neuzeit*. Berlin / New York: de Gruyter, 71–94.
- Kablitz, Andreas (1993): „Lyrische Rede als Kommentar: Anmerkungen zur Petrarca-Imitation in Bembos *Rime*“, in: Klaus W. Hempfer / Gerhard Regn (Hg.): *Der petrarkistische Diskurs: Spielräume und Grenzen*. Stuttgart: Steiner, 29–76.
- Kamen, Henry (1974): „Golden Age, Iron Age: A Conflict of Concepts in the Renaissance“, in: *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 4, 135–155.
- Le Goff, Jacques (1985): „Le christianisme et les rêves (II^e–VII^e siècles)“, in: Gregory Tullio (Hg.): *I sogni nel medioevo*. Rom: Edizioni dell'Ateneo, 171–218.
- Leopold, Stephan (2009): *Die Erotik der Petrarkisten. Poetik, Körperlichkeit und Subjektivität in romanischer Lyrik Früher Neuzeit*. München: Fink.
- Leroux, Virginie u. a. (Hg.) (2015): *Le Sommeil. Approches philosophiques et médicales de l'Antiquité à la Renaissance*. Paris: Honoré Champion.
- Näf, Beat (2004): *Traum und Traumdeutung im Altertum*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft.
- Reeves, Marjorie (1993): *The Influence of Prophecy in the Later Middle Ages. A Study of Joachimism*. Notre Dame, Ind.: Notre Dame UP.
- Petrarca, Francesco (2001⁵): *Canzoniere*, hg. und kommentiert von M. Santagata. Mailand: Mondadori.

- Regn, Gerhard (2003): „Poetik des Aufschubs: Giovanni Colonna und die Architektur des *Canzoniere* (zu RVF CCLXVI und CCLXIX)“, in: Klaus W. Hempfer / Gerhard Regn (Hg.): *Petrarca-Lektüren*. Stuttgart: Steiner, 185–211.
- Regn, Gerhard (2006): „Perottinos Taschentuch: Erotik und Ästhetik in Pietro Bembo's *Asolani*“, in: Maria Moog-Grünwald (Hg.): *Eros – Zur Ästhetisierung eines (neu)platonischen Philosophems in Neuzeit und Moderne*. Heidelberg: Winter, 35–49.
- Reitz, Christiane (2020): „Klassik, Klassizismus und Exemplarität in Silius' *Punica*“, in: Marc Föcking / Claudia Schindler (Hg.): *Klassik und Klassizismen in römischer Kaiserzeit und italienischer Renaissance*. Steiner: Stuttgart, 213–225.
- Scholler, Dietrich (2018): „*Morte al cor, vita al canto*. Virtuoses Träumen und Scheitern in Marinos *Rime amorose*“, in: Agnieszka Komorowska / Annika Nickenig (Hg.): *Poetiken des Scheiterns. Formen und Funktionen unökonomischen Erzählens*. München: Fink, 205–216.
- Schulte, Hansgerd (1969): *El desengaño. Wort und Thema in der spanischen Literatur des Goldenen Zeitalters*. München: Fink.
- Scioli, Emma (2015), *Dream, Fantasy, and Visual Art in Roman Elegy*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Tanner, Marie (1993): *The Last Descendant of Aeneas. The Habsburgs and the Mythic Image of the Emperor*. New Haven / London: Yale UP.
- Thorndike, Lynn (1923): *A History of Magic and Experimental Science during the First 13 Centuries of Our Era*. London: Macmillan.
- Vestri, Veronica (2013): „Silius Italicus. *Punica*“, in: Chiara Rabbi Bernard (u. a.) (Hg.): *Il sogno nel Rinascimento*. Livorno: Sillabe, 94–95.
- Weber, Gregor (2000): *Kaiser, Träume und Visionen in Prinzipat und Spätantike*. Stuttgart: Steiner.
- XUAN Jing (2004): *Der König im Kontext. Subversion, Dialogizität und Ambivalenz im weltlichen Theater Calderón de la Barcas*. Heidelberg: Carl Winter.

Traumdeutung und Bibelexegese in Dantes *Vita nova*

Die Traumvision aus dem ersten Kapitel der *Vita nova*¹ ist bis auf den heutigen Tag die hermeneutische Herausforderung geblieben, die sie von Anfang an gewesen ist. Dies erstaunt nicht, wenn man in Anschlag bringt, wie sehr Dante selbst in geradezu offensiver Weise die Interpretationsschwierigkeiten herausstellt, die aus seinem Umgang mit dem Trauminhalt – es handelt sich um eine Umgestaltung des Herzmärs – resultieren. Die Verständnisprobleme beginnen mit den Paradoxien des Textstatus. Denn Dante signalisiert nicht nur, dass der fragliche Traum der eines Minnedichters ist und insofern in einem Engverhältnis zum bloß Imaginären der Liebesmeditation steht, sondern er versieht das Geträumte im Gegensatz dazu gleichzeitig mit dem Wahrheitsindex einer ‚echten‘ Vision, um es solcherart vom manifest Fiktiven abzukoppeln. Doch nicht genug, die Deutungsfragen werden bis an den Punkt vorangetrieben, an dem die Auslegungsbedürftigkeit des Traums auf der Metaebene literarischer Kommunikation plakativ zum Thema gemacht wird: Dante weist sein Traumgesicht ausdrücklich als dunkel aus und fordert deshalb explizit Deutungen seitens seiner zeitgenössischen Leser ein, deren Unzulänglichkeit er dann aber nicht bloß bilanziert, sondern sie im Nachhinein mit eigenen Deutungssignalen beantwortet, die freilich so geartet sind, dass sie ihrerseits erneut nach Deutung verlangen. Man hat es also mit einer regelrechten Deutungskaskade zu tun, die die Verständnisdefizite, welche Interpretationen ja eigentlich abbauen sollen, erst voll in den Blick rücken. Neuere Interpretationszugriffe bzw. Lektürepraxen psychoanalytischer, gendertheoretischer oder autonomiepoetischer Natur² haben die erwähnten Verständnisschwierigkeiten nicht bewältigt, im Gegenteil. Deshalb sei

1 Die *Vita nova* wird zitiert in der Edition von Gorni (1996), die sich auf der Basis einer Neubewertung der Textüberlieferung als pointierte Alternative zur älteren kritischen Ausgabe von Michele Barbi (zuerst Florenz 1907) versteht und insbesondere zu einer gegenüber Barbi radikal veränderten Kapitelgliederung gelangt: Erneut, mit geringfügigen Veränderungen, in der Meridiani-Ausgabe der Werke Dantes von Santagata (2011), darin *Vita nova*, hg. von Gorni.

2 Auf die einschlägigen Arbeiten wird, wo geboten, im weiteren Verlauf der Ausführungen verwiesen.

im Folgenden der Versuch unternommen, Dantes Traumvision mit den methodischen Verfahren einer historischen Hermeneutik dergestalt in ihren intra- wie extratextuellen Kontext einzubetten, dass sich die einschlägigen Textdaten auf analytischer Basis schlussendlich zu einer möglichst konsistenten Interpretationsfigur zusammenführen lassen. Hier zunächst der Text des Traumsonetts:

A ciascun' alma presa e gentil core
nel cui cospecto ven lo dir presente,
in ciò che mi riscriva 'n suo parvente,
salute in lor signor, cioè Amore.

Già eran quasi che aterzate l'ore
del tempo che omne stella n'è lucente,
quando m'apparve Amor subitamente,
cui essenza membrar mi dà orrore.

Allegro mi sembrava Amore tenendo
meo core in mano, e nelle braccia avea
madonna involta in un drappo dormendo.

Poi la svegliava, e d'esto core ardendo
lei paventosa umilmente pascea.
Apresso gir lo ne vedea piangendo.
(Vn 1. 21–23)³

Dass die Erscheinung Amors als eine ‚echte‘ Traumvision gelesen werden soll und nicht als allegorisch-integumentale Traumfiktion,⁴ wird deutlich, wenn man das Gedicht in seinen werkimmanenten Kontext einbettet. Die *Vita nova* ist ein Büchlein („libello“, Vn 1.1), das das Wesentliche („sententia“⁵, Vn 1.1.) dessen aufzeichnet, was in Dantes Buch der Erinnerung („libro della [...] memoria“, Vn 1.1.) an seine Liebe zur früh verstorbenen Minnedame geschrieben steht. Das Buch der Erinnerung ist Teil des Buches der Welt.⁶ Dies bedeutet, dass die Geschichte der Liebe zu Beatrice einen Wirklichkeitsanspruch erhebt, der zugleich

3 „Jede verliebten Seele und jedes edle Herz, die das im Gedicht Gesagte zu Gesicht bekommen, grüß ich, auf dass sie mir ihre Meinung schreiben wollen, im Namen ihres Herrn, also Amors.// Fast schon zu einem Drittel waren die Stunden der Zeit verstrichen, während der die Sterne leuchten, als mir unversehens Amor erschien, dessen Wesen zu erinnern mir Schrecken bereitet.// Fröhlich schien Amor mir, wie er mein Herz in der einen Hand hielt, und auf dem anderen Arm meine Herrin trug, die schlafend in ein Tuch gewickelt war.// Dann weckte er sie auf und gab ihr, die furchtsam war, wohlwollend von meinem brennenden Herzen zu essen. Danach sah ich, wie er weinend von dannen ging.“ Übersetzung von mir.

4 Zum Konnex von allegorischem *integumentum* und *factio* vgl. Dante, Conv. 2.1.3. Zum *Integumentum* allgemein vgl. Brinkmann (1971: 314–339) sowie Meier (1976: 1–59, hier: 9–24).

5 *Sententia* im mittelalterlichen Verstehen von „intelligentia textus“, vgl. Hugo von St. Viktor, *Didascalicon* 3.9. (PL 176, 771d).

6 Zu den Berührungspunkten zwischen *libro della memoria* und Bibelexegese vgl. d'Andrea (1985: 91–97, hier: 95f.). Zum Buch der Welt (das als Extension des Buches der Natur die *historia* inkludiert, vgl. Baranski (2000: 107); zum Buch der Natur vgl. zuletzt Kablitz (2016: 81–106).

ein Wahrheitsanspruch ist.⁷ Gattungspoetologisch ist die *Vita nova* ein Prosimetrum, in dem Gedicht und Prosa systematisch aufeinander bezogen sind. Die Prosa leistet zweierlei: Sie kommentiert die Gedichte formal (und zwar in Hinblick auf ihre *dispositio*), und sie fügt sie sowohl erzählend als auch deutend in den Erinnerungs- und damit Erlebniszusammenhang ein, aus dem sie laut Dante hervorgegangen sind.⁸ Die Gedichte sind zeitlich eng an die Begebnisse gekoppelt, als deren poetische Verarbeitung sie sich präsentieren. Sie beanspruchen, die Essenz der Hohen Minne in deren ureigenem Medium, der Poesie, zur Sprache zu bringen, und zwar im Zusammenwirken von metrisch-strophischer Gestaltung und rhetorischer Durchformung.⁹ Die Prosa, die erzählt, ausdeutet und kommentiert,¹⁰ setzt dagegen den Abschluss des gesamten Minnegeschehens voraus, in dessen Verlauf sich der Minner durch das, was er erlebt, verändert. Mit anderen Worten, in Erzählung, Sinnauslegung und Kommentar artikuliert sich ein Ich-Sprecher, der mit dem Lyrischen Ich der Gedichte personal identisch ist, ihm gegenüber aber gleichwohl mehr weiß und die Dinge deshalb auch anders bewerten kann. Durch ihre Einbettung in eine erzählende, ausdeutende und kommentierende Prosa werden die Gedichte zum Teil des Büchleins, in dem das im Buch der Erinnerung Verzeichnete potentiell auf seine wahrhaftige Bedeutung durchsichtig gemacht wird, sofern der Leser die gezielt gesetzten Zeichen richtig zu dechiffrieren versteht.

7 Dementsprechend betont Hollander (1980: 57), dass Dante die Geschichte der Liebe zu Beatrice als eine nicht-fiktive *historia* gewertet wissen will: „The *Vita Nova* is to be taken as *historia*.“ Im Hinblick auf Beatrice heißt es: „her reality is guaranteed by God Himself, not by the poet, who is a mere witness to her miraculous nature“, (ebd.: 56). Das Hollander-Zitat macht deutlich, dass das Postulat der Nicht-Fiktivität nichts mit landläufigen biographistischen Deutungsansätzen aus dem Arsenal moderner Literaturkritik (Erlebnisästhetik, Positivismus etc.) zu tun hat. Vielmehr wird Beatrice (einschließlich der sich um sie rankenden Geschichte von Dante ganz mittelalterlich als ein *signum naturale* der Schöpfung präsentiert, das eine geistige Bedeutung hat. In diesem Sinn verstanden schon die frühen Interpreten des Trecento Dantes Minnedame, wenn sie Beatrice einerseits *historice* als die Tochter von Folco Portinari interpretierten, andererseits aber auch *allegorice*, etwa als Figur der Theologie, vgl. dazu Vallone (1970: 542–551, hier: 546).

8 Zur Kommentarstruktur der *Vita nova* vgl. Moleta (2003: 105–127).

9 Beides ist konstitutiv für Dantes Dichtungsdefinition in *De vulgari eloquentia* 4.2.2: „si poesim recte consideremus: che nichil aliud est quam fictio rethorica musicaque poita.“ (*De vulgari eloquentia*, hg. von Mirko Tavoni, in: Dante, *Opere*, (Anm. 1). *Fictio* in diesem Verstand meint primär die rhetorisch-metrische Gestaltung eines Themas. Vgl. dazu Paparelli (1960: 3–85).

10 Das Minne-Erlebnis, das der Ich-Erzähler auf der Basis seiner Erinnerung erzählt, wird von ihm auch ausgelegt, insofern sind Erzählung und Auslegung von vornherein miteinander verschränkt; mit Kommentieren ist hier dagegen die Gliederung des Textes gemeint, die sich in den von Dante selbst so genannten *divisioni* niederschlägt, die in den ersten zwei Dritteln auf die Gedichte folgen, im letzten Drittel dagegen aus wirkungsästhetischen Gründen den Gedichten vorangestellt sind.

Einen entscheidenden Anstoß für das Design der *Vita nova* hat die Überlieferungstradition der provenzalischen Minnelyrik gegeben, die vor allem in Norditalien ab der Mitte des 13. Jahrhunderts im Verbund mit den *vidas* und *razos* tradiert wurde. Die *vidas* enthielten Biographien der Trobadors, die zu ihnen komplementären *razos* erklärten, gleichsam in einer Verschränkung von Kommentar und Erzählung, die provenzalischen Kanzonen unter Rekurs auf die Viten der Dichter. Zwar ist die Gattung der *vida* sicher, die der *razo* wahrscheinlich im okzitanischen Kulturraum entstanden, doch mit der Migration der Trobadordichtung nach Norditalien wuchs ihnen dort eine neue (und vermutlich größere) Bedeutung zu: Sie erhielten die Funktion, die Minnelyrik der provenzalischen Höfe für ein anderes und tendenziell städtisch geprägtes Publikum „aufzubereiten“. ¹¹ Dass schon der junge Dante diese Vermittlung der Trobadordichtung kannte, ¹² lässt sich bereits aus der Begrifflichkeit erschließen, die er auf sein Prosimetrum appliziert. Dante bezeichnet nämlich die zugleich erzählende und ausdeutende Prosa als „ragione“, ¹³ und dieser Fachterminus ist die italienische Übersetzung von provenzalisch *razo*, ¹⁴ das, es sei wiederholt, der Benennung der Prosa dient, die in ihrer Verzahnung von Auslegen und Erzählen auf die Erklärung der Trobadorlyrik zugerichtet ist. Der Konnex von italienischer Überlieferung der Trobadordichtung und *Vita nova* ist also unschwer zu erkennen, doch Dante reicht das nicht. Bereits von allem Anfang an, im Auftaktkapitel, streicht er demonstrativ die Verbindung mit der provenzalischen Minnetradition heraus, weil dies der Ansatzpunkt für die Profilierung eines – seinem Verständnis nach – radikal innovativen Projektes ist. Wir kommen damit zum ersten Gedicht zurück, das nun aber im Licht der dazu gehörigen *ragione* betrachtet wird. ¹⁵

Dass es sich bei der Erscheinung Amors im ersten Gedicht um eine Traumvision handelt, expliziert die *ragione*. Während er zur vierten Nachstunde, also

11 Vgl. Bernsen (2001: 157–167). Zur kontroversen Diskussion um die Entstehung der *vidas* und *razos* unter Berücksichtigung der Rolle von Uc de Saint Circ vgl. Rossi (1982: 28–128, hier: 74–86).

12 Vgl. Rossi, „Il cuore“ (Anm. 11), 110, Anm. 169. Zu Dantes Kenntnis der Trobadordichtung vgl. Folea (2002: 229–240, Kap. „Dante e i trovatori“).

13 Erstmals in Vn 24.4, wo er begründet, dass er für das anschließende Sonett auf eine förmliche Gliederung verzichten könne, weil diese durch die vorausgegangene „ragione“ bereits ausreichend einsichtig gemacht worden sei.

14 Für das konzeptionelle Design der *Vita nova* sind also die Handschriften der Trobadorlyrik, in denen die Gedichte mit *razos* verbunden waren, mindesten ebenso wichtig wie die *Consolatio philosophiae* des Boethius.

15 Das erste Gedicht ist nach der werkimmanenten Angabe von Vn 1.20 im Jahr 1283 entstanden, Beatrices Todestag war nach Vn 19.4 der 8.6.1290, spätestens 1295 war die *Vita nova* fertig gestellt und in Umlauf.

zwischen 9 und 10 Uhr abends, in Gedanken bei seiner Dame war,¹⁶ verfiel Dante in einen Schlaf, in dem er besagte Vision hatte: „mi sopraggiunse un [...] sonno nel quale m'apparve una meravigliosa visione“ (Vn 1.14). Das Epitheton macht das Mirakulöse, zugleich aber auch das Befremdliche namhaft und gibt so einen ersten Hinweis, dass sich das im Schlaf Geschaute für Dante dem Verstehen entzieht. Deshalb schreibt er den Traum in einem Sonett nieder und legt dieses der Gemeinschaft der Liebenden zur Beurteilung vor – bis zu diesem Zeitpunkt ist die Florentiner Minnellyrik (durchaus im Anschluss an die Provenzalen) programmatisch eine Gruppenlyrik, aus der Dante mit seiner *Vita nova* heraustreten wird. Keiner unter den „fedeli d'Amore“ (Vn 1.20) habe laut Dante die wahre Bedeutung der Vision erkannt, obwohl sie jetzt – und das heißt: vom Ende der Geschichte her – doch offen zutage liege. Das Weinen Amors ist, so gibt Dante zu verstehen, ohne dies freilich auch explizit zu sagen,¹⁷ Vorgriff auf den Tod der Herrin, die nach ihrem Ableben in die himmlische Seligkeit eingegangen ist, in der sie der Liebende dann in einer veritablen „visio spiritalis“¹⁸ am Ende der *Vita nova* in himmlischer Verklärung schauen darf.¹⁹ Was schlussendlich die Ereignisse offenbar machen, bekräftigt auch die *ragione*, die dem ersten Gedicht vorangestellt, ihm und dem darin aufgezeichneten Traum jedoch zeitlich nachgeordnet ist. Anders als das Gedicht, das sich auf die lakonische Bemerkung beschränkt, dass Amor weinend von dannen gegangen sei, malt die Prosa aus, wie Amor mit Beatrice im Arm zum Himmel emporgefahren ist. Wenn Dante nun sagt, dass die Bedeutung des nächtlichen Traums im Nachhinein selbst für die allerschlichtesten Gemüter sonnenklar sei („manifestissimo alli più semplici“, Vn 2.2), dann ist dies so übertrieben formuliert, dass man einen kalkulierten Ironie-Effekt nicht ausschließen möchte. Denn trotz des erhellenden Kommentars durch die nachträgliche Prosanarration bleibt Vieles im Dunkel. Dies gilt insbesondere für das Herzstück des Traums, also das Herzmäre, das, wie schon eingangs erwähnt, bis auf den heutigen Tag eine hermeneutische Herausforderung für die Leser der *Vita nova* geblieben ist.²⁰

Unter den vielen, die die Traumvision poetisch kommentiert haben²¹, greift Dante einen heraus, nämlich Guido Cavalcanti. Er benennt nicht nur dessen

16 Ausgangssituation ist also die Minnemeditation, deren Schlüsselbegriff *pensare* („pensando di lei“, Vn 1.14) ist.

17 Das angeblich Offensichtliche wird mithin in bildhafter Verhüllung gesagt, so dass die suggerierte Schlussfolgerung letztlich zu Lasten des Lesers und seines Interpretationsaktes geht.

18 Nach der Begriffsbestimmung in Augustinus, Gen ad litt 12.7.16.

19 Vn 30.10–13 (Oltre la spera che più larga gira).

20 Zur Bandbreite der Interpretationen der Traumvision vgl. u. a. Bonfils Templer (1973: 30–31).

21 „A questo sonetto fu risposto da molti“, Vn 2.1. Uns sind lediglich drei Antwortsonette erhalten: *Naturalmente chere ogni amadore*, dessen Zuschreibung (entweder Cino da Pistoia oder Terino da Castelfiorentino) strittig ist; *Di ciò che stato sei dimandatore* von Dante da

Korrespondenzsonett, indem er penibel das *Incipit* zitiert, sondern merkt zudem an, dass dieser gereimte Gedankenaustausch der Ursprung ihrer Freundschaft geworden sei: „primo delli miei amici“ (Vn 2.1) könne er Cavalcanti deshalb nennen. Die Formulierung wird uns noch beschäftigen. Cavalcanti, dessen Antwortsonett *Vedeste, al mio parere, onne valore* erhalten ist, behandelt die Herzspeise als Kernmetapher seines Verständnisses von Hoher Minne: Liebe ist ethischer Höchstwert und zugleich eine Passion, in der sich Leid und Freude verschränken; Amor selbst ist eine unumschränkt waltende Macht, die über die Liebenden verfügt und deren gegenseitige Hingabe fordert. Symbolisch dafür steht die Herzgabe: Der Liebesgott bringt das Herz des Liebenden der Geliebten dar, weil diese als ihrerseits Liebende sonst den Liebestod zu sterben droht: Der Liebender opfert sich also auf Amors Geheiß für seine Dame, und deshalb ist es ein Opfer, das beglückt. Entsprechend ist der Traum ein „dolce sonno“ (*Rime* 37, V. 13).²² Dass dieses Glück mit dem Ende des Traums aufhört, ist laut Cavalcanti Anlass für Amors Tränen.

Cavalcantis Interpretation ist von einer bemerkenswerten inneren Schlüssigkeit. Diese ist allerdings um den Preis erkaufte, dass ein konstitutives Element von Dantes Traumsonett außen vor bleibt: der Hinweis auf den Schrecken, den die Erscheinung des Gottes der Liebe auslöst – „orrore“ (Vn 1.22) ist das Stichwort. Um die Implikate des *orrore* besser zu verstehen, empfiehlt sich ein methodisch ganz und gar altbackener Blick auf Dantes Quelle.

Obschon das gegessene Herz ein mittelalterlich weit verbreitetes Motiv ist, können wir recht präzise sagen, woher Dante es bezogen hat: aus der italienischen Überlieferung der provenzalischen Minnelyrik, genauer, aus einer der *razos* zur Kanzone *Li doutz consire*, die dem Trobador Guillem de Cabestanh²³ zugeschrieben wird. Es sei daran erinnert, dass die *razos*, um die es hier geht, die lyrische Repräsentation der Minne mit der Vita ihres Verfassers verschränken. Diese wiederum berichtet, Guillem sei der Minner von Soremonde gewesen, der Gemahlin seines Lehensherrn Raimon de Castel Rossillon, der wiederum über die Minnedichtung Guillems davon erfuhr²⁴ und deshalb als strafender *gilos* den

Maiano, sowie *Vedeste, al mio parer, onne valore* von Guido Cavalcanti. Gedichte in Dante (31971: 79–80).

22 Die *Rime* Cavalcantis werden (mit Nummer und Versangabe) zitiert in der Ausgabe von Contini (1960). *Sonno* und *sogno* werden bei Cavalcanti in eins gesetzt.

23 Guillem de Cabestanh (auch Cabestany) stammt aus dem Roussillon und stand im Dienst von Raimon de Castel Rossillon. Zu seiner Biographie vgl. Cots (1978: 23–65); seine historischen Biographien sind enthalten in Boutière / Schultz (21964: 530–555); seine Minnelyrik ist zugänglich in Langfors (1924); zur Analyse der Guillem betreffenden *vidas* und *razos* vgl. im Detail Rossi, „Il cuore“ (Anm. 11); ebd.: 112, der Nachweis, dass für das Traumsonett der *Vita nova* eine der *razos* zur Kanzone *Li doutz consire* die Quelle ist.

24 In der *razo* zu *Li doutz consire*, die H überliefert, ist just diese Kanzone Auslöser des Verhängnisses. Vgl. Rossi, „Il cuore“ (Anm. 11, 62).

Trobador getötet, ihm sein Herz entnommen und dieses dann seiner arglosen Ehefrau zur Speise vorgesetzt habe, die nach Aufklärung über den Sachverhalt alle weitere Nahrung verweigert und sich vom Balkon in den Tod gestürzt habe. Die höfische Öffentlichkeit schließlich habe den Liebestod als Ausdruck der *Fin' Amor* gesehen, mit der Konsequenz einer ‚Seligsprechung‘ der Liebenden.²⁵ Die Botschaft dieser Trobador-Biographie für das italienische Publikum ist unter anderem, dass der Konnex von Liebe, Tod und Dichtung nicht bloß stets auf Neue in der zirkulär konzipierten *canso*²⁶ metaphorisch durchgespielt wird, sondern auf die Vita selbst ‚durchschlägt‘, diese teleologisch orientiert und sie so zu einer ‚wahren‘ Geschichte mit ‚höherer‘ Bedeutung formt. Dante jedenfalls hat diese Botschaft vernommen. In seiner Version wird das Herzmäre zum Vorgriff auf Beatrices Tod. Wie in der *vida* des Trobadors ist der Tod ein reales Ereignis der Biographie; und weil dieser Tod in die Apotheose²⁷ der himmlischen Minnedame einmündet, kann er dem ganzen Narrativ der *Vita nova* sein Telos geben. Es ist mit Händen zu greifen, wie sehr Dante die Biographie des Guillem de Cabestanh als Impulsgeber für die prosimetrisch vermittelte Geschichte seiner Liebe zu Beatrice genutzt hat.

Gleichwohl nimmt Dante an der Version des Herzmäre, so wie sie die auf Guillem de Cabestanh bezogenen *vidas* und *razos* tradieren, eine einschneidende Veränderung vor. Bei ihm ist das Herzmäre ein symbolischer Vorgriff auf den realen Tod, dessen Medium allerdings wieder ein wirklicher, also nicht-fiktiver Traum ist.²⁸ Dadurch wird auch die Umbesetzung der Aktanten-Funktion möglich. Die schaudern machende Anthropophagie ist nun nicht mehr Ergebnis einer grausamen Täuschung, die der eifersüchtige und in seiner Ehre gekränkte Ehemann aus Rachegründen in Szene gesetzt hat. Vielmehr ist Veranlasser und Arrangeur des Geschehens mit Amor eine Gottheit, die ihrem Wesen gemäß Schrecken verbreitet. Mit der Rede vom „Amor [...] / cui essenza membrar mi dà orrore“ (Vn 1.22) bringt das Lyrische Ich des Traumsonetts das Tremendum des Numinosen auf den Punkt. Nun ist Amor, wir furchterregend er auch sein mag, in unserem Gedicht zunächst einmal nur eine rhetorische Allegorie²⁹ weltlicher Minne. In dem Augenblick freilich, in dem markante Elemente christlicher Sakralisierung ins Spiel kämen, entstünde für das ob seiner Dunkelheit potentiell

25 Lediglich in den in I und K überlieferten *vidas* fehlt dieses Schlussmotiv, vgl. Rossi, „Il cuore“ (Anm. 11, 79).

26 Dafür steht die Zirkularität der provenzalischen *canso*. Vgl. dazu Zumthor (1970: 129–140).

27 Siehe oben, Anm. 19, sowie Jentzmik (1973: 260f.).

28 Durch die Übertragung ins Symbolische, dessen Medium wiederum ein Traum ist, wird das Herzmäre natürlich zu einer verlockenden Vorgabe für psychoanalytische Deutungen aller Art. Auf diesbezügliche Interpretationen – vgl. z. B. Spivak (1980: 73–87) – geht die vorliegende Studie, die sich dezidiert auf eine historische Hermeneutik verpflichtet, aus methodischen Gründen im Folgenden nicht weiter ein.

29 In ihrer Ausprägung als *personificatio*.