



**Dantes Sprachen**



Winfried Wehle

## ***Cantare*. Ein Kapitel in Dantes poetischer Anthropologie**

**Riassunto:** Per scrivere la *Divina Commedia*, Dante si confrontò con un problema linguistico. Esso nasceva da una critica della discorsività peculiare soprattutto alla teologia e filosofia. Le conoscenze sistematiche che queste traevano dalle Sacre Scritture erano riservate solo a pochi studiosi. I ›molti‹ ai quali si rivolgeva il Vangelo non avevano accesso alle verità della Buona Novella. Dante, invece, cercò e trovò una possibilità di mediazione nel linguaggio della poesia, la cui arte consisteva nell'elevare il *volgare* alla »musica del linguaggio« (Sprachmusik). Rifacendosi al *cantare*, uno dei concetti chiave della sua poetica, il poeta esprime il modo in cui doveva prodursi una tale elevazione.

### **Das Jenseits: eine Frage der Sprache**

›Ich sage, dass von allen (menschlichen) Abartigkeiten diejenige die dümmste, niedrigste und schädlichste ist, die nicht glaubt, dass nach diesem Leben ein anderes Leben ist.<sup>1</sup> Dante hat damit ein weltanschauliches Glaubensbekenntnis abgelegt. Dieses zu bewahrheiten ist eine der wesentlichen Prämissen seiner *Commedia*. Doch damit handelt er sich eine geradezu existentielle Paradoxie ein: Wie ist der Durchgang durch den Tod so attraktiv zu machen, dass es gelingt, das irdische Dasein, das uns auf den Leib geschrieben ist, im Namen eines überirdischen Versprechens von Glückseligkeit hinter sich zu lassen? So zumindest sehen es die hl. Schriften vor. Einer christlichen Weltanschauung liegt insofern ein Sprachenstreit zugrunde. Die Ansprüche von Himmel und Erde waren in einem tiefen Gegensatz verbunden; zwischen ihnen lag der Tod. Psychodramatisch wurde dieser existentielle Dreiweg dadurch, dass er sich im Kleinen in der menschlichen Natur, der *anima triplex* widerspiegelt (Cv. II, 2,4ff.; ebenso in VE II, 2,6f.). Sie wird von lebenslangen Behauptungskämpfen zwischen Begehrungs- (*anima vegetativa*), Empfindungs- (*anima sensitiva*) und Verstandesvermögen (*anima intellectiva*) in Bewegung

---

1 »Dico che intra tutte le bestialitati quella è stoltissima, vilissima e dannosissima chi crede dopo questa vita non essere altra vita.« In: Dante Alighieri, *Das Gastmahl*, Buch II, übers.u. komm. von Thomas Ricklin, Hamburg, Meiner 1996; S. 48/49. Die vier Bände des »Gastmahls« zitiert als Cv. mit Bd.-Angabe und Stelle; hier Cv. II, 8,8.

gehalten.<sup>2</sup> Worin sie ihren seelischen Frieden würde finden können, dies stand allerdings in christlicher Perspektive von vornherein fest: Die Interessen des Leibes (*anima sensitiva*, in die Dante meist die *vegetativa* integriert) hatten sich denen des Geistes, dem unsterblichen Teil unserer Natur unterzuordnen (»in noi [...] parte immortale«; Cv. II, 8,13).<sup>3</sup> Die Theorie zu dieser heilsgeschichtlichen Metamorphose hat namentlich die scholastische Philosophie aus den hl. Schriften abgeleitet; die Praxis hat die Religionsausübung zu leisten. Beide aber sind elementar auf Sprache angewiesen.

Hier setzt Dante an, und er reflektiert es, wie alles, auf grundsätzliche Weise. Auslösendes Moment war eine geradezu fundamentalistische Diskurskritik, die Beatrice (»la verità che là giù si confonde«; Par. XXIX, 74) und Petrus (»ingegno di sofista«; Par. XXIV, 8) selbst noch im *Paradiso* übten. Beiden Institutionen, die die frohe Botschaft zu vermitteln haben, warf er vor, ihrer Aufgabe nicht gerecht zu werden. In theologischer Hinsicht grenzten seine Vorwürfe an Häresie. Ihren dialektisch gewonnenen Distinktionen hielt er vor, dass selbst, wer alles über den Glauben wüsste, dadurch dennoch nicht gläubig werden würde. Die abstrakte Sprache der Begrifflichkeit ist elitär, nur wenigen zugänglich; sie verfehlt dadurch die Vielen, für die das Evangelium bestimmt ist (Par. XXIX, 95). Im Übrigen verbleibt auch die Reichweite des menschlichen Intellekts in den Grenzen des Unvollkommenen: Er »kann aufgrund seines Mangels an Kraft [...] zu gewissen Dingen (Substanzen) nicht aufsteigen [...] Wir können sie weder vollständig begreifen noch verstehen« (Cv. III, 4,9).<sup>4</sup> Auf der anderen Seite würde im religiösen Kultus das Wort Gottes ordinär erniedrigt und verstumme dadurch (Par. XXIX, 94ff.).<sup>5</sup> Hinter dieser orthodoxen, aber fragwürdigen Diskursordnung jedoch kommt schließlich der tiefere Grund der Beunruhigung zum Vorschein: dass Gott und die Welt im Begriff

2 Zum weiteren anthropologischen, erkenntnis- und dichtungstheoretischen Zusammenhang vgl. die demnächst erscheinende Studie *Poesia. Dantes Liebesprache des Denkens* (Berlin 2025).

