

Jahresgabe der Deutschen-Dante-Gesellschaft e.V. 2014

Herausgeberin:

Prof. Dr. Christine Ott, Goethe-Universität Frankfurt, Institut für Romanische Sprachen und Literaturen, Grüneburgplatz 1, D-60629 Frankfurt am Main (E-Mail: c.ott@em.uni-frankfurt.de).

Editorial Board:

Prof. Dr. Furio Brugnolo (Padova), Prof. Dr. Ruedi Imbach (Paris/Fribourg), Prof. Dr. Lino Pertile (Harvard/Firenze), Prof. Dr. Michael Schwarze (Konstanz), Prof. Dr. Rainer Stillers (Marburg).

Bitte senden Sie Manuskripte für das Jahrbuch an die Herausgeberin. Preis- und Bezugsinformationen, Hinweise zur Manuskripteinrichtung und zu älteren Jahrgängen finden Sie auf der Homepage des Verlages unter <http://www.degruyter.com/view/j/dante>.

Vorstand Deutsche Dante-Gesellschaft e.V.

Ehrenvorsitzender:

Prof. Dr. Bernhard König, Siebengebirgsweg 27, D-53424 Remagen

Ehrenmitglied des Vorstands:

Prof. Dr. Winfried Wehle, Schneebeerenweg 7, D-85072 Eichstätt (E-Mail: winfried.wehle@gmx.de)

Vorsitzender:

Prof. Dr. Rainer Stillers, Philipps-Universität Marburg, Institut für Romanische Philologie, Wilhelm-Röpke-Str. 6D, D-35032 Marburg (E-Mail: stillers@staff.uni-marburg.de)

Stellvertretender Vorsitzender:

Prof. Dr. Michael Schwarze, Universität Konstanz, Romanische Literaturen, Fach 168, D-78457 Konstanz (E-Mail: michael.schwarze@uni-konstanz.de)

Geschäftsführerin:

Wilma-Maria Estelmann, Taunusstr. 79, D-65183 Wiesbaden (E-Mail: estelmann.ddg@gmx.de)

Herausgeberin des Mitteilungsblattes:

Dr. Elisabeth Leeker, Elisabeth-Reichelt-Weg 71, D-09116 Chemnitz (E-Mail: jundeleee@t-online.de)

Schriftführer:

Dr. Thomas Brückner, Olbrichstr. 7, D-45138 Essen (E-Mail: brueckner45138essen@gmx.de)

Beauftragte für Öffentlichkeitsarbeit:

Dorothea Kraus M.A., Universitätsallee 1, Raum UA 140, D-85072 Eichstätt (E-Mail: Dorothea.Kraus@ku.de)

Weitere Mitglieder des Vorstands:

Prof. Dr. Ruedi Imbach, Université de Fribourg, Theologische Fakultät, Avenue de l'Europe 20, CH-1700 Fribourg (E-Mail: ruedi.imbach@unifr.ch)

Ass.-Prof. Dr. Sylvia Schreiber, Universität Wien, Institut für Romanistik, Spitalgasse 2, Hof 8, A-1090 Wien (E-Mail: sylvia.schreiber@univie.ac.at)

Dr. Bodo Zöll, Fabriciusring 10, D-61352 Bad Homburg (E-Mail: cmzoell@t-online.de)

Ehrenmitglieder der Deutschen Dante-Gesellschaft e.V.

Frau Ingeborg Caesar, Husarenallee 2, D-47803 Krefeld; Herr Karl-Christian Kretzschmar, Sandstr. 18, D-26123 Oldenburg; Herr Lutz Neidenberg, Glehnerweg 41 c, D-41464 Neuss; Herr Paul-Günther Schulte, Peter-Lauten-Strasse 109, D-47803 Krefeld; Società Dantesca Italiana, Palagio dell'Arte della Lana, Via dell'Arte della Lana, I-50123 Firenze

Die Deutsche Dante-Gesellschaft im Netz: <http://www.dante-gesellschaft.de/>

Deutsches Dante-Jahrbuch

Herausgegeben im Auftrag
der Deutschen Dante-Gesellschaft e.V.
von Christine Ott

Band 89
2014

DE GRUYTER

ISSN 0070-444X
e-ISSN 2194-4059

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2015 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/München/Boston
Einbandabbildung: Ritratto di Dante Alighieri dipinto da Sandro Botticelli
Satz: jürgen ullrich typesatz, Nördlingen
Druck und Bindung: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen
☺ Gedruckt auf säurefreiem Papier
Printed in Germany

www.degruyter.com

Winfried Wehle (Eichstätt/Bonn)

»Innamoramento«

Der Anstoß des Herzens als Anfang des Denkens und Dichtens (Dante, *Vita Nova* I–III)

Riassunto: Nella *Vita Nova*, Dante ha esposto i fondamenti, ricchi di implicazioni, della sua concezione filosofica e poetologica. Essa riconduce la poesia amorosa dei troubadours e degli stilnovisti alle sue origini umorali, postulando che la poesia è radicata profondamente, fisiologicamente, nella natura umana. In questo modo ogni essere umano, essendo per l'appunto »natura«, possiede la facoltà di far scaturire, dalle sue voglie sensuali, *l'amor Dei* – facendosi guidare dalla poesia (dantesca).

I

Es muss tiefe, ja geradezu mythische Gründe geben, warum Künstler zu allen Zeiten, in allen Kulturen Liebe in allen ihren Spielarten zum Thema machen. Die Rhetorik, die darauf angewiesen ist, Aufmerksamkeit zu erregen, um Wirkung zu erzielen, weiß viel über den Menschen und wie man ihm beikommen kann. Starke Wirkungen werden erzielt, lehrt sie, wenn sein Leidenschaftsvermögen geweckt wird. Unter diesen sogenannten »passiones« wiederum gilt ihr eben die Liebe als die erste, heftigste und umfassendste. So hatte es dem Mittelalter auch das Etymologienbuch des *Isidor von Sevilla* erklärt. Den Namen Venus leitet es geradezu rührend vom Zeitwort *venire* her, weil sie zu allen »komme«.¹ Ihr ungestümer Andrang setzt sich über alle Schranken des Verstandes hinweg und spricht uns unvermittelt an. Wie die Mythologie lehrt, treffen Amors Pfeile jäh und unwiderstehlich. Wer deshalb erfahren will, was den Menschen zutiefst berührt, muss es an einem liebend aufgebrachten Gemüt studieren. In diesem Zustand kommt die menschliche Natur gleichsam als Naturereignis zur Aufführung. Sie setzt dadurch anschaulich die immer neue Frage in Szene: was ist der Mensch? Was lässt sich dem Phänomen »Liebe« für sein Selbstverständnis entnehmen? Das Problem: wir sind einerseits auf ein stabiles Ich angewiesen, und doch andererseits immer im Werden

¹ Isidorus [Hispalensis], *Etymologiarum sive Originum libri XX*. Herausgegeben von W. M. Lindsay. Oxford: Oxford Classical Texts 1911. – Dt. Ausg.: Isidorus [Hispalensis], *Die Enzyklopädie des Isidor von Sevilla*. Übers., mit Anm. von Lenelotte Möller. Wiesbaden, Marix 2008, S. 140ff. (Buch III, »Astronomie«).

begriffen. Identität ist, insofern, ein kulturelles Produkt. Das wesentlichste Werkzeug aber, um es herzustellen, bleibt, bis heute, die Sprache. Als Literatur aber bekennt sie sich zum ›larvatus prodeo‹; auf ihre Maske zeigend schreitet sie voran. Sie kann dadurch frei eben über die Masken verfügen, die wir für unsere Selbstbildnisse halten, da niemand gezwungen ist, sich davon persönlich getroffen zu fühlen.

Das Ereignisfeld ›Liebe‹² kennt ein Urmoment, das unsere tiefen Veranlagungen aufzubrechen vermag: das *innamoramento*.³ Es schlägt uns doppelt in Bann. Einerseits tritt es als eine unvorgreifliche Epiphanie ein. Sie hält für einen Augenblick das Zeitleben an und verleiht dem Betroffenen den Schauer von etwas Überzeitlichem und Hoheitlichem. Dieses aber kommt ihm andererseits zugleich wie etwas ganz Ursprüngliches, als eine ›arché‹ von Liebe entgegen, als das, was sie im Letzten bewegt. Wer deshalb dieser Spur folgt, betreibt anthropologische Grundlagenforschung. Dies trifft vor allem für ältere, vormoderne Sprachkunst zu. Denn zu ihrer Zeit war eine Systemgestalt des Menschen noch ungleich weniger von den aufkommenden Lebenswissenschaften wie Anatomie, Physiologie, Moralphilosophie, Staats- und Gesellschaftslehren geprägt.

Dennoch mag es überraschen, dass insbesondere Lyrik diese poetische Wissenschaft von der Liebe wahrnahm. Eines ihrer herausragenden Studienzentren war die Dichtung des *Dolce stil*.⁴ Dante nannte seine Träger ›*fedeli d'amore*‹ (2,9).⁵ Er sah sich und sie als einen Sachverständigenrat Amors.⁶ Die Damen ihres

2 Das Spektrum mittelalterlicher Liebesauffassungen repräsentiert die Anthologie Iñigo Atucha/Ruedi Imbach (Hrsg.), *Amours plurielles. Doctrines médiévales du rapport amoureux de Bernard de Clairvaux à Boccace*, Paris, Seuil 2006 (Points, Bd. 547).

3 Vgl. Klaus Ley, »Kunst und Kairos. Zur Konstitution der wirkungsästhetischen Kategorie von Gegenwärtigkeit in der Literatur«, in: *Poetica* 17 (1985), S. 46–82 und Michael Schwarze, »Unsagbare Augen-Blicke. Das ›innamoramento‹ in Francesco Petrarca's ›Canzoniere‹«, in: Michael Neumann (Hrsg.), *Anblick/Augenblick*, Würzburg, Königshausen & Neumann 2005, S. 109–129.

4 Vgl. zuletzt insbesondere Francesco Fioretti, *Ethos e leggiadria. Lo Stilnovo di Dante tra Guido, Lapo e Gino*, Roma, Aracne 2013.

5 Benutzte Ausgaben: Dante Alighieri, *Vita Nova*, hrsg. von Michele Barbi. Firenze, Società Dantesca Italiana Editrice 1907 u.ö., abgeglichen mit der demnächst erscheinenden kritischen und kommentierten Neuausgabe Dante Alighieri, *Vita Nova, Rime*, hrsg. von Marco Grimaldi/Donato Pirovano, Roma, Salerno Editore 2015. – Vgl. ebenfalls Dante Alighieri, *Vita Nova*, hrsg. von Domenico de Robertis, Milano, Napoli, Ricciardi 1980; ebenfalls in: Dante Alighieri, *Opere Minori*. Bd. 1, hrsg. von Giorgio Barberi-Squarotti, Torino, UTET 1983, S. 69–155 (»Introduzione«, S. 11–68); Dante Alighieri, *Vita Nova*, hrsg. von Guglielmo Gorni, Torino, Einaudi 1996. Stellenachweise in Klammern nach der Ausg. Barbi (Paragraph/Abschnitt), hier 3.9. – Empfehlenswerte deutsche Übersetzung mit Kommentar: Dante Alighieri, *Vita Nova/Das Neue Leben*, übers. u. komm. von Anna Coseriu/Ulrike Kunkel, München 1988 (dtv, Bd. 2199).

6 Den damit verbundenen systematisierenden Anspruch im Kontext der zeitgenössischen Wissenschaften und vor dem Hintergrund trobadoresker Liebesdichtung hat untersucht: Michael

Herzens bilden zwar den Anlaß ihrer Hingabe. Doch so mächtig sie auch auf sie wirken: ihr Bild dient letztlich nur dazu, sich in ihrem Bilde selbst zu spiegeln. Dafür spricht nicht nur die Namenswahl ihrer Herrinnen. Wenn Cavalcanti sich *Giovanna*, Dante die *Beatrice*, Petrarca seine *Laura* und Boccaccio die *Fiammetta* erwählen, dann geht es ausdrücklich um ihren – sprechenden – Namen. *Nomina sunt consequentia rerum*, heißt es definitorisch bei Dante (13,4). Dieser ›Sache‹ (*rerum*) auf den Grund zu gehen, die der Liebende als Wirkung an Leib und Seele erfährt – dies stellt gleichsam das anthropologische Untersuchungsprogramm und ihre Verse dessen lyrische Protokolle dar. Ihnen liegt kein belastbares biographisches Ereignis zugrunde. Ihre Poeten hatten, soweit man das nachvollziehen kann, ein durchaus aktives Liebesleben. Statt von Liebe zu sprechen empfiehlt sich daher das deutsche Fachwort ›Minne‹. Lob und Klage ihrer Lieder gehorchen im Übrigen der trobadoresken Rollenverteilung: auf der einen Seite ein rückhaltlos Liebender, auf der anderen eine über die Maßen liebenswürdige, aber hoheitlich sich entziehende Frau. Auch deshalb sieht sich der Liebende auf sich zurückgeworfen. Worin aber könnte der Gewinn einer solchen von vornherein unerfüllbaren Liebe bestehen? Was namentlich im Umkreis des Dolce stil verhandelt wird, ist mithin die Nachschrift eines inszenierten Narzissmus. Sie kreist um die Frage: was bewegt die menschliche Natur, wenn sie in Liebe entbrennt?

II

Einer, der ihr geradezu systematisch, wie allem, auf den Grund gegangen ist, war Dante. Was der letzte Vers der *Divina Commedia* als Weltprinzip schlechthin verkündet: *l'amor che move il sol e l'altre stelle* – wurde lange vorher im Akt des ›innamoramento‹ zu Beginn der *Vita Nova* angebahnt.⁷ Damals war das Ich, an dem Dante das Phänomen ›Liebe‹ studiert, seiner Minne-Herrin Beatrice zum ersten Mal begegnet. Erstaunlich konsequent bezeichnet es die Unerreichbare als *donna de la mia mente* (2,1), als Mitte seiner Gedankenwelt. So viel begriffliche Klarheit verdankt sich der analytischen Anlage des Büchleins. Der Autor hat die ›Liebesgeschichte‹ seines Ich als Rückschau angelegt. Der Rememorierende weiß also bereits zu Beginn, wie sie endet.⁸ Ihre Beweggründe lassen sich deshalb

Bernsen, *Die Problematisierung lyrischen Sprechens im Mittelalter. Eine Untersuchung zum Diskurswandel der Liebesdichtung bis zu Petrarca*, Tübingen, Niemeyer 2001; zu Dante: S. 263–291.

⁷ Vgl. Textauszug im Anhang.

⁸ Vgl. Winfried Wehle, *Dichtung über Dichtung. Dantes ›Vita Nova‹ als Aufhebung des Minnesangs im Epos*, München, Fink 1986; e-book Ausgabe: <http://edoc.ku-eichstaett.de//6633/>, Kap 2.

folgerichtig und gezielt entfalten. Wenn er von ›Liebe‹ und ›Herz‹ spricht, sind mithin bildliche Untersuchungsbegriffe gemeint.

Im Einzelnen. Bereits mit symbolischen neun Jahren begegnet das Ich der *Vita Nova* der Beatrice. Ihr Auftritt trägt alle Anzeichen einer überwältigenden Erscheinung (viermal *apparve* bzw. *apparuit*). Nicht eigentlich sieht er sie; sie fällt ihm vielmehr völlig unvermittelt ins Auge, das höchst angesehene Organ im Mittelalter.⁹ Dieser eine ›Augenblick‹ entscheidet im Grunde über sein ganzes künftiges Gemütsleben. Er löst in ihm einen erschütternden Umsturz seines ganzen Wesens aus (*tremare si fortemente; ne li minimi polsi*; 2,4). Von diesem Moment an ist es ein anderer. Die Beatrice muss etwas in ihm geweckt haben, das offenbar latent in ihm angelegt, aber ihm bislang völlig unbekannt war. Ihr Eindruck zwingt ihn, gleichsam aus sich herauszugehen und dieses Andere seiner selbst als ›Passion‹ gedanklich wieder einzuholen. Dies wird zur Lebensaufgabe, der seine Dichtungen nachgehen. Mit anderen Worten: fortan hat es zu versuchen, dem Erschrecken (*orribilmente*) und Erstaunen (*mirabile*), die sich ihm selbst entfremdet haben, eine lebenswerte Identität abzugewinnen. Anders gesagt: den außergewöhnlichen Augenblick in die gewöhnlichen Anschauungen von Zeit und Raum zu übersetzen. Darauf vor allem kommt es Dante an. Sogleich unterbricht er deshalb die Dramaturgie dieses *innamoramento* und fragt nach den tieferen Beweggründen. Denn der Anblick der Beatrice hatte seinem Protagonisten körperlich-physiologisch klargemacht, dass er es mit einer Macht zu tun hat, die ihn *überwältigt* und damit zu *unterwerfen* vermag. Das entspricht dem trobadoresken Verhältnis von Feudalherrin und Vasall: seine Liebe zu ihr soll eine Liebe zu ihren höfischen Tugenden (*cortesia*) wecken.

Dante trägt in dieses sozialpsychologische Erziehungsprogramm jedoch nicht weniger als drei weitere Sinnebenen ein. Dem Ich der VN ist aufgetragen, nach und nach an sich selbst zur Erscheinung zu bringen, wie ihm die Beatrice erschienen ist. Wie aber soll es eine im Grunde übernatürliche Vision visualisieren? Seine erste Maßnahme hat geradezu epochalen Charakter. Dante erklärt seinen Fall medizinisch, im Spiegel der Humoralpathologie.¹⁰ Ihren Grundriss hat bereits die antike Wissenschaft vom Menschen, namentlich die Schrift *De anima*

⁹ Vgl. Gudrun Schleusener-Eichholz, *Das Auge im Mittelalter*, 2 Bde., München, Fink 1985 (Münsteraner Mittelalter-Schriften, Bd. 35).

¹⁰ Vgl. die allgemeine Untersuchung von Massimo Ciavolella, *La ›malattia d'amore‹ dall'Antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni 1976 (Strumenti di Ricerca, Bd. 12/13), sowie Erich Schöner, *Das Viererschema in der antiken Humoralpathologie*, Wiesbaden, Steiner 1964. – Schlüsseltext des Mittelalters war die über und über kommentierte Schrift des Aristoteles *De anima*. Ausg.: Aristoteles, *Über die Seele*. Gr.-dt., herausgegeben u. übers. von Horst Seidl, Hamburg, Meiner 1995 (Philos. Bibl., Bd. 476).

von Aristoteles angelegt. Kirchenväter bis hin zu Albertus Magnus und Thomas von Aquin haben sie aktualisiert.¹¹ Auf sie und ihre Auffassung vom Menschen als einer ›*anima triplex*‹ vor allem stützt sich Dante. Ihr zufolge bildet das Herz zusammen mit Kopf und Bauch des Menschen eine psycho-physische Arbeitsgemeinschaft.¹² Sie ließ sich im Übrigen bruchlos als heidnischer Vorläufer einem christlichen Menschenbild gutschreiben, das ein dreifaltiger Gott nach seinem Bild und Gleichnis geschaffen hatte. Die Frage aber war, wie das menschliche Wesen die Ansprüche des Kopfes, das Denkvermögen, des Herzens, das Empfindungsvermögen und des Bauches, das Begehrungsvermögen in Einklang zu bringen vermag. Und: wer sollte die Führung unter diesen ›*facultates*‹ übernehmen, damit der Mensch den Geboten seines Gottes, gegenüber dem Nächsten und sich selbst, gerecht würde? Im Grunde hat noch jede neue Kulturepoche deren Zusammenspiel jeweils neu interpretiert. In diesem Sinne darf man auch von einer Dantezeit sprechen.

Der Autor der VN geht dabei von der intensiven Befragung des Phänomens Liebe durch die ›*fedeli d'amore*‹, die Träger des Dolcestil aus. Das eigentlich erregende Moment war ihnen die menschliche Naturenergie, gewissermaßen das biotische ›*primum mobile*‹, das in der ›*anima sensitiva*‹, wie Dante sie im *Convivio* nannte, seinen Sitz hat.¹³ Es setzt sich blind, ungeistig und rücksichtslos über die beiden anderen Vermögen, den Bauch, die ›*anima vegetativa*‹ und den Kopf, die ›*anima intellettiva*‹ hinweg. Über Jahrhunderte galt es deshalb, es als sündhaft aus dem Gedankenbild des Menschen zu verbannen. Dante jedoch wendet sich – zunächst – kühn gegen die moralische Vorverurteilung seiner Zeit: wissenschaftlich gesehen bildet die ›*anima sensitiva*‹ die Grundlage des menschlichen Triptychons. Ihre Vitalkraft bildet den Rohstoff des Lebens. Deshalb lässt er den ursprünglichsten Impuls des ›*innamoramento*‹ vom Herzen ausgehen. Demons-

11 Worauf die Kommentare zur VN knapp verweisen. Vgl. Domenico De Robertis (Hrsg.), *Vita Nova*, S. 31; Guglielmo Gorni (Hrsg.), *Vita Nova*, S. 9.

12 Unverständlich, wie Gorni diesen ›wissenschaftlichen‹ Ansatz Dantes als »parodia trinitaria« bezeichnen kann (ebd., S. 244).

13 De *Vulgari Eloquentia*: »homo tripliciter spirituat est, videlicet vegetabili, animali et rationali«; in: Dante Alighieri, *Le Opere di Dante*, hrsg. von Franca Brambilla/Domenico De Robertis u.a. Firenze, Ed. Polistampa 2012 (Società Dantesca Italiana); II,ii,6; S. 496. – *Convivio* (ebd., III,ii,11, S. 356): »lo Filosofo [i.e. Aristoteles] dice che l'anima principalmente hae tre potenze, cioè vivere, sentire e ragionare«, d.h. »potenza vegetativa«, »sensitiva« und »intellettiva«. – So in Übereinstimmung mit Andreas Capellanus: »wenn einer [...] eine schöne Frau sieht, beginnt er sofort [!] sie in seinem Herzen zu begehren«. Vgl. Andreas Capellanus, *Über die Liebe/De amore*, hrsg., eingel., übers., mit Anm. von Fidel Rädle, Stuttgart, Hiersemann 2006, S. 7 (Buch I, Kap.1). Dazu auch Rita Librandi, »Dal cuore all'anima nella lirica di Dante e Petrarca«, in: Francesco Buni, *Capitoli per una storia del cuore*, Palermo, Sellerio 1988, S. 119–180.

trativ stellt er diesen Seelenort als den tiefsten, dunkelsten der menschlichen Natur heraus. Dessen Ereignisse spielen sich, nach heutigen Vorstellungen, im Unbewussten ab (*secretissima camera de lo cuore*, 2,4). An seinen instinktiven Interessen gilt es anzusetzen, sie aufzuhellen und ihnen das ›Geheimnis‹ ihrer unwillkürlichen Macht zu entreißen. Die Plötzlichkeit und Unwiderstehlichkeit, mit der sie das Ich überfallen, zeigt an, dass sie die treibende Kraft hinter allen Lebensvorgängen sind. Sie setzen den ›*spirito de la vita*‹ (2,4), den ersten unter den Lebensgeistern in Bewegung, um sich in Gestalt von sinnlichen Eindrücken im Bewusstsein (*mente*) bemerkbar zu machen.

Auf dieser Basis beginnt das Ich, sein ›*innamoramento*‹ zu rekonstruieren. Seine erste Gestaltgebung zitiert eine verbreitete mythologische Tradition: er verkörpert es in der Gestalt Amors. Mit ihm wird der befremdliche Ansturm der Gefühle zunächst im Naturwissen der Antike aufgefangen. Wenig später erweitert ein Traum dessen Spektrum. Hinter dessen Anschauungsform wiederum kündigt sich jedoch die große Ungenannte, das mütterlich generative Prinzip der Natur schlechthin an, Venus.¹⁴ Dante wendet hier auf das ›*innamoramento*‹ ein sinnbildliches Verfahren an, das er durch alle seine Werke hindurch beibehalten wird: die stufenweise – typologische – Entfaltung seiner Aussage, die zugleich mit der Ordnung des mehrfachen Schriftsinns zusammenspielt (*lo mio pensiero sale ne la qualitate di lei in grado*; 41,6). Dementsprechend verkörpert die Beatrice gewissermaßen den Litteralsinn Amors, er wiederum den ›*sensus allegoricus*‹, der auf das Urbild, den heidnischen ›*sensus spiritualis*‹, die universelle Lebensmacht der Venus verweist. Sprachtheoretisch gewendet: Beatrice ist ›*parole*‹, Amor ›*langue*‹ und Venus ›*langage*‹.

III

Wenn also Beatrice das Herz, die ›*anima sensitiva*‹ des Ich, in solchen Aufruhr zu versetzen vermag, können da die anderen Vermögen, Kopf und Bauch, ›*anima intellettiva*‹ und ›*anima vegetativa*‹ ungerührt bleiben? Sie zeigen sich, wie die VN betont, gleichursprünglich erschüttert. Das dreifach wiederholte *in quello punto*, d.h. im selben Augenblick, unterstreicht es. Doch wie anders fällt ihre Reaktion aus. Der Energieausbruch des Herzens bringt sie ihrerseits außer sich, sodass sie

¹⁴ Vgl. dazu Winfried Wehle, »Rückkehr nach Eden: über Dantes Wissenschaft vom Glück in der ›Commedia‹«, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 78 (2003), S. 13–66; vgl. auch: <http://edoc.ku-eichstaett/3925/>. – A. Renaudet hat Venus in Dante motivgeschichtlich untersucht: Augustin Renaudet, »Le mythe de Vénus«, in: ders., *Dante humaniste*, Paris, Les Belles Lettres 1952 (Classiques de l'humanisme, Bd. 1), S. 319–329.

spontan bekennen müssen, wie der Amor der Beatrice sich auf sie auswirkt. Darauf kommt es Dante an. Jedes der beiden Vermögen bekennt dabei seinen Eigensinn. Die Geistnatur (*›anima intellettiva‹*) verfällt in höchstes Staunen (*si cominciò a meravigliare molto*; 2,5); die Leibnatur (*›anima vegetativa‹*) bricht in Tränen aus (*cominciò a piangere*; 2,6). Es sind psychophysische Höchstreaktionen. Sie machen offenbar, dass Denken und Wollen, Intellekt und Instinkt, ein und denselben kreatürlichen Appell völlig gegensätzlich interpretieren. Dante hat damit, wie die VN im Weiteren und insbesondere das *Convivio* ausführen, das, was den Menschen zum Menschen macht, bereits umfassend als einen Gegensatzzusammenhang, als eine Doppelnatur begriffen. Von seiner natürlichen Veranlassung her gesehen ist menschliches Selbstverständnis daher sekundär, eine kulturelle Schöpfung. Sie geht aus einem – lebenslangen – Zweikampf, einer *Psychomachia* von Leib und Seele hervor.¹⁵ Petrarca wird von diesem *›dissidio‹* ein vielgerühmtes Lied singen; Faust es so beklagen: »Zwei Seelen wohnen, ach, in meiner Brust«. Ein *›Dividuum‹* sei der Mensch, ergänzt Novalis, sein Zeitgenosse, weil ihm – inzwischen – das In- des Individuums fehle. Damit aber ist unausdrücklich das große anthropologische Problem gestellt: wie lassen sich seine inneren Gegensätze versöhnen. Nach der Vorstellung der damaligen Zeit besteht darin das Glück. *›Beatrice‹* ist seine namentliche Agentin.

IV

Unmittelbar hier setzt Dantes Dramaturgie des *›innamoramento‹* an. Beatrice hat das Ich vom ersten Augenblick an so stark gefangengenommen, dass es das Bild, das es in sich aufgenommen hat, geradezu zwanghaft immer wieder in ihrem Anblick realisieren muss (*Elli mi commandava molte volte ch'io cercasse per vedere questa angiola giovanissima*; 2,8). Genaugenommen bildet die objektive Beatrice von vornherein somit nur das sinnliche Unterpfand für ihre eigentliche Realität in der Vorstellung des Ich. Ihr Anwalt Amor wird dem Ich klarmachen, dass die Wahrheit, von der die Liebesleidenschaft (*passioni*; 2,10) weiß, ihren Sitz im Vorstellungsvermögen hat (*immaginazione*, 2,7). Dessen Sprache der Bilder ist die Denkweise der *›anima vegetativa‹*, ihr Redeziel Liebeserfüllung; Lust – *piaceri* (ebd.) – das Kriterium ihrer ungeistigen Wahrheit. Genau diesen Ausgang aus dem *›dissidio‹* aber lässt das Minneritual von vornherein nicht zu. Was aber

¹⁵ Später (27,5ff.) hat das Ich der VN diesen Konflikt selbst auf die – humoralpathologischen – Begriffe gebracht: »fo due parti di me, secondo che li miei pensieri erano divisi. L'una parte chiamo cuore, cioè l'appetito; l'altro chiamo anima, cioè la ragione«.

geschieht mit einem solch aussichtslos Liebenden? Er verfällt der Liebeskrankheit schlechthin, der ›*malattia d'amore*‹. Für deren Behandlung zuständig ist die Humoralpathologie. In ihrem Sinne bestimmt Dante die Symptome: überhitzten Pulsschlag (*li menimi polsi*; 2,4), der die Lebensenergie verzehrt; Appetitlosigkeit (*nudrimento [...] frequenter impeditus*, 2,6), Tränenfluss (*piangere*, ebd.), Zittern u. v.m. So aber diagnostiziert die Temperamentenlehre einen Melancholicus.¹⁶ Sein blockiertes Triebverlangen fixiert ihn so sehr, dass dessen Gegenspieler, das Verstandesvermögen, die ›*anima intellettiva*‹, völlig ausgeschaltet wird. Damit kommt seine Seele aus dem Gleichgewicht. Physisch droht ihm der Liebestod, mit dem er gern der abweisenden Herrin droht. Psychisch überlässt er sich den ungezügelten Imaginationen der ›*anima vegetativa*‹, die ihn mit Träumen und Wahnvorstellungen (*parlare fabuloso*; 2,10) heimsucht. Doch verschaffen sie dem unglücklich Liebenden auf ihre Weise nicht ebenfalls eine, wenn auch zunächst negative Erkenntnis seiner selbst? Sie entgrenzen seine bisherige Identität nach unten, in die dunklen Bereiche seiner Tiefennatur. Wie man heute weiß, entscheiden sich dort mehr als 80 % unserer Reaktionen. Schon Dante war ganz offenkundig überzeugt, dass ein Bild des Menschen ohne dieses kreatürliche Wissen keine Grundierung hätte.

Um dessen wortlose Anmeldungen jedoch verstehen zu können, müssen sie gedankenförmig gemacht werden. Noch im Akt des ›*innamoramento*‹ selbst hat Dante deshalb schon vorgesorgt. Venus, die heidnische Patronin der ›*anima vegetativa*‹, galt der christlichen Welt als Kupplerin und Prostituierte.¹⁷ Sie musste deshalb von vornherein in die Schranken gewiesen werden. Die Minnefiktion, sowie das vorerotische Alter der Beatrice – 8 ¼ Jahre – hatten dem vorgebaut. Beides stattete die Herrin zugleich traditionell mit unvergleichlicher äußerer und innerer Perfektion aus (*di sì nobilissima virtù*; 2,9). An Liebeserfüllung war dadurch nicht zu denken; auch nicht später, als beide 18 waren. Ihrer unantastbaren *ineffabile cortesia* (3,1) ist es zuzuschreiben, dass der Adoleszente, trotz der Übermacht ihres Amor, dennoch nie ganz der *ragione* entraten muss (*tuttavia [...] nulla volta [...] senza 'l fedel consiglio de la ragione*; 2,9). Dadurch, so will es Dantes anthropologische Konfliktordnung, war es möglich, neben der Unterwerfung durch die ›*anima vegetativa*‹ gleichzeitig auch den erhebenden Aufschwung zu registrieren, den das ›*innamoramento*‹ auf die ›*anima intellettiva*‹, das Geistvermögen ausübt: das *maravigliar molto* (2,5). Es ereignet sich seinerseits plötzlich

¹⁶ Vgl. dazu Monika Zeiner, *Der Blick der Liebenden und das Auge des Geistes. Die Bedeutung der Melancholie für den Diskurswandel in der Scuola Siciliana*, Heidelberg, Winter 2006, bes. Kap. 1, 6 und 7.

¹⁷ Exemplarisch die Darstellung Jean de Bondols auf der »Tapisserie de l'Apocalypse« im Château d'Angers, wo sie als »Grande Prostituée« bezeichnet wird.

und entgrenzt augenblicklich auch dessen Wahrnehmung, aber nach oben, in höhere beseligende Dimensionen (*Apparuit iam beatitudo vestra*; ebd.).

Dante bezieht sich damit auf zwei bedeutende kulturelle Maßnahmen, um sie gemeinschaftsfähig zu machen. Das Staunen ist, von Platon und Aristoteles her gesehen, der Anfang philosophischen Denkens.¹⁸ Es bildet seine Anstöße zu Ideen und Idealen aus, macht aus erlittener Liebe ursächliche Begriffe. Ganz dem entsprechend teilt sich dem Ich bereits im ersten Moment, wenn auch noch als »figura etymologica« verhüllt, die frohe Botschaft mit, dass ihm in Beatrice »beatitudo« verheißen ist. Am Ende seines Liebesweges wird es diese Wahrheit dann gedanklich ausgearbeitet haben. Wie um ihr noch mehr Nachdruck zu verleihen, wurde ihm diese hohe Zielvorgabe chiffriert, noch vor der Erscheinung der Beatrice selbst und gleich doppelt bedeutet, auch wenn es im ersten Moment die Bedeutung noch nicht begreifen konnte: in der auffälligen Umschreibung des Alters der beiden Minnepartner. Dante stilisiert ihre Liebesbegegnung (2,1ff.) als ein Naturereignis. Beatrice, damals acht Jahre und vier Monate alt, wird so auf den April ihres neunten Lebensjahres festgelegt.¹⁹ Die Temperamentenlehre kennt ihn als den Frühlingsmonat, die sanguinische Jahreszeit der Venus; Beatrice erscheint ihm farbgemäß zuerst in rotem Gewand.²⁰ Das Ich hingegen hat das achte Lebensjahr so gut wie vollendet. Es befindet sich damit im Winter der melancholischen Komplexion. Ihrer beider Liebesgeschichte ist also von vornherein im großen Kreislauf der Natur situiert und damit auf eine wissenschaftlich-medizinische Grundlage gestellt. Das *innamoramento* hat dem Liebenden eine innere Zerrissenheit zugefügt. Angesichts der Beatrice hat er sich in einer kränkenden und einer heilsamen, einer erniedrigenden und einer erhöhenden Erfahrung seiner selbst verdoppelt. Jetzt steht er vor der Lebensaufgabe schlechthin, diesen Richtungsstreit seiner Natur zu schlichten. Verlangt ist eine psychophysi-

18 Vgl. Walter Erhard, »Admiratio«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, herausgegeben von Gert Ueding, Tübingen, Niemeyer 1992, Bd. 1, S. 109–118.

19 Eine genaue Untersuchung verdiente die Beobachtung, dass die Auftritte Beatrices wohl alle auf einen »Venerdì« (Venus) fallen, die Dantes auf einen »Martedì« (Mars) und damit an einer bezeichnenden mythologischen Überschreibung auch in dieser Hinsicht teilhaben.

20 Es fällt auf, dass nahezu alle Kommentare darum bemüht sind, die Farbe Rot von vornherein spirituell, unter Aufbietung biblischer Stellen erklären. Das »libello« Dantes sei eben »un testo sacro nella sostanza« und der Autor ein »evangelista«, setzt G. Barberi-Squarotti voraus. Vgl. seine – einflussreiche – Einleitung zur Ausgabe der VN (Dante Alighieri, *Opere Minori* (wie Anm. 5), S. 22f.). Grund: er betrachtet die VN aus der Perspektive des Objekts der Darstellung – Beatrice –, nicht aus der des Subjekts, des liebenden und schreibenden Ich. Übergeordnete Voraussetzung sei, dass Dante sich zum Ziel setze, »far coincidere letteratura e teologia« (ebd., S. 63). – Dies unterschlägt die offensichtliche primäre humoralpathologische Grundlegung des »innamoramento«.

sche Hermeneutik, ein Drittes, in dem die inneren Gegensätze sich aufheben lassen.

V

Die hohe Kunst Dantes besteht darin, dass er auch darauf von Anfang an eingeht: er verweist den Liebenden auf den Himmelsweg der Metaphysik. Allerdings ist er zunächst tief in die Zeichenverhältnisse der Eröffnungsszene eingelassen. Ja, er wird erst eigentlich in der anknüpfenden Abwendung von Petrarcas »Canzoniere« anschaulich. Dessen »*innamoramento*« findet an einem Karfreitag statt, dem Todestag Christi. Die Laura-Liebe seines Ich gerät dadurch in einen lebenslangen Widerstreit mit der gebotenen Gottesliebe. Als seine Minneherrin aber an Weihnachten, der Geburt Jesu, ihre irdische Existenz verlässt, wäre der Weg zu seiner geistigen Wiedergeburt im Glauben frei. Wie uns seine Schrift »*Secretum meum*« jedoch eröffnet, vergeblich.²¹ Wenn nicht alles täuscht, deckt Petrarca dadurch gerade das Risiko auf, das Dantes »*innamoramento*« unterschlagen hatte: was geschieht mit jemandem, der nicht so unangefochten wie Dante den sinnlichen Amor – der Beatrice – in einem metaphysischen »*Amor Dei*« aufgehoben sieht? Das Glück, das der Liebende am Ende der VN, erst recht im *Paradiso* erfährt, war nur um den Preis eines unverbrüchlichen Glaubens an die Offenbarung zu haben. Nur dann ist alles Irdische ein Gleichnis. Erst unter dieser Voraussetzung kann das »*meravigliare*« der Beatrice, christlich gedeutet, auf das Frühlingswunder des Ostersonntags anspielen. Und das Liebesleben des Ich der VN, das unter den winterlichen Zeichen der Melancholie beginnt, kann sich mit Weihnachten zugleich den Anfang eines Weges erhellen lassen, der zu einer »*vita nuova*« führt. Um dahin zu kommen, muss es allerdings zuvor seinen Leidensweg (*martirio*; 39,5) der *sospiri*, des *piangere*, und damit den Karfreitag seiner »*anima vegetativa*« (23,9), den Tod der Beatrice durchleben. Genau dies wird der zweite Akt des *innamoramento* bildkräftig ausführen. Das »*maravigliare*« kündigt von ferne jedoch noch eine weitere Resurrektion an. Sie ist über die etymologische Denkweise Dantes zu erschließen. Das bedeutende Etymologienbuch des Isidor von Sevilla hat sie geprägt.²² »*Maravigliare*« unterhält intensive Beziehungen zur Rhetorik. Sie

21 Empfehlenswerte Ausgabe: Francesco Petrarca, *Secretum meum*, Lat.-dt., hrsg. u. übers. von Gerhard Regn/Bernhard Huss, Mainz, Dieterich 2004 (excerpta classica, Bd. 21). Das Gespräch mit Augustinus endet so: »Aber ich kann mein Verlangen nicht zügeln« (ebd., S. 399).

22 Isidors Methode einer »etimologia metafisica« hat wohl auch Dante inspiriert, wie B. Ribémont – zeichentheoretisch – gezeigt hat: Bernard Ribémont, *Les origines des Encyclopédies médiévales*, Paris, Champion 2001, S. 39–181.

arbeitet grob mit zwei Wirkungsstrategien: Überzeugung und Überredung. Die eine wendet sich an das Verstandes-, die andere an das Empfindungsvermögen. An höchster Stelle ihrer Affekterregung steht die ›*admiratio*‹.²³ Diese wiederum kann entsprechend nur von etwas ›Wunderbarem‹ (*mirabile donna*; 3,1; *maravigliosa visione*; 3,3) ausgelöst werden. Die Rhetorik sieht dafür eine eigene Gattung vor, das ›*genus laudativum*‹. All dies wird dem Ich Dantes bereits am Anfang seiner *via d'Amor* (7,3) zeichenhaft verhüllt bedeutet. Es muss diesen Weg allerdings erst zu Ende gehen, um es auch zu begreifen.

Mit dieser Inszenierung des ›*innamoramento*‹ aber stellt Dante die theologisch begründete Anthropologie der ›*anima triplex*‹ gewissermaßen vom Kopf auf die Beine. Denn das Staunen der ›*anima intellettiva*‹ hat seine Ursache in der Animation der ›*anima vegetativa*‹. Gewiss, Dante hält an der stillschweigenden Voraussetzung fest, dass die ›*anima*‹, das Ganze des menschlichen Wesens, im Horizont des göttlichen Wesens gehalten wird. Doch das Bestreben nach oben geht vom tiefsten Punkt aus, der ›*anima sensitiva*‹. Der Geist registriert es pathetisch (*maravigliare*) und pathologisch (*piangere*) als Liebe – und steht vor der Aufgabe, diesem ›*Amor*‹, wie ihn der libidinöse Bauch versteht, dem intellektiven Kopf so zugute kommen zu lassen, dass er darin der Allliebe Gottes inne wird. Doch wie kann es dem geistbegabten Apoll gelingen, an den Dante sich noch zu Beginn des »Paradiso« wendet, auf den Eros der Venus einzugehen, ohne dabei seinen Logos zu verlieren? Diese Frage beantwortet Dante mit einem zweiten Akt des ›*innamoramento*‹.

VI

Seit der ersten Begegnung sind neun symbolische Jahre vergangen; Zeit, in der der Liebende gezwungen war, seinen ›*dissidio*‹ als seine zweite Natur anzunehmen. Als die Beatrice ihm deshalb – ungleich bewusster – wieder erscheint, erleidet sein Seelendrama eine unumkehrbare Peripetie. Dante benutzt dafür das Gipfelereignis einer Minnebiographie: den Blick und den Gruß der Herrin. Jetzt kommt sie ihm auf den ersten Blick in den höchsten Begriffen des Frauenlobs vor: als *gentilissima*, *cortesissima*, *tutti li termini de la beatitudine*, *dolcissimo salutare* (3,1 und 2) – eine Apotheose ihrer Vollkommenheit. Entsprechend ist auch seine Reaktion: ein ›*raptus*‹ bringt ihn erneut in höchstem Maße außer sich: *come*

23 Vgl. Quintilian, *Institutionis Oratoriae Libri XII*. 2 Bde., hrsg. u. übers. von Helmut Rahn, Darmstadt, Wiss. Buchgesell. 1972/1975; Bd. 2, S. 150f. und 272f. – Barberi-Squarotti hat dies in allgemeiner Hinsicht angesprochen: »la teoria della retorica sta alla base di essa [i.e. der VN]«, Dante Alighieri, *Opere Minori*, S. 20.

inebriato (ebd.). Diese ›Trunkenheit‹: spielt sie nicht auf den ›göttlichen Wahnsinn‹ Platons und das pfingstliche Wunder an? Dieses zweite ›*innamoramento*‹ trägt unverkennbar biblische und philosophische Züge, geht aber gerade auf das *Pneuma*, den irrationalen Gegenspieler des Logos zurück. Es ›denkt‹ enthusiastisch und enthebt den Liebenden aller anfänglichen Angst- und Schreckensgefühle (*pauroso*, 3,3). Es gibt ihm in einem kairotischen Augenblick das Höchste ein, wozu sich die Tiefe der ›*anima vegetativa*‹ bekennt: ›*tanta dolcezza*‹ (ebd.). Es ist das Glück, von dem die kreatürliche Natur weiß (*tutti li termini de la beatitudine*). Beatrice ist seine Anschauungsform.

Neun Jahre später haben jedoch auch die Kapazitäten des Ich zugenommen, das zweite ›*innamoramento*‹ intensiver auszuarbeiten. Im naiven Zustand der ersten Begegnung hatte es keine Kontrolle über seine Augenlust: die ›*concupiscentia oculorum*‹ konnte sich an der Beatrice nicht satt sehen. (*E' mi comandava molte volte ch'io cercasse per vedere questa angiola giovanissima*; 2,8). Jetzt aber zieht sich das Ich gerade zurück (*mi partio da le genti, e ricorsi al solingo luogo*; 3,2). Es nimmt die trobadoreske Pose des ›*solo e pensoso*‹ ein, das Petrarca berühmt machen wird (*Canzoniere*, 35). Die Abgeschiedenheit schafft die Distanz, um das Erlebte zu bedenken (*pensare*). Wie aber denkt ein leidenschaftlich Aufgewühlter? Kann er sich anders als in heftigen Vorstellungen ergehen? Sie wiederum spielen sich in der Imagination ab. Sie spricht sich, wie ihr Name sagt, in Gestalt von ›Bildern‹ (*imagines*) aus. Dante nimmt dies mit hoher poetischer Sensibilität auf. So, wie der Liebende sich von Außen nach Innen zurückzieht (*al solingo luogo d'una mia camera*; 3,2), so auch seine Äußerung: er kleidet sein Liebesdenken in die nächtliche Kulturform des Traums (*sonno*; 3,3). Für Antike wie Scholastik übermitteln Träume, zumal literarische, verschlüsselte Botschaften.²⁴ Eines ihrer einflussreichsten Modelle war das *Oneirokritikon*, das Traumdeutungsbuch des Artemidorus, mit zahlreichen Beispielen. Ciceros kosmologischer *Somnium Scipionis*, von Macrobius überliefert, hat das Mittelalter nachhaltig beeinflusst und bis zu Freud weiter gewirkt. Der *Roman de la Rose* hat volkssprachliche Maßstäbe gesetzt. Vor diesem Hintergrund dichtet auch Dante. Gerade weil sein Traum so auffällig fingiert ist, fordert er deshalb umso mehr dazu auf, aus seiner Bildlichkeit die Sinnbildlichkeit herauszulesen.

Mit einer doppelten sprachlichen Engführung nimmt dieser Traum das zweite ›*innamoramento*‹ auf. Die *mirabile donna* (3,1) Beatrice kehrt abstrahiert, als *maravigliosa visione* (3,3) wieder. Sein *soave* (ebd.) knüpft an *tanta dolcezza*, sein Glücksgefühl an. Was dem Liebenden dabei spontan vor das innere Auge kommt,

24 Vgl. Ralf Grötter, »Traum«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter/Karlfried Gründer, Basel, Schwabe 1998, Bd. 10, Sp. 1461ff.

spricht sich in der ureigensten Körpersprache der ›*anima sensitiva*‹ aus, als Phantasmagorie. Sie führt ihm verschlüsselt die Zukunft seiner Liebe vor, während er noch gebannt am Augenblick der Gegenwart hängt. Sein Traumgesicht entfaltet sich in einem fünftaktigen Drama. Seine oniristische Sichtweise verwandelt sogleich die Kammer, wohin er sich zurückgezogen hatte, in ein Theater des Feuers (*una nebula di colore di fuoco*; 3,3), Bühnenbild seines lodernden Herzens. Ein Raub der Flammen wird der Verstand, sodass dessen ›vernebelte‹ Wahrnehmung, einer Geisterbeschwörung gleich, den furchterregenden (*di pauroso aspetto*; ebd.), weil blindmachenden Amor erstehen lässt. Aus dieser Metamorphose geht sogleich eine andere hervor, die die Macht (*Ego dominus tuus*) liebender Leidenschaft ins Bild setzt: im Schutze des Traums kann Amor seine wahre Natur offener bekennen: er hält die Beatrice, sein erotisches Werkzeug, im Arm, denn sie ist nackt, nur in ein durchsichtig rotes Tuch gehüllt. Das erklärt auch das rote Gewand bei ihrem ersten Erscheinen (2,3). So indiskret, wie es dem *Dolce stil* möglich ist, spielt Dante damit auf den libidinösen Beweggrund von Liebe schlechthin an, der in Venus mythische Gestalt geworden ist. Es bestätigt sich seine übertragene Sichtweise: in Beatrice hat sich Amor, in ihm Venus inkarniert. Allesamt sind sie Gesandte der ›*anima vegetativa*‹.

Doch für Dante kann es bei dieser ›heidnischen‹ Interpretation nicht bleiben. War dem christlichen Abendland nicht eine höhere Weise des Liebens offenbart worden? Amor, der Regisseur der Szene, muss deshalb im Auftrag seines Autors auch die Kehrseite heftiger Liebeslust (*con tanta letizia*; 3,3) geltend machen: dass sie zugleich mit schmerzhaftem Liebesleid (*amarissimo pianto*; 3,7) einhergeht – ganz so, wie es die zeitgenössische ›*malattia d'amor*‹ des Andreas Capellanus lehrt.²⁵ Zu diesem Zweck führt Dante die folkloristische Herzmäre an.²⁶ Amor zwingt die Beatrice, das glühende Herz des Ich zu verspeisen. Die Aussage ist unmissverständlich: Liebe, die ganz in der *Libido* aufgeht, ›verzehrt‹ sich am Ende selbst. Ihre Lust weiß, für sich genommen, nichts von einem höheren Sinn. Der Traum lässt das Ich ›*in effigie*‹ den Liebestod erleiden, den alle Minneopfer in ihrer Seelennot beschwören. Diese melancholische Katastrophe mutet ihm hier jedoch, genau besehen, ein Ende zu, dem ein neuer Anfang innewohnt. Das Begehrungsvermögen, die ›*anima vegetativa*‹, hat in den Augen Dantes mehr zu sagen als antike Mythologie und Märe. Im Durchgang durch den Minnetod entsteht kathartische Erkenntnis. Sie eröffnet ein Jenseits der Leidenschaft: Amor fährt mit Beatrice im Arm zum Himmel auf (*gisse verso il cielo*; 3,7). Später wird

25 Vgl. Andreas Capellanus, *Über die Liebe*, S. 5f. Bereits unmittelbar zu Beginn (Buch I,1) seines Traktates definiert A.C. Liebe geradezu als »ein im Innersten des Menschen entstehendes Leiden«.

26 Zum Hintergrund Klaus Düwel, »Herz«, in: *Enzyklopädie des Märchens*, hrsg. von Rolf W. Bredrich, Berlin, New York 1990, Bd. 6, Sp. 923–929. Er kennt allerdings nicht Dantes Version.

Purg. 18 erklären: (Liebes-) Flammen verbrennen zwar (Lebens-) Energie; doch sie streben dabei zugleich bedeutungsvoll nach oben (V. 28–32). Dante macht seinem Ich bildlich klar, dass seiner Leidenschaft für die Beatrice eine übersinnliche Berufung verheißen ist. Ihr teilhaftig zu werden hat allerdings einen hohen Preis. Sie setzt die Mortifikation ihrer sinnlichen Primärerfahrung voraus. Erst dann könnte die ›*anima intellettiva*‹, das obere Seelenvermögen, deren Einträge ins Buch der *memoria* (1,1) sinnstiftend transkribieren. Dieser Durchgang durch die totale Selbstverleugnung versetzt den Träumenden in Angst und Schrecken (*sì grande angoscia*; 3,7); seine Vision bricht ab. Dennoch: in diesem Tremendum hat sich ihm ein Heiliges offenbart.²⁷ Doch so intensiv es von ihm Besitz ergriffen hat, begreifen vermag er es allerdings noch nicht. Er sieht sich einem grundlegenden Dilemma ausgesetzt. Da ist auf der einen Seite sein Begehrungsvermögen, das von etwas Außerordentlichem weiß, und auf der anderen Seite das Verstandesvermögen, dem es auf erschütternde Weise unverständlich bleibt. Kaum dass das Ich aus seinem Traum erwacht, beginnt es deshalb augenblicklich (*mantenente*), über seine Bedeutung nachzusinnen (*pensare*). Nichts Geringeres findet in diesem Moment statt als der Gründungsakt der Dante'schen Erkenntnislehre: die Geburt des Denkens aus der Bewegung des Herzens.

Wie aber soll sich der Kopf die unsprachlichen Lust- und Unlustgebärden des Bauches klarmachen? Wie in der Sache schlägt der anthropologische Widerstreit auch auf die Sprache durch. Er beschäftigt die Psychiatrie bis heute. Dante hat sich bis ins »Paradiso« damit auseinandergesetzt. Hier, in der VN, ist es so formuliert, dass, was das eine sagt, dem anderen als Fremdsprache erscheint: in entscheidenden Momenten spricht Amor Latein; das Ich versteht so gut wie nichts. Das ›wilde Denken‹ der Instinktnatur hat Zugang zu einer Wahrheit, die jedoch das Bedürfnis der Geistnatur nach Klarheit gerade leugnet. Für Dante hielt sich dieser Konflikt insofern in Grenzen, als *alle* Erkenntnis noch in der einen Wahrheit aufgehoben war, die der Christenheit verkündet wurde.²⁸ Ihm musste es vor allem also darum gehen, wie Denken und Wollen unter diesem Dach heilbringend zu vereinbaren wären. Um dies zu erkunden, hatte Dante sein Ich auf den Minneweg Amors geschickt. Und so wie die biblischen Schriften der irdischen Liebe ein himmlisches

²⁷ Dazu Rudolf Otto, *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, 1917. Nachdruck München, Beck 1988.

²⁸ Vgl. die aristotelische, aber christianisierte Explikation der ›Seele‹ als der übergeordneten Einlassung des Menschen in den universellen göttlichen Zusammenhang im *Convivio*: »lo Filosofo [...] dice quella anima che tutto queste potenze comprende [...], la quale colla nobilitade della potenza ultima, cioè ragione, participa della divina natura a guisa de sempiterna Intelligenza [...]: e però è l'uomo divino animale dalli filosofi chiamato (III,iii,14; Dante Alighieri, *Le Opere di Dante*, S. 357).

Ideal in Aussicht stellten, so konnte sich auch das menschliche Wort auf eine Hochsprache beziehen, die sich im Dienst des Allerhöchsten wähen durfte: das »una voce«, die hymnische Sprache der Engel.²⁹ Sie legt nahe, die stimmliche Artikulation zum Gesang zu steigern und damit an der Musik zu partizipieren, die ohne Sprache viel bedeuten kann; d.h. die Sprache mit Reim, Rhythmus und Vers zu binden, sodass in ihrer Euphonie der Chor der Engel nachhallt.

In einem späteren Kapitel, am Jahrestag von Beatrices Tod, legt das Ich diese Engelspoetik ausdrücklich offen (33,8; 34,1). Wie nach dem »innamoramento« hat es sich zurückgezogen und versucht, sich ein Bild von ihrer jenseitigen Existenz zu machen (*ricordandomi di lei*; 33,1), um der Abwesenden zumindest mental nahe zu sein: er malt Engelsgestalten. Die Gedanken, die ihm dabei in den Sinn kommen, versucht es, in ein sprachliches Ebenbild, das Sonett »Era venuta nella mente mia« (34,7) zu übertragen. Zwar bricht es sogleich wieder ab. Seine Abbildung kann sein emotionales Bild – noch – nicht einholen. Auch als Minnedichter hat das Ich noch einen steilen, semiotischen Anstieg vor sich. Es gehört jedoch zu den faszinierenden Entdeckungen der VN, dass Dante bereits in den ersten Szenen des »innamoramento« verschlüsselt zu einer Denk- und Sprachschule Amors in diesem Sinne angesetzt hat.³⁰ Besondere Aufmerksamkeit verdient daher, wie der Nachdenkende seinen Traum aufnimmt.

Seine erste Reaktion ist irritierend. Auffällig umwegig bestimmt es die Stunde seiner nächtlichen Vision. Darin schlägt sich das Bemühen nieder, das Außergewöhnliche in den gewöhnlichen Zeit- und Raumverhältnissen aufzufangen und es dadurch narrativ zu machen. Das überaus bildkräftige Erlebnis wird auf einen höchst abstrakten Nenner gebracht: seine Bedeutung lässt sich nur in Zahlenverhältnissen erfassen. Ihnen liegt eine Nachtperiode von 6 Uhr abends bis 6 Uhr morgens zugrunde. Der Zeitpunkt des Traumes aber wird auffällig doppelt fixiert:³¹ vom Anfang und vom Ende der Nacht her. Einerseits habe er nach der dritten

²⁹ Dazu die Beiträge in Rainer Stillers (Hrsg.), »Die Sprache der Engel. Dante und die Musik«, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 84 (2009), S. 25–132. Zum Einfluß des »Canticus canticorum« vgl. Lino Pertile, *La Puttana e il gigante. Dal »Cantico dei Cantici« al »Paradiso terrestre« di Dante*, Ravenna, Longo 1998.

³⁰ Dass Liebesempfinden und Liebessprechen eine Vollzugseinheit bilden, hatte u.a. Bárberi-Squarotti betont: Dante Alighieri, *Opere Minori*, S. 46, allerdings, seiner spirituellen Perspektive gemäß, als »arte come compendio della scrittura religiosa«, »come celebrazione e lode della divinità« (ebd., S. 23, 29). Dante jedoch hatte vom »stile della loda« gesprochen, um die »ineffabile cortesia« der Beatrice zu preisen. Als es darum ging, die in ihr verhüllte göttliche Dimension auszusprechen, bricht die VN ab.

³¹ So wie er bereits in seiner ersten Begegnung mit der Beatrice sich gewissermaßen selbst als Erwählter der Neun darstellt (1,1). Auch das Todesdatum der Geliebten wird nach drei verschiedenen kalendarischen Berechnungen umschrieben (19,4).

Stunde (also 21 Uhr) stattgefunden; andererseits beginnen mit ihr zugleich die restlichen neun Stunden der Nacht, d.h. die Spanne von 21 Uhr abends bis 6 Uhr früh (*la prima ora delle nove ultime ore de la notte*; 3,8). Das Signal ist unmissverständlich: das überwältigende Ereignis der Beatrice – Liebe – ist zu groß, um direkt wiedergegeben zu werden. Nur die symbolische Sprache der Zahlen vermag ihr – vorläufig – gerecht zu werden. Der Traum, als dritter Akt des ›*innamoramento*‹, stellt die Beatrice unter die Neun – wie schon bei der ersten, kosmologisch ausgezeichneten Begegnung mit 9 Jahren (2,1), und der zweiten nach weiteren neun Jahren, überdies zur neunten Stunde, auf die auch ihr irdischer Abschied (28,1) festgelegt wird. Sie sei die Neun schlechthin, heißt es später (29,3).³² Als solche aber bildet sie eine vollkommene Ableitung der göttlichen Trinität, eine Drei mit sich selbst gezeugt (*per sé medesimo fa nove*; ebd.).³³ Unter diesem hohen Patronat beginnen schließlich auch die Zeitangaben zu sprechen. Die neunte Stunde des Tages, drei Uhr nachmittags, spielt auf die Todesstunde Christi, damit auf den Beginn der österlichen ›*vita nova*‹ an. Die neunte der Nacht wiederum endet mit dem Aufgang des Morgensterns, der Venus, der ersten Lichterscheinung des ›Purgatorio‹ (1,19ff.) nach der Finsternis des ›Inferno‹, zugleich der fernste Vorschein des universellen Lichts (*luce etterna*; Par. 33, 124) im Empyräum.

Doch dies ist nur der erste Schritt, um den Traum seines Lebens denkend einzuholen (*pensando*). Der zweite entwickelt ergänzend eine Zeichentheorie, parallel zur Entfaltung seines Liebesdramas. Dem Neunjährigen war die Beatrice zunächst nur Augenschein. Er konnte sich nicht sattsehen an ihr (*molte volte l'andai cercando, e vedeala [...]*; 2,8). So sehr war er der ›*concupiscentia oculorum*‹ verfallen, dass seine Wahrnehmung ganz dem Schauen verhaftet blieb. Sein Denken, die ›*anima rationalis*‹, konnte nicht zu Wort kommen: es hatte ihm, zumal in diesem Alter, die Sprache verschlagen. Er kann die Mitteilungen seines Herzens nicht verstehen – Amor redet in der Fremdsprache. Was das Ich rückblickend darüber sagen könnte, wären dementsprechend allenfalls wirre Phantasien (*pare alcuno parlare fabuloso*; 2,10). Es verzichtet deshalb darauf, etwas davon in seinem Minnebuch festzuhalten. Erst der zweite Akt des ›*innamoramento*‹ im Alter von 18 Jahren gewährt ihm, zumindest als Traum, schon ein eigenes, inneres Schaubild seines Seelendramas. Abermals bleibt es jedoch dem Verstand und seiner vernünftigen Sprachweise verschlossen. Das nachsinnende Ich ist seiner Phantasmagorie nicht gewachsen: sie erscheint ihm jedoch nicht mehr nur

32 H. Friedrich hat auf die provenzalische Vorgängerschaft dieser Symbolsprache hingewiesen, wo die Neun u.a. schon »für den Frühling als die Zeit der seelischen Erneuerung durch Liebe, aber auch für eine Dichtung« steht, »die aus solcher Erneuerung heraus singt«. Vgl. Hugo Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt a.M., Klostermann 1964, S. 53.

33 Dazu der Komm. von De Robertis (Hrsg.), *Vita Nova*, S. 28; 192f.

fabuloso, sondern *ineffabile* (3,1). Darin kündigt sich allerdings bereits ein diskursiver Fortschritt an. Denn mit dem Unsagbarkeitstopos zu sagen, dass man sprechen möchte, aber nichts sagen kann, macht negativ deutlich, wie dringend es geworden ist, sich sprachlich ›Gedanken‹ (*pensare di questa cortesissima*; 3,2) zu machen, um die unerhörten Einsichten der Allgemeinheit zugute kommen zu lassen: *cortesissima* meint ein gesellschaftliches Tugendideal. Die zahlensymbolische Berechnung ist eine erste, wenn auch noch sehr kryptische Annäherung.

Aber welches wäre die angemessene Sprachform, die dem Liebenden und der Öffentlichkeit gerecht werden könnte? Das Problem: passionierte Liebe versetzt in einen Ausnahmezustand. Sie bringt Einbildungen hervor, die nach gewöhnlichen Begriffen nicht als real – *cose vere* (25,8) – genommen werden können. Deshalb muss deren Sageweise die Grenzen der geläufigen Sprache überschreiten dürfen. Dante klärt dies eigens im Paragrafen 16 der VN. Er legt Wert darauf, dass ihm als Autor seiner Visionen *maggiore licenzia largita di parlare* (25,7) zusteht, d.h. die Freiheit der Fiktion.³⁴ Was sich im ›*innamoramento*‹ als hoch und heilig ankündigt, dem vermag mithin nur ein ungebundener Sprachgebrauch entgegenzukommen – wie Poesie ihn pflegt.³⁵ Und sogleich ruft er Vergil, Lukan, Horaz, Homer, Ovid als antike Zeugen auf. Darüber hinaus gilt: wenn sein Amor Latein spricht, so hat er, um ihn und sich verständlich zu machen, dessen Fremdsprache in die seine, das *volgare* (25,4ff.) zu übersetzen. Dante hat dies im Übrigen doppelt begründet. Einmal vom öffentlichen Auftrag der Sprachkunst her, den sich Boccaccio augenzwinkernd zu eigen machen wird: *volgare* sei geboten, um sich der Gesellschaft, vertreten durch die holden Damen, später dem ganzen Erdkreis und nicht nur den Gelehrten zu erklären. Und dann semiotisch, in seiner Schrift »*De vulgari eloquentia*«. »Da der menschliche Geist«, heißt es dort in Kap. 3.2, »von der Dichte und Undurchdringlichkeit des sterblichen Körpers verdunkelt wird«, brauchte das Menschengeschlecht, »um sich Gedanken mitzuteilen, ein Zeichen, das sowohl vernünftig als auch sinnlich ist«.³⁶ Dantes Sprachauffassung ist also ihrerseits aus seiner Anthropologie der Doppelnatur hergeleitet. Seine Unter-

³⁴ Dazu Gioacchino Paparelli, »Fictio. La definizione dantesca della poesia«, in: *Filologia Romanza* 7 (1969), S. 1–83.

³⁵ Vgl. die semasiologische Wortfelduntersuchung von Mirko Tavoni, »Il nome di poeta in Dante«, in: Lucio Lugnani/Marco Santagata/Alfredo Stussi (Hrsg.), *Studi offerti a Luigi Blasucci*, Lucca, M. Fazzi 1996, S. 545–577. Zuvor schon gewürdigt von Alfredo Schiaffini, »Poesis e poeta in Dante«, in: Anna Granville Hatcher/Karl-Ludwig Selig (Hrsg.), *Studia philologica et litteraria in honorem L. Spitzer*, Bern, Francke 1958, S. 379–389.

³⁶ Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia I/Über die Beredsamkeit in der Volkssprache*. Lat.-dt., Übers. Francis Cheneval, Einl. u. Komm. von Ruedi Imbach, Hamburg, Meiner 2007 (Philos. Bibl., Bd. 465), S. 8f. – Vgl. den Komm. bes. S. XXVIIIff.; S. 85ff.

scheidung nimmt von ferne bereits die Saussure'sche Dichotomie von sinnlichem »signifiant« und abstraktem »signifié« vorweg.

Und jetzt, erst jetzt, nach diesen Vorklärungen, ist das Ich in der Lage, eine wegweisende Sprachwahl zu treffen: es gibt seinem bewegenden Liebeserlebnis die Gestalt eines Gedichts: »A ciascun'alma presa« (3,10ff.)!³⁷ Dies kommt einem kulturellen Gründungsakt gleich. Lange vor Vico, Hamann, Herder oder Victor Hugo wird damit Poesie als ›Muttersprache‹ der menschlichen Natur ins Recht gesetzt und ausgezeichnet. Die ›anima sensitiva‹ liefert dazu den Lebensimpuls; die ›anima vegetativa‹ stattet sie mit der fabulierenden Bildersprache des Begehrens aus; die ›anima intellettiva‹ schließlich hat die Aufgabe, sie mit ihrer ›Reimsprechkunst‹ (*l'arte del dire parole per rima*; 3,9) dem Gemeinssinn zugute kommen zu lassen. Auf diese Weise können sich sinnliches und geistiges Denken im rhetorischen Sinne des ›piacere‹ paaren. Dichtung bereitet damit der Erkenntnis von Wahrheit einen eigenen, anthropologisch begründeten Weg, jenseits von Theologie und Philosophie. Bereits in den Eröffnungsszenen der VN also hat Dante darauf vorbereitet. Es muss dabei auffallen, dass er sein Gedicht nicht eigentlich von seiner Poetik, sondern von seinem Publikum her bestimmt. Das ist rhetorisch gedacht.³⁸ Die ersten Adressaten seiner Poesie nennt er ›trovatori‹, Troubadours (3,9). Er benutzt diesen Fachbegriff nur ein einziges Mal und nur an dieser Stelle.³⁹ Ihm kommt mithin Signalcharakter zu. Gewiss, der Dolce stil, der die VN trägt, hat seine Ursprünge im provenzalischen Minnesang. Doch im Namen ›trovatori‹ verbirgt sich zugleich ein Schreibprogramm. Wortgeschichtlich verweist er auf das mittelalterliche ›tropare‹, ›trovare‹, ›trouver‹. Wer dichten wollte, hatte, nach den Anweisungen der Rhetorik, die richtigen Sprachfiguren zu ›finden‹, die bildliche, eben poetische Redeweise der ›Tropen‹. Da die ›trovatori‹ jedoch zugleich *li fedeli d'Amore* (3,9) sind, bilden sie den Sachverständigenrat nicht nur der Liebes-, sondern auch der Dichtkunst.⁴⁰ Beides fällt in ihrer Reimsprechkunst, *l'arte del dire parole in rima* zusammen. Diese Umschreibung erinnert im Übrigen daran, dass sie ursprünglich weniger als ein Lese-, vielmehr als

37 Vgl. die Erläuterungen von T. Barolini in: Dante Alighieri, *Rime giovanili e della Vita Nova*, hrsg. von Teodolinda Barolini m. Anm. von Manuele Gragnolati, Milano, Rizzoli 2009, S. 81ff.

38 Wie integral Dante schon hier sein poetisches Konzept anlegt, zeigt sich ganz erst im Aufschluß des *Convivio*, wo er die Rhetorik als die »soavissima di tutte le altre scienze« bezeichnet und sie mit dem Venushimmel (!) in Verbindung bringt (II,xiii,4; Dante Alighieri, *Le Opere di Dante*, S. 343). Die Kanzone, ihr hochgeformtes Wort, verdankt das Wirkmoment der »bellezza« und des »piacere« ihrer Konkordanz von Grammatik, Rhetorik und – Musik (ebd., II,xi,9; S. 340).

39 Vgl. den Komm. von De Robertis (Hrsg.), *Vita Nova*, S. 40. Allerdings entgeht ihm die diskursgeschichtliche Pointe.

40 Diesen Zusammenhang untersucht in allgemeiner, wortgeschichtlicher Weise Pierre Guiraud, »Les structures étymologiques du ›Trobar‹«, in: *Poétique* 2 (1971), S. 147–426.

ein Hörereignis gedacht war: Minne-sang. Denn dessen eigentlichen Rohstoff bilden die verzückten, niedergeschlagenen, versonnenen Seufzer des Liebenden, seine Klagelaute, sein Weinen, seine gebrochene Stimme; die Farbe, die ihm aus dem Gesicht weicht, sein Herumirren, die niedergeschlagenen Augen; kurz dass er der non-verbalen Ursprache des Begehrungsvermögens verfallen ist. Sie vermag sich nur mit den Mitteln von Physiognomie und Glossolalie Ausdruck zu verschaffen. Im Resümee der VN würdigt der ›Autor‹ diese Sprache unter der Sprache ausdrücklich: *li sospiri [...] diceano nel loro uscire quello che nel cuore si ragionava* (39,3). Keine Frage: dem Verstandesvermögen muss dies als Verlust der Sprachbeherrschung erscheinen – der es entgegenzutreten gilt. Für den ›poeta d'amore‹ heißt dies: sein ›Sang‹ hat die akustischen und visuellen Ausschläge seines ›Herzens‹ auf seine Weise, d.h. durch Reim, Rhythmus, Alliterationen, Assoziationen zum Klingen zu bringen – so wie seine poetischen Bilder Musik für die Imagination sind. Deshalb auch wurde Dichtkunst damals noch psychoakustisch aufgefasst und dem Paradigma der Musik unterstellt.⁴¹ In der zeitgenössischen Auseinandersetzung um einen *Dolce stil novo* ging es genau darum. Soll das Spiel, das *dolce*, oder die Anspielung der Verse Sinn stiften?⁴² Gewiss, die Kompositionen der ›fedeli d'Amore‹ wurden inzwischen nicht mehr in höfischer und patrizischer Gesellschaft vorgetragen. Doch etwas von ihrem ursprünglichen Charakter eines ›Liedes‹ (*canzone, canto*) hat sich erhalten und prägt sie als verbale Tonschrift. Unüberhörbar heißt es deshalb bereits vom ersten Gedicht der VN, das Ich wolle es der Gemeinschaft der Dichtenden *farlo sentire* (3,9), es ihnen also zu Gehör bringen. Der poetische Klang und die metaphorische Belichtung bereinigt mithin das Vegetative, das den Urlauten und ›wilden‹ Phantasmagorien des Herzens anhaftet.

Damit nicht genug. Das Ich bittet zugleich die anderen ›Liebesgetreuen‹, sein Traumgedicht zu beurteilen (*pregandoli che giudicassero la mia visione*; ebd.). Sein Gedicht nimmt dadurch den Charakter einer ›questione d'amore‹ an. Seine Worte, will dies besagen, haben zwar eine Bedeutung aufgenommen, deren wirkliche Tragweite erschließt sich jedoch erst einer gemeinschaftlichen Deutung. Denn effektiv verstanden, ergänzt der Rückblickende, hat sein Sonett damals niemand (*lo verace iudicio [...] non fue veduto allora per alcuno*; 3,15), wohl nicht

⁴¹ Im *Convivio* (II,xiii,23f., Dante Alighieri, *Le Opere di Dante*, S. 344) erläutert Dante die – nicht-rationale – Macht der Musik im Hinblick auf den Gesang, dem auch die ›Canzoni‹ begrifflich unterstehen: »la Musica, la quale è tutta relativa [i.e. bestehend aus Akkorden], sì come si vede ne le parole [!] armonizzate e ne li canti, de' quali tanto più dolce armonia resulta, quanto più la relazione è bella [...] massimamente in essa s'intende«.

⁴² Eingehend gewürdigt von F. Fioretti, *Ethos e leggiadria*, S. 14 u.ö., der Dantes stärkere Hinwendung zur Musikalität auf den Einfluß von Cino da Pistoia zurückführt.

einmal das Ich selbst. Deshalb die Fachöffentlichkeit. Sie steht für eine kühne hermeneutische Einsicht: der Mensch vermag von sich aus, mit seinen sprachlichen Mitteln, zwar Erkenntnis in Bewegung zu setzen; doch sie unterliegt den anthropologischen Beschränktheiten seiner Doppelnatur. Weder in der Sache, noch im Ausdruck kann es ihm dadurch gelingen, jemals zu etwas Endgültigem und Absolutem durchzudringen. Seine Begriffe sind bestenfalls *simulacra* (12,3), so wie die ›*donne-scherma*‹ im Vergleich mit der Beatrice. Philosophisch gesprochen sind sie Akzidenzien, wie selbst Amor situiert wird (im unausgesprochenen Verhältnis zu Venus; 25,1). Was der Sprachliebende aber tun kann, ist, so, wie der Einzelne die zwei Seelen in seiner Brust zu vereinbaren trachtet, sich mit den anderen Sprachliebenden auf eine Semiose einzulassen und die in sich gekehrte Bewegung der Liebe in eine offene Verstehensbewegung zu überführen: Sinn als kulturelle Gemeinschaftshandlung zu veranstalten. Sie ließe sich zwar nicht ein für alle Mal abschließen. Bestes Beispiel: der Minneliebende selbst. Er kann die Beatrice niemals wirklich erreichen. Aber er vermag ihrer Liebe immer dann innewerden, wenn er sich dichtend mit ihr vereinigt. Als der Liebende am ersten Wendepunkt seines Liebesweges, in der großen Canzone »Donne ch'avete intelletto d'amore« (19,4ff.) innehält und seine bisherige Amorbiographie bilanziert, geht ihm gewissermaßen zum ersten Mal sein amorologisches Lebensgesetz auf: dass die Erfüllung seiner Liebe in seiner Liebesdichtung liegt: die *occhi* [...] *sono* [zwar] *principi d'amore*; [la] *bocca* [jedoch] *è fine d'amore* (19,20)! Je länger er sich daher diesem poetischen Liebesakt hingibt, desto mehr Substanz gewinnt das, wofür der Name Beatrice steht, die Verheißung von *beatitudine*. Hat nicht auch Petrarca aus diesem Grund Laura, seine Minnegeliebte, über ihren Tod hinaus im *Canzoniere* gleichsam ›*in effigie*‹ so für sich eingenommen?

Um Missverständnisse auszuschließen: Dante hat keinen kommunikativen Rationalismus vor der Zeit verkündet. Seine historische Modernität liegt auf anderem Gebiet. Für ihn war Wahrheit, wie gesagt, kein Problem. Sie stand fest, war Glaubenstatsache, weil göttliche Offenbarung. Kirchenväter, Theologen und Prediger hatten sie in Lehrsätze und Gebote übersetzt, um dem Anruf Gottes, der aus den Schriften spricht, lebenspraktisches Gehör zu verschaffen. Nach allem, was Dante bereits in der VN entwirft, hat sein Werk Sprachkritik im Sinn. Als Frage gestellt: vermag das definierte Wissen, die Schärfe des Gedankens, der strenge Begriff die unendliche Wahrheit des Glaubens, der Hoffnung und der Liebe authentisch wiederzugeben? Einem solchen Alleinvertretungsanspruch terminologischen Denkens begegnet Dante mit einem grundsätzlichen erkenntnistheoretischen Zweifel im Namen von ›*ineffabilità*‹, dem sprachlichen Kriterium des Allerhöchsten. Man könnte seine Position geradezu als anti-cartesianisch vor der Zeit bezeichnen. Deren Begründung weist ihrerseits auf die anthropologische Seelen- und Sprachauffassung zurück, wie er sie im ›*innamoramento*‹ der VN

erschlossen hat. Von ihm her gesehen war die Kluft zwischen dem, was die Welt im Innersten zusammenhält, und dem, was der Mensch davon zu begreifen vermag, bestenfalls, wenn überhaupt, nur dann zu überbrücken, wenn der Verstand aus den begehrliehen Neigungen der Sinnlichkeit das herauslöst, was ihn emporhebt. Das aber kann sich nur im Diskursraum der Poesie ereignen. Als solche stellt sie sich in den Dienst einer Ökologie der Erkenntnis – damit das Denken seine natürliche Animiertheit nicht einbüßt. In ihr können Wahrheit und Klarheit zusammen leben, um etwas anzuberaumen, das uns gleichwohl ›wunderbar‹ (*mirabile*) und ›beglückend‹ (*beatitudine*) übersteigt – transzendiert.

Doch was sich in den Epiphanien des ›*innamoramento*‹ offenbart, gibt nicht schon das Ziel, nur erst die Richtung dieser erhabenen Erfahrung an. Die VN bleibt Fragment. Sie endet, wie sie begonnen hat: mit einer *mirabile visione* (42,1). Abermals macht sie das Ich sprachlos (ebd.). Das *Convivio* unternimmt dann einen weitergehenden Versuch, die Offenbarung der Beatrice nach dem mehrfachen Schriftsinn zu erschließen. Aber auch ihn bricht Dante ab. Er hat das ›*Volgare illustre*‹, wie er später sagen wird, noch nicht ›gefunden‹, das der göttlichen Anmutung seines *innamoramento* gerecht werden könnte. Erst in der *Divina Commedia* hat er jene Hochsprache in Besitz genommen, die die Regionalsprachen der ›*anima vegetativa*‹ und ›*anima rationalis*‹ auf höherer Stilebene versöhnt. Mit der Fülle des Klangs, der Schlagkraft der Bilder und in Verbindung mit der Wucht des Wissens gelingt es ihr, die Sinnenlust der einen in der Zeichenlust der anderen aufgehen zu lassen. Doch selbst am Ende des »Paradiso« kommt Dante noch einmal auf das Denk- und Sprachproblem des ›*innamoramento*‹ zu Beginn der VN zurück (Par. 33,58ff.) – es ist gleichsam das Schlusswort seines langen Erkenntnis- und Schreibweges. Die sanguinische Erweckung seines Denkens und Wollens darf sich hier schließlich offen als Ursprung bekennen, der der Sagbarkeit die Aura des Unsagbaren verleiht. So wie das Ich einst die überwältigende Wirkung der Beatrice nur in einer Traumvision aufzufangen vermochte, so jetzt gesteigert das unfassbare Licht des Empyräums. Es entzieht sich jedem Verstehen. Allein an seinem leidenschaftlich (*passione*) entfachten Lustgefühl (*l' sommo piacer*; 33,33!), dem spirituell geläuterten ›*inebriato*‹ der VN (3,2), lässt es sich ermesen. Deshalb bittet der Schauende die ›Mutter Maria‹, sie möge ihm, wenn alles schon unfassbar schwindet (*ché quasi tutta cessa / mia visione*, V. 61f.), die Gabe verleihen, zumindest das Ausmaß seiner enthusiastischen *affetti* (V. 36) im Gedächtnis behalten zu können. Denn das, was dem Herzen im höchsten Sinne entspringt (*mi distilla nel core*; V. 63), teilt sich ihm im ›*dolce*‹, dem Entzücken der ›*anima vegetativa*‹ mit.

Jetzt ist der Jenseitswanderer auch im Besitz von dessen sprachlichem Äquivalent, dem *dolce stil illustre*. Wenn wenigstens ein Funke, erklärt er, von der *somma luce* mitteilbar werden kann, das unsere menschlichen Begriffe so weit übersteigt (*che tanto ti levi da' concetti mortali*; V. 74), dann ist es in den Klängen

(und Bildern) meiner Verse (*per suonare un poco in questi versi*; V. 74) lebendig. Sie sind und bleiben ›prima‹ und ›ultima ratio‹ menschlicher Sageweise. Als solche aber kommen sie nicht natürlich vor. Ohne den Kunstverstand des Dichters, seiner ›anima intellettiva‹, könnte ihr kreatürliches Wunder der Sprache nicht geschehen. Und ganz dementsprechend ereignet es sich auch hier zunächst als ekstatischer Augenblick (*un punto solo*; V. 94), wie in der VN (*la mia mente fu percossa / da un fulgore*; V. 140f.), ausgelöst vom Mysterium des göttlichen Lichts. Doch das Geschaute übersteigt bei weitem die Vorstellungen, die sich das Ich machen kann. Aber selbst für diese ist alle menschliche Rede zu gering (*Oh quanto è corto il dire e come fioco / al mio concetto! E questo, a quel ch'ì vidi*; V. 121f.). Dante trägt in die kosmische Geometrie dieses Lichthimmels zwar alles thomistische Wissen ein. Doch diese Symbolsprache des Intellekts muss zuletzt von der Intensivsprache der Sinnlichkeit erlöst werden. Sie erst vermag wahrhaft den Anruf des Göttlichen anzunehmen. Denn als der Jenseitswanderer sein überirdisches Erlebnis niederschreibt (*dicendo questo*; V. 93), kann er seine überwältigende Vision nur mit seiner psychophysischen Reaktion bezeugen: er glaubt (*credo*), dass er die *forma universal* (V. 91) wahrhaft geschaut hat, weil ihm in der Erinnerung lustvoll das Herz aufgeht (*perché più di largo [...] mi sento ch'ì godo*; V. 93). Den ursprünglichsten Zugang zur Wahrheit gewährt mithin ästhetische Erfahrung. Deshalb ist die *Divina Commedia* zweisprachig verfasst. Sie versammelt zwar das ganze gelehrte Wissen ihrer Zeit; doch wer dessen Grund nicht fühlt, würde es nie begreifen.

Dantes Größe besteht darin, dass er, ein letztes Mal mit tiefster Überzeugung und höchstem Kunstsinn, Gott und die Welt ganzheitlich ineinander abzubilden wusste. Historische Modernität aber steht ihm diskursgeschichtlich zu. Kühn nimmt sein Werk für sich in Anspruch, dass die Frage nach dem Menschen, vom Menschen her gesehen, wahrhaftiger von der – lügnerischen – Poesie und nicht von noch so raffinierten scholastischen Definitionskünsten wahrgenommen werden kann. Die Reaktion der Diskursherren von damals ließ nicht lange auf sich warten. Die *Divina Commedia* wurde sogleich auf den Index der verbotenen Bücher gesetzt. Wie wir wissen, ließ sich die Macht ihrer Poesie nicht niederhalten.

Anhang *Vita Nova*, Kap. I–III

i. In quella parte del libro de la mia memoria dinanzi a la quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica la quale dice: *Incipit vita nova*. Sotto la quale rubrica io trovo scritte le parole le quali è mio intendimento d'assemblare in questo libello; e se non tutte, almeno la loro sentenza.

ii. [1] Nove fiate già appresso lo mio nascimento era tornato lo cielo de la luce quasi a uno medesimo punto, quanto a la sua propria girazione, quando a li miei occhi apparve prima la gloriosa donna de la mia mente. La quale fu chiamata da molti Beatrice, li quali non sapeano che si chiamare. [2] Ella era in questa vita già stata tanto, che ne lo suo tempo lo cielo stellato era mosso verso la parte d'oriente de le dodici parti l'una d'un grado, sì che quasi dal principio del suo anno nono apparve a me, ed io la vidi quasi da la fine del mio nono. [3] Apparve vestita di nobilissimo colore, umile e onesto, sanguigno, cinta e ornata a la guisa che a la sua giovanissima etade si convenia. [4] In quello punto dico veramente che lo spirito de la vita, lo quale dimora nella secretissima camera de lo cuore, cominciò a tremar sì fortemente, che apparia ne li menimi polsi orribilmente; e tremando disse queste parole: *Ecce deus fortior me, qui veniens dominabitur michi*. [5] In quello punto lo spirito animale, lo quale dimora ne l'alta camera ne la quale tutti li spiriti sensitivi portano le loro percezioni, si cominciò a maravigliare molto, e parlando specialmente a li spiriti del viso, sì disse queste parole: *Apparuit iam beatitudo vestra*. [6] In quello punto lo spirito naturale, lo qual dimora in quella parte ove si ministra lo nudrimento nostro, cominciò a piangere, e piangendo disse queste parole: *Heu miser, quia frequenter impeditus ero deinceps!* [7] D'allora innanzi dico che Amore signoreggiò la mia anima, la qual fu sì tosto a lui disponsata, e cominciò a prendere sopra me tanta sicurtade e tanta signoria per la virtù che li dava la mia imaginazione, che mi convenia fare tutti li suoi piaceri compiutamente. [8] Elli mi comandava molte volte che io cercasse per vedere questa angiola giovanissima; onde io ne la mia puerizia molte volte l'andai cercando, e vedeala di sì nobili e laudabili portamenti, che certo di lei si potea dire quella parola del poeta Omero: «Ella non pareva figliuola d'uomo mortale, ma di deo». [9] E avvegna che la sua imagine, la qual continuatamente meco stava, fosse baldanza d'Amore a signoreggiare me, tuttavia era di sì nobilissima virtù, che nulla volta sofferse ch'Amore mi reggesse senza lo fedele consiglio de la ragione in quelle cose là ove cotale consiglio fosse utile a udire. [10] E però che soprastare a le passioni e atti di tanta gioventudine pare alcuno parlare fabuloso, mi partirò da esse; e trapassando molte cose le quali si potrebbero trarre de l'esempio onde nascono queste, verrò a quelle parole le quali sono scritte ne la mia memoria sotto maggiori paragrafi.

iii. [1] Poi che fuoro passati tanti die, che appunto erano compiuti li nove anni appresso l'apparimento soprascritto di questa gentilissima, ne l'ultimo di questi die avvenne che questa mirabile donna apparve a me vestita di colore bianchissimo, in mezzo a due gentili donne, le quali erano di più lunga etade; e passando per una via, volse gli occhi verso quella parte ov'io era molto pauroso, e per la sua ineffabile cortesia, la quale è oggi meritata nel grande secolo, mi salutò molto virtuosamente, tanto che me parve allora vedere tutti li termini de la beatitudine. [2] L'ora che lo suo dolcissimo salutare mi giunse, era fermamente nona di quello giorno; e però che quella fu la prima volta che le sue parole si mossero per venire a li miei orecchi, presi tanta dolcezza, che come inebriato mi partio da le genti, e ricorsi al solingo luogo d'una mia camera, e puosimi a pensare di questa cortesissima. [3] E pensando di lei, mi sopraggiunse uno soave sonno, ne lo quale m'apparve una maravigliosa

visione: che mi pareva vedere ne la mia camera una nebula di colore di fuoco, dentro a la quale i' discerneva una figura d'uno signore di pauroso aspetto a chi la guardasse; e pareami con tanta letizia, quanto a sé, che mirabile cosa era; e ne le sue parole dicea molte cose, le quali io non intendea se non poche; tra le quali intendea queste: *Ego dominus tuus*. [4] Ne le sue braccia mi pareva vedere una persona dormire nuda, salvo che involta mi pareva in uno drappo sanguigno leggermente; la quale io riguardando molto intentivamente, conobbi ch'era la donna de la salute, la quale m'avea lo giorno dinanzi degnato di salutare. [5] E ne l'una de le mani mi pareva che questi tenesse una cosa la quale ardesse tutta, e pareami che mi dicesse queste parole: *Vide cor tuum*. [6] E quando elli era stato alquanto, pareami che disvegliasse questa che dormia; e tanto si sforzava per suo ingegno, che le faceva mangiare questa cosa che in mano li ardea, la quale ella mangiava dubitosamente. [7] Appresso ciò poco dimorava che la sua letizia si convertia in amarissimo pianto; e così piangendo, si ricogliea questa donna ne le sue braccia, e con essa mi pareva che si ne gisse verso lo cielo; onde io sostenea sì grande angoscia, che lo mio deboletto sonno non poteo sostenere, anzi si ruppe e fui disvegliato. [8] E mantenente cominciai a pensare, e trovai che l'ora ne la quale m'era questa visione apparita era la quarta della notte stata; sì che appare manifestamente ch'ella fue la prima ora de le nove ultime ore de la notte. [9] Pensando io a ciò che m'era apparuto, propuosi di farlo sentire a molti li quali erano famosi trovatori in quello tempo: e con ciò fosse cosa che io avessi già veduto per me medesimo l'arte del dire parole per rima, propuosi di fare uno sonetto, ne lo quale io salutasse tutti li fedeli d'Amore; e pregandoli che giudicassero la mia visione, scrissi a loro ciò che io aveva nel mio sonno veduto. E cominciai allora questo sonetto, lo quale comincia: *A ciascun' alma presa*.

- [10] A ciascun'alma presa e gentil core
 nel cui cospetto ven lo dir presente,
 in ciò che mi rescrivan suo parvente,
 salute in lor signor, cioè Amore.
- [11] Già eran quasi che atterzate l'ore
 del tempo che onne stella n'è lucente,
 quando m'apparve Amor subitamente,
 cui essenza membrar mi dà orrore.
- [12] Allegro mi sembrava Amor tenendo
 meo core in mano, e ne le braccia avea
 madonna involta in un drappo dormendo.
 Poi la svegliava, e d'esto core ardendo
 lei paventosa umilmente pascea:
 appresso gir lo ne vedea piangendo.

Testo: DANTE ALIGHIERI, *La Vita Nuova*, per cura di Michele Barbi, Firenze, Società Dantesca Italiana, 1932