3 Dante Alighieri, »De vulgari eloquentia«, in: ders., *Le Opere di Dante*, vol. III, a cura di Enrico Fenzi, Roma, Salerno 2012; mit umfassendem Kommentar. Die beiden Bücher werden abgekürzt als VE I und II plus Stellenangabe. Die Zitate nach deren ital. Übersetzung.

4 »Nostro intelletto, per difetto da la virtù [...] non puote a certe cose salire [le sustanze], [...] intendere non le potemo né comprendere perfettamente.«

5 Dantes *Commedia* zitiert nach der it.-dt. und komm. Ausgabe von Hartmut Köhler, 3 Bde., Stuttgart, Reclam 2010–2012, sowie der komm. ital. Ausgabe von Anna Maria Chiavacci Leonardi, Dante Alighieri, *Commedia*, 3 Bde., Milano, Mondadori 1991–1997; abgeglichen mit der (unveröffentlichten) Übersetzung von Bodo Zoell sowie mit Hermann Gmelin, *Die Göttliche Komödie*. Kommentar 1.–3. Teil, Stuttgart, Klett 1954–57 und Kurt Flasch, *Dante – Commedia*. In deutscher Prosa, Frankfurt am Main, S. Fischer 2011.

stehen, sich in eigenen Wertsphären gegeneinander abzusondern.<sup>6</sup> Bereits bei Dante kündigt sich damit Differenzierung als bedrohliches Paradigma neuzeitlicher Erkenntnis an. Noch Max Weber wird die Herausbildung moderner (rationaler) Wertsphären als Emanzipation von religiösem Handeln herleiten.<sup>7</sup>

Dem Problem entsprechend hieß dies, eine Sprache zu finden, die diesem Prozess entgegenwirkt. Es bedurfte, wie Dante schrieb, eines mehrjährigen Grundlagenstudiums (VN § 42,2).<sup>8</sup> Die leitenden Fragen waren: Wie weit reichen menschliche Erkenntnismöglichkeiten überhaupt, und über welche Mitteilungsfunktionen verfügt das Medium Sprache dafür? Basis bildete dabei die Anthropologie der genannten *anima triplex*. Sie besagt, dass der Mensch seine Lebenswelt und sich selbst unter drei Perspektiven erfahrbar machen kann: denkend (*anima intellectiva*), fühlend (*anima sensitiva*) und wollend (*anima vegetativa*). In Bewegung gesetzt werden diese Seelenvermögen durch einen erstaunlichen Impuls. Dante geht davon aus, dass alles, was vorkommt, einen je eigenen *amor* hat, ein ihm innewohnendes Bestreben auf etwas hin, der aristotelischen Entelechie entsprechend (Cv. III, 3,2: »ciascuna cosa [...] ha 'l suo speciale amore«). Dieser Anstoß wird von den drei *facultates* aufgenommen, verarbeitet und in drei jeweils ganz unterschiedliche Sprachen übersetzt. Das Denken äußert sich in Begriffen; das Fühlen in Vorstellungen und das Wollen in Akten und Gesten. Aus dieser Polysemie hat Dante seine mehrstimmige *Poesia* des *volgare illustre* abgeleitet (*polysemos*; *Cangr.* § 20). Keine Frage: So wie das (semantische und semiotische) Sprachvermögen bleibt auch das Denken und seine Tätigkeit das maßgebliche *proprium* des Menschen. Auf dessen Erkenntnisse kann nicht verzichtet werden. Sie sind in der Lage uns zu bestätigen, dass Gott ist, nicht aber, was er ist (Cv. III, 15,6). Gerade das gibt uns jedoch das Geleit auf dem Weg zu ihm. Dantes Konsequenz: Wir müssen unsere Sprache maximieren, um unserem kommunikativen Defizit entgegenzuwir-

---

6 Dazu Karlheinz Stierle, der in Odysseus pointiert Dantes Bewusstsein einer Schwellensituation und -überschreitung im Zeichen einer tiefen Kontingenzerfahrung nachvollzogen hat, die sich nur noch im Kunstwerk aufheben lässt. Vgl. Karlheinz Stierle, »Nec plus ultra. Dantes *Commedia* an der Schwelle zur Frühen Neuzeit«, in: ders., *Das große Meer des Sinns. Hermenautische Erkundungen in Dantes *Commedia**, München, Fink 2007, S. 384–399.

7 Weber legt seiner Handlungstheorie seinerseits im Grunde eine soziologisch fundierte *anima triplex* zugrunde, insofern (gesellschaftliches) Handeln nach drei selektiven Perspektiven vorgeht: zweckorientiert, normorientiert und verständigungsorientiert. Vgl. Johannes Winkelmann (Hrsg.), *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundlagen der verstehenden Soziologie*, Tübingen, Mohr/Siebeck 1976; etwa § 2, S. 12. – Die Grundlage dazu wird entwickelt in Dirk Kaesler (Hrsg.), *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, München, Beck 2010.

8 Dante Alighieri, »Vita nova«, in: ders., *Le Opere di Dante*, vol. I, a cura di Donato Pirovano/Marco Grimaldi, Roma, Salerno 2015 (abgekürzt zit. VN und Stelle); hier S. 288.

ken, welches das Menschengeschlecht sich als Spätfolge des babylonischen Sündenfalls eingehandelt hat.

Konkret bedeutet dies, die andere, paralinguistische Sprache poetisch aufzunehmen, mit der sich die *anima sensitiva*, das Empfindungsvermögen mit uns verständigt. Im Grunde ist sie unsere Erstsprache. Ihr räumt er bemerkenswerterweise das gleiche Gewicht in der Gotteserkenntnis ein wie der rationalen. Doch nur in den himmlischen Heerscharen sind Gefühl und Verstand versöhnt (»l'affetto e 'l senno, / [...] d'un peso per ciascun di voi se fenno«; *Par.* XV, 72f.).<sup>9</sup> Unter irdischen Verhältnissen lässt sich der Glaube nur dissoziativ erfahren. Es kann also nicht genügen, ihn nur metaphysisch beweisen zu wollen. Er ist ebenso auch auf psychophysische »Beweise« angewiesen (*Par.* XXIV, 133f.). Allerdings bedarf es eines langen Lernprozesses, um die akustischen und visuellen Eindrücke zu verbalisieren. Doch sie wissen mehr und anderes als der Logos der Wortsprache. Werden sie mental zubereitet, nehmen sie die emphatische Gestalt von Klängen und Bildern an. Diese Ursprünglichkeit hat sich nach Dantes Auffassung linguistisch am ehesten in der Volkssprache erhalten, nicht in der gelehrten Kunstsprache Latein. Wer uns deshalb von den Glaubenswahrheiten überzeugen will, die sich auch der Ratio nicht ergeben, hat daher vom *volgare* und seiner Menschenliebe (»lo naturale amore de la propria loquela«; *Cv.* I, 10,5) auszugehen – Dantes elementare Sprachwahl.

Um das Ansprechverhalten dieser Volkssprache zu nutzen, hat er ihr eine höchst gelehrte Poetologie abgewonnen. Nötig war sie nicht zuletzt, weil sie ausdrücklich die riskante Sprache der dichterischen Lügen (»bella menzogna«; *Cv.* II, 1,2) dafür vorsah. Ihre verblüffend offen benannte Formel lautete: »Was ist Dichtung anderes als eine rhetorisch eingerichtete Erfindung, die anschließend in Sprachmusik übersetzt wird« (»la poesia che altro non è se non una finzione rettorica dipoi posta in musica«; *VE* II, 4,2). Jeder der Begriffe steht dabei im Grunde für ein eigenes Kapitel seiner Poetologie. Eines davon, ein maßgebliches, gilt dem *cantare*, das erkennbar Struktur und Stil der *Commedia* prägt.

## Auge und Mund

Dessen hohen Auftrag hat Dante mit Sinnbildern erschlossen, die zu seinem metaphorischen Grundwortschatz gehören. Als Schaubühne hat er bevorzugt das menschliche Angesicht erwählt. Das Modell dafür stiftete das Urerlebnis der Beatri-

---

<sup>9</sup> Ganz am Ende seiner Seelenreise, als das Ich in der göttlichen Aura aufgeht, sind *disio* und *velle*, Affekt und Intellekt im Einklang: ein anthropologischer Gottesbeweis (*Par.* XXXIII, 143), Inbegriff menschlicher Glückseligkeit. Dazu der Komm. von Köhler, *Commedia*, Bd. III (wie Anm. 5), S. 375 und Chiavacci, *Commedia* Bd. III (wie Anm. 5), S. 929.

ce. An ihr inszeniert er die elementaren Beweggründe des *animal / rationale*. Dessen genuine Beredsamkeit untersucht er bevorzugt im Bildhorizont von Auge und Mund (Cv. II, 15,2ff.).

Als solche treten sie für die menschliche Doppelnatur ein; das Auge für die *anima rationale*, der Mund für die *anima sensitiva*; beide stehen in weiterer Hinsicht für die Zweisprachigkeit der *Commedia*. Dante setzt den Rahmen mit einem Selbstzitat aus der großen Kanzone »Amor che ne la mente mi ragiona«: »in ihrem Gesicht erscheinen Dinge, die von den Freuden des Paradieses zeugen« (»Cose appariscon ne lo suo aspetto / che mostran de' piacer di Paradiso«; Cv. III, V. 55ff.). Im *Convivio* geht es – noch – um die Philosophie als Wegbegleiterin zur göttlichen Weisheit. Das Auge ist ihr organischer Anwalt; das Licht ihre Sprache. Welche Rolle es zumal in Dantes christlichem Epos spielt, ist unübersehbar. Die Sonne Gottes ist Überfülle des Lichts und der Liebe und strahlt unter beiderlei Figuren des Auges und Mundes auf die Seele aus (Cv. III; Komm. Cheneval, S. 373, 387, 390). Das immaterielle Licht verbindet sich mit dem begrifflichen Denken, mit dem die Philosophie glaubt, die Essenz Gottes vereinnahmen zu können; Sehen als Erkennen. Im Fenster des Auges kommt ein Reflex zur Erscheinung, der von woanders ausgeht: Das körperlose Leuchten, das sich an – sinnlichen – Objekten bricht, verweist auf seinen übersinnlichen Ursprung. Wir empfinden diese Mittelbarkeit als Mangel, wünschen uns von daher, ex negativo, seine Fülle und Unmittelbarkeit (Cv. III, 15,3). Doch wir können uns ihr allenfalls träumend nähern (»come sognando«; Cv. III, 15,6). Und dann, auch in diesem Zusammenhang, die entscheidende Wende der Argumentation: Selbst die »Beweise« des philosophisch sehenden Auges können die »Glückseligkeit des Paradieses« jedoch bestenfalls nur »fühlend« erfassen (»si sente«; Cv. II, 15,2)!

Schon aus diesem Grund kann das Bedürfnis danach nicht auf die andere Wegbegleitung verzichten, die sich im Bild des Mundes bekundet. Ihm vor allem auch haben sich die Schriften Dantes verschrieben und eine eigene Denk- und Dichtungstheorie entwickelt: Wenn der Mund sich öffnet,<sup>10</sup> bildet er eine Alterität zum offenen Auge. In dieses geht etwas ein, lässt uns etwas einsehen. Er hingegen gibt gerade etwas von sich; er ist der Ort von Äußerungen (sieht man von seiner kreatürlichen Fähigkeit der Einverleibung ab; s.u.). Was er hervorbringt, ist körperlich gebunden, spricht uns also sinnlich an – akustisch, visuell, affektiv. Damit lässt sich nichts beweisen, wie es das Auge des Intellekts anstrebt (»demonstrazioni; si dimostra«; Cv. III, 15,2). Wohl aber haben die Verlautbarungen des Mundes das

<sup>10</sup> Mit entschiedener Konsequenz hat Lorenz Aggermann die vom – offenen – Mund ausgehenden lautdramatischen Ereignisse und ihre erkenntnistheoretischen Implikationen auseinandergelagt. Vgl. Lorenz Aggermann, *Der offene Mund. Über ein zentrales Phänomen des Pathischen*, Berlin, Theater der Zeit 2013.

Vermögen, zu überzeugen (ebd.). Insofern fallen sie nicht ins Gebiet der Philosophie, sondern unter die Rhetorik der Venus, die über die *anima sensitiva* herrscht (Cv. II, 13,13). Erste Kundgabe des Mundes ist für Dante das Lächeln. Dessen Aufschluss im *Convivio* hatte ein bedeutendes Vorspiel in der *Vita nova*. Dort wird das Motiv bereits zu einem erstrangigen sinnbildlichen Akt ausgebaut (VN § 25). Dass auch das Lächeln sehend wahrgenommen wird, bleibt ausgeklammert. Es kommt ganz auf die Wirkung an, die es auf den Wahrnehmenden ausübt. In diesem Zusammenhang gilt zugewandtes Lächeln als ein erstrangiges Kriterium für das Menschensein (»le quali cose paiono essere proprie de l'uomo, e specialmente essere risibile«; VN § 25,4). Diesen Vorzug verdankt es seinem tiefsten Beweggrund, dem Amor, der Erstbegabung alles Lebendigen. Dessen abstrakte »Potenz« wird jedoch menschlich, anthropomorph erfahrbar eben in »Akten des Lachens und Redens« (»che ridea e anche che parlava«; VN § 25,2). Sie übertreffen unseren Intellekt (»Elle soverchian lo nostro intelletto«; Cv. III, V. 59/60, S. 4) und sind auf »erhabenste« Weise in den Augen und im Mund Beatrices inkarniert (»la nobilissima parte de li suoi occhi [...] de la sua bocca«; VN § 21,5). Vorrang gebührt dann allerdings doch nicht dem visuell, sondern lautlich sprechenden Mund, neben dem »wunderbaren Lachen« vor allem seinen »entzückenden Reden« (»suo dolcissimo parlare e [...] lo suo mirabile riso«; VN § 21,8). Überwältigend wirkt beides, weil namentlich schon durch das Lachen »die Freude der Seele« »nach außen hin aufscheint, wie es innen ist« (»è ridere [...] la dilettazone de l'anima, cioè uno lume apparente di fuori secondo sta dentro«; Cv. III, 8,12). Lächeln/Lachen ist eine gestische, non-verbale Zeichensprache des Mundes, gewissermaßen ein verschwiegener Gesang. Der Liebende kann ihn deshalb allererst affektiv, in der Figura der Beatrice entziffern und in ihr den Vorschein des »höchsten Glücksgefühls« wahrnehmen (»si sente quel piacere altissimo di beatitudine«; Cv. II, 14,2). Den wahren Grund dahinter enthüllt das Paradiso mit einer starken Metapher: Es steht mit einem »Lachen des Universums« insgesamt und damit in göttlicher Verbindung (»mi sembra un riso / dell' universo«; Par. XXVII, 4–5).

Für Dante, der nach einer höchst »wohlgefälligen Rhetorik« für sein *sacro poema* sucht, heißt dies: Soll es gelingen, hat er seine Sprache zum Lächeln zu bringen. Dann würde sie ihre phatische Veranlagung zur Liebesfähigkeit steigern und gezielt auf das *sommo piacere* anspielen können. Abermals hatte schon die *Vita nova* das Szenarium dafür im Bilde des Mundes entworfen. Es knüpft an dessen zweite Befähigung an, dass er nicht nur zeichenhaft, sondern vor allem wortförmig verlauten zu lassen vermag, was in uns vorgeht. Dadurch erst wird mentales Geschehen zum Rohstoff, der uns gemeinschaftsfähig macht (VE I, 3,2). Dante demonstriert es an einem dafür ausgezeichneten Sprechakt: dem Gruß. Er inszeniert ihn anlässlich der zweiten Begegnung seines verliebten Ich mit der Beatrice (VN § 3,1). So wie sie ihm zum Ereignis wird, knüpft er noch erkennbar an das



trobadoreske Minneritual an. Er nutzt es, um damit den Gegensatzzusammenhang zwischen der hoheitlich sich entziehenden Herrin und dem heillos in sie Verliebten als ihrem Vasallen vielschichtig zu dramatisieren. Ein Gruß von ihrer Seite ist ihm daher das höchste der Gefühle. Die *Vita nova* steigert diese Standardreaktion zu einem spirituellen Schlüsselereignis – mit Worten, die das *Paradiso* wieder aufnimmt und einlöst (»tutti li termini de la beatitudine«; *Par.* XV, 35–36). Der Gruß ist ein Signal: Das wahre Glück liegt in der Sprache, die es zu sagen vermag. Das war zwar schon in der Minnelyrik so; die Erfüllung der unerfüllbaren Liebe war das Liebesgedicht. Die *Vita nova* aber macht den Gruß zu einem poetischen Hauptthema.<sup>11</sup> Nicht nur bemüht der Schreiber keinen Geringeren als Homer, um die Beatrice als göttlich zu charakterisieren (»Ella [...] parea figliuola [...] di deo«; *VN* § 2,8). Ihr Gruß verwickelt ihn zugleich in ein ebenso erhebendes wie bestürzendes Sprachdrama. Die Worte, die sie an ihn richtet (aber nicht wiedergegeben werden), versetzten ihn einerseits in höchstes Entzücken (»dolcissimo salutare«; *VN* § 1,13), sodass er wie von Sinnen kam (»inebriato«; ebd.), deshalb aber andererseits unfähig war, ihr zu antworten. Er hat keine *parole* für ihre Wirkung auf ihn. Sein bisheriger Minnediskurs kann dem nicht gerecht werden, was sie ihm bedeutet.

Und doch teilt ihm schon diese Beatrice verhüllt mit, wie auf ihre überwältigende Erscheinung zu antworten wäre. Ihrem *dolcissimo salutare* könnte nur eine überschwängliche Sprache gerecht werden, die ihrerseits *dolcissimo* wirkt, mithin vor allem *piacere* erzeugt. Mit *soavissimo* nimmt Dante es später als Maßgabe für die Rhetorik der *Commedia* wieder auf. *salutare*, die im Gruß angelegte Zugewandtheit zum Gegenüber, die Dante dem *volgare* von Natur aus einräumt (*VE* I, 3,2), hat deren Leutseligkeit zu einem Erkenntnisakt gesteigert. Die Metapher ›Convivio‹, Gastmahl, greift diesen wohlwollenden Gemeinschaftssinn auf ihre Weise wieder auf und prüft, wieweit er philosophisch erfüllbar ist. Weil der Amor der Beatrice so viel Entzücken (»tanta dolcezza«; *VN* § 3,2) auslöst, verlangt er auch nach einer Sprache, die es entsprechend beglückend evozieren kann. Nur so ist der himmlischen Ausstrahlung dieser wunderbaren Frau zu genügen. Dante hebt es eigens mit einer »figura etymologica« hervor (*VN* § 3,4): ihr (sprachlicher) *saluto* ist Vorankündigung seines Seelenheils (*salute*).

Noch ist der Liebestrunzene (*inebriato*) nicht in der Lage, das Glück in den ›Mund‹ zu nehmen, das ihm die Sprache verschlagen hat. Wohl aber sind ihm dessen Anzeichen schon ins Gesicht geschrieben (»Amore [...] ch'i' portava nel viso«). So zahlreich waren sie (»tante de le sue insigne«; *VN* § 4,2), dass sie eine

<sup>11</sup> Anspruchsvoll als erkenntnistheoretisches Problem und Begründung poetischer Bildrede rekonstruiert von Bettina Full, *Passio und Bild. Ästhetische Erfahrung in der italienischen Lyrik des Mittelalters und der Renaissance*, Paderborn, Fink 2015. Vgl. bes. Kap. IV über die *Vita nova*, S. 205–294, wo subtil die Möglichkeitsbedingungen eines ästhetischen Raums entworfen werden.

eigene, gewissermaßen physiognomische Sprache bilden konnten. ›Viele‹, die ihn sahen, waren dadurch in der Lage, auf der Schreibfläche seines Gesichtes vieles zu lesen, d.h. es nach vielfältigen zeitgenössischen Deutungsmustern auszulegen. Immerhin ließ ihn diese gelungene Zeichensprache ›lächeln‹ (»io sorridendo«; VN § 4,3). Hatte er hier schon eine Vorahnung für den »stile della loda« (VN § 26,4), das *genus demonstrativum*, das ihm erlauben würde, die ergreifende Leerstelle der entschwundenen Beatrice in der materiellen Schicht der Worte nachempfinden zu lassen? Die *Vita nova* verfolgt die Frage weiter. Dort heißt es: ›er freut sich‹ – die Innenseite seines Lächelns –, dass das erste Gedicht (»A ciascun' alma«; ebd.) seiner ›Reimsprechkunst‹ (»l'arte del dire parole per rima«; VN § 3,9) zahlreichen anderen etwas zu verstehen gab (*diverse sentenzie*), obwohl es überhaupt nicht ausgesprochen wurde. Dem Ich der *Vita nova* muss dadurch schon so etwas wie das Prinzip des ›arbitraire du signe‹ Saussures, die frei aufzutragende semantische Fracht der Worte aufgegangen sein. Dadurch tun sich expressive Spielräume auf, wie mit Sprache etwas mitzuteilen ist, ohne es auszusagen. Würde sich auf diese Weise dann nicht gerade die unaussprechliche Liebe adäquat ›verähnlichen‹ lassen (»simiglianza«; VN § 24,5)?

Ein weiter Weg bis zur Ausführung. Die *Vita nova* überträgt die gewonnene Perspektive Schritt auf Schritt immerhin in ein Projekt. Der bedeutende, metapoetische § 25 legt dessen Redeweise auf ›figurative Verkleidung oder rhetorischen Schmuck‹ fest (»sotto vesta di figura o di colore rettorico«; VN § 25,10). Beide teilen sich nur unausdrücklich mit und bilden so das Lächeln der Beatrice nach. In den letzten Paragraphen muss der Liebende eingestehen, dass er ihrem ›wunderbaren Wesen‹ gedanklich nicht folgen kann (»l' mio intelletto nol puote comprendere«; VN § 41,6). Da Denken und Reden jedoch eine Vollzugseinheit bilden, muss auch sein poetisches Wort sich ›in die Fremde, fern der Heimat‹ begeben (»come peregrino [...] fuori de la sua patria«; ebd.). Dort erst, d.h. nur noch außerhalb der Diskursgemeinschaft der ›Getreuen Amors‹ (»fedeli d'Amore«; VN § 3,9) und jenseits des ›dolce stil novo‹, würde er etwas über seine ›glorreiche Herrin‹ sagen können, was noch von keiner gesagt wurde (»dire di lei quello che mai non fue detto d'alcuna«; VN § 42,2). Ihre ins Jenseitige entrückte Gestalt verlangt mithin, dass ihr ›Name‹ (nicht sie!), d.h. die Rede über sie, anders auszubilden ist, sodass er vom Empfinden verstanden werden kann (»io sento lo suo nome«; VN § 41,7, meine Hervorh.). So gesehen ist es vor allem die *anima sensitiva*, die dann Einblicke in ihre wahren Beweggründe gewährt, wenn sie mit einem figurativen ›Lächeln‹ der Rhetorik und des Stils angesprochen wird.

Wie dies gelingen kann, haben *De vulgari eloquentia*, das *Convivio* – und die *Commedia* weiter ausgeführt. Ins Zentrum rückt dabei die Fähigkeit des Mundes, die ihn traditionell zum Organ des Humanum schlechthin macht: das (andere) Alleinstellungsmerkmal, dass der Mensch sprechen kann. Bereits Dante hat dessen

Bedeutung im Sinne moderner Sprachtheorie als Kommunikationsakt verstanden, in dem Ausdruck, Appell und Darstellung zusammenwirken.<sup>12</sup> Ihre identitätsstiftende Wirkung kann sie allerdings erst ausüben, wenn sie effektiv zum Sprechen gebracht,<sup>13</sup> d.h. zu einem ›sinnlichen‹, oralen ›Laut‹ wird und insofern Stimme hat und ist. Dann erst kommt ›das Menschengeschlecht‹ in die Lage, ›sich Gedanken mitzuteilen‹ (VE I, 3,2f.), wie Dante definitorisch in *De vulgari eloquentia* festhielt. Diese lebendige Sprache also ist es, die die eigentliche Basis für jemanden bildet, der aus Sprache ästhetische Zeichen machen will. Das Problem dabei dürfte Dante nur allzu bewusst gewesen sein: Das *volgare* wird weithin vom Bedürfnisleben beherrscht. Soll aus dessen Worten Kunst, gar ein *poema sacro* werden, muss es die Belange des Tages umfassend ›überspringen, wie bei einem, dem ein Hindernis den Weg versperrt‹ (Par. XXIII, 62–63). Die vielfach gebrauchten Worte können aber vor allem dann erst poetisch geheilt werden, wenn sie anders verwendet werden als für gewöhnlich. Diese Überschreitungen hat Dante auf einen klassischen Begriff gebracht, der sein ganzes Schreibprojekt umschließt: *cantare* (*canto*; *cantica*; *canzone*). Er besagt, dass im Sprachvermögen dessen Fähigkeit zur Sprachmusik anzuregen ist. Sangbarkeit selbst ist damit allerdings wohl nicht beabsichtigt. Ob Dante eine Vertonung seiner Verse oder eine *Lectura Dantis* mitbedacht hat, wie sie Boccaccio einführen wird, muss offen bleiben. Als Schöpfer eines christlichen Epos jedenfalls stellte er sich in die Tradition großer antiker Vorbilder. Dort war *carmen* der Begriff für eine erhabene Dichtung im *stilus grandi loquens*; Apoll der mythische Patron ihres Gesangs. Vieles spricht jedoch dafür, dass ihm die Berufung auf diese Autorität nicht genügte. Nicht nur, dass selbst sein Meister Vergil am Tor zum Paradies zurückbleiben musste; auffälliges Indiz ist darüber hinaus, dass er die Äußerungsform von *cantare* durchgehend und in einer Weise intensiv bespricht und klärt, die weit über eine Verbeugung gegenüber antiken Vorbildern und rhetorischer *Eloquenz* hinausgeht. Die *Enciclopedia Dantesca* kann es materiell belegen.<sup>14</sup> Dafür gibt es einen prinzipiellen Grund. Von ihrem epischen Format her konkurriert die *Commedia* namentlich zwar mit der *Aeneis* und der *Thebais* des Statius. Sie weicht jedoch geradezu nachklassisch von deren Tugendmodell, dem heroischen Tathandeln ab. Mit dessen Begriff von *virtus* sollte sich – politische –

<sup>12</sup> Wie es später das Organon-Modell von Karl Bühler systematisch entwickeln wird. Vgl. Karl Bühler, *Schriften zur Sprachtheorie*, hrsg. von Andreas Eschbach, Tübingen, Mohr Siebeck 2012.

<sup>13</sup> Dazu die Begriffserklärung von Tilman Borsche, der vor allem die metaphorische Dimension von ›Sprechen‹ in den Blick rückt. Vgl. Tilman Borsche, ›Sprechen‹, in: Ralf Konersmann (Hrsg.), *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*, Darmstadt, Wiss. Buchges. 2011, S. 393–400.

<sup>14</sup> Vgl. Giovanni Treccani/Umberto Bosco (Hrsg.), *Enciclopedia dantesca*, vol. I, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 1970; Art. »cantare« von Emilio Pasquini, S. 790 ff. (Im Weiteren abgekürzt als ED).

Herrschaft begründen lassen (Aristoteles, *Nikomachische Ethik*, 1145a 20–30). Die menschliche Natur stand im Ansehen, sich, wie Hector, zum Gottmenschentum steigern zu können.

Welch anderes Menschenbild bearbeitet dagegen Dante! Sofern die christliche Tugendordnung überhaupt an einen Heroismus denken lässt, dann an einen der sanguinischen Tatenthaltung. Göttlich erweist sich der Mensch, indem er die urwüchsigen Antriebe seiner *anima sensitiva* (zusammen mit der *vegetativa*) gerade verleugnet, um mit allem, was er hat, das schlechthin Andere seines Selbst, seinen Gott zu erhöhen. Doch wie viel mehr verbale Überzeugungskraft bedarf es, um eine so hohe Gesinnung gegen die Triebhaftigkeit der menschlichen Natur durchzusetzen! Die Herausforderung verschärft sich überdies, wenn der *élan vital* nicht mit dem Schwert, sondern mit der Sprache verfochten werden soll. Es müssen *alle* expressiven Hebel in Bewegung gesetzt werden, die das Medium hergibt. So wie alles in seiner Welt in einer Stufenordnung aufgehoben ist (vgl. z.B. *Par.* XXXII, 74: »locati son per gradi differenti«), so auch der poetische Sang seiner *Commedia*. Er bildet gleichsam nur das Präludium desjenigen Gesangs, der im Himmlischen Paradies angestimmt wird, die Muttersprache der Seligen und der Engel des Himmels (*Par.* XXXI, 1–9). Ihr blindes Verständnis wiederum weist über sich hinaus auf das göttliche Prinzip, das keiner Sprache mehr bedarf, weil es, wie in der Fülle des Lichts, sich selbst entzieht (*Par.* V, 134f.: »come il sol che si cela elli stessi per troppa luce«). Analog dazu teilt sich der Allerhöchste im Schweigen als dem Kommunikationsakt seiner Vollkommenheit mit.<sup>15</sup> Bemerkenswert genug: Niemand aus dem engen Zirkel des Empyreums ergreift selbst noch das Wort, auch nicht der Verkündigungengel Mariens (*Par.* XXXII, 103ff.), noch sie selbst. Andernorts gibt Dante mit einer kühnen Metapher zu verstehen, dass der unfassbare (göttliche) Lichtschein der eigentliche Gesang des unaussprechlichen *sommo piacere* ist. Es hat sich zum Beispiel in *Par.* XVIII, 76ff. so niedergeschlagen: »die seligen Wesen, deren Flug im Licht Gesang ist« (»dentro ai lumi sante creature volitando cantavano«) – Licht, Bewegung, Gesang, die sinnlichen Kennzeichen des Übersinnlichen. An anderer Stelle nimmt Dante das Sinnbild des menschlichen Angesichts wieder auf und spielt unerhört verdichtet auf sein – unerreichbares und insofern paradiesisches – Ideal einer Mitteilung an. Es gipfelt in einem synästhetischen »Convivium«, in dem die Artikulationen des Lächelns, Strahlens, Singens und Schweigens wechselseitig füreinander eintreten: »kein Tausendstel der Wahrheit würde [dadurch] sichtbar, wenn ich das heilige *Lächeln* [der Beatrice]<sup>16</sup> besänge und wie rein es das heilige

<sup>15</sup> Das Schweigen Luzifers hat sich dagegen als ein Verstummen ereignet; s.u. – Vgl. allg. Alois Hahn, »Schweigen, Verschweigen, Wegschauen, Verhüllen«, in: Aleida Assmann/Jan Assmann (Hrsg.), *Schweigen*, München, Fink 2013, S. 29–50.

<sup>16</sup> Mit Chiavacci, *Commedia*, Bd. III (wie Anm. 5), S. 648f.

Antlitz *erstrahlen* ließ« (»al millesimo del vero / non si verrà, cantando il santo riso e quanto il santo aspetto facea mero«; *Par.* XXIII, 54–60). Dante muss die Grenzen der Sagbarkeit mit dem Unsagbarkeitstopos quittieren. Doch nimmt diese Figur in diesem Zusammenhang nicht mehr Bedeutung auf als nur eine stilistische?<sup>17</sup> Denn dem Jenseitswanderer erscheint dieses poetische Unvermögen gleichwohl als »dolcissimo« (ebd., V. 57), als Erfüllung seiner Rede. Dies lässt ihn ahnen, dass, wenn er poetisch – *cantando* – das Sagbare bis an die Grenzen des Schweigens ausschöpft, er sich *ex negativo* auf die Spur einer Offenbarung begibt, die in der unaussprechlichen göttlichen Diskursivität endet.<sup>18</sup> Der Inbegriff eines Jenseits erfüllt sich demnach jenseits aller Sprachen. Das aber will wiederum sprachlich dargestellt sein. Dem kann vor allem anderen nur die menschliche Begabung der Imagination und ihr inneres Sehen gerecht werden, das sich in Bildern und Klängen äußert und insofern ein unverzichtbares Instrument der Erkenntnis darstellt.<sup>19</sup>

## Vergil ist heiter

Alles hängt mithin davon ab, wie sich das glückverheißende, der Sprache enthobene Göttliche gewinnend in menschlichem Sprechen abbilden lässt. Diese paradoxe Aufgabe überträgt Dante dem poetischen *canto*. Ein Erfolg aber kann sich nur innerhalb der Grenzen und Lizenzen seines Mediums einstellen (er hat kein anderes) und wirft die grundsätzliche Frage auf, über welche Ausdrucksmöglichkeiten es überhaupt verfügt. Wie in anderen Fällen auch, etwa in *De vulgari eloquentia*, hat Dante auch dies von Grund auf erschlossen und abermals mit dem Werdegang seiner *Commedia* verbunden.

---

17 Dass neben der Unsagbarkeit noch eine andere Strategie des bedeutsamen Verschweigens eine bedeutende Rolle spielt, hat Karl Ellerbrock nachgewiesen: ders., *Die Poetik des Ungesagten in Dantes Commedia*, Paderborn, Brill/Fink 2021.

18 Vgl. dazu den systematischen Aufriss von Friedrich Kittler/Thomas Macho/Sigrid Weigel (Hrsg.), *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, Berlin, Akademie-Verlag 2002. – Dante hat sich mit dem Problem, das die Moderne angesichts ihrer Katastrophen beschäftigt – wie kann Gott das Elend und Böse in der Welt zulassen – im *Convivio* auseinandergesetzt und sich mit der Behauptung aus der Affäre gezogen, dass dies nicht aus göttlicher Absicht kommt, sondern etwas Akzidentiell ist (Cv. III, 12,8ff.). Denn wird es auf die Erbsünde bezogen, hat es der Mensch aufgrund seines freien Willens (Augustinus, *De libero arbitrio*) selbst verschuldet.

19 Diesen Zusammenhang hat Rainer Stillers repräsentativ entwickelt: ders., »Das Unvorstellbare und die Vorstellung. Zur Imagination in Dantes *Purgatorio* (Canti IX–XVII)«, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 91 (2016), S. 62–78.

Eines ihrer dramatischen Sprachereignisse findet zu Beginn des *Inferno* statt, als Vergil und er<sup>20</sup> ans Tor zur Hölle gelangen (*Inf.* III, 1ff.). Dessen erschreckende Inschrift lässt die Lebensgeister ›Dantes‹ sich melancholisch verhärten (»duro«; ebd., V. 12). Der Dichter sieht sich vor die Herausforderung gestellt, wie die unmenschlichen Schicksale der Insassen Eingang in die menschliche Sprache finden könnten, um damit Abschreckung zu bewirken. Der *visio horribilis* des *Inferno* entsprechend hat Dante seine Antwort übersetzt. Sie geht aus der ersten, unmittelbaren, damit ureigensten Äußerung hervor, mit der die Verdammten diesen *locus horribilis* abbilden: Stöhnen, Wehklagen, lautes Jammern (»sospiri, pianti e alti guai«; *Inf.* III, 22). Was er in seinem verworfensten Zustand noch von sich zu geben vermag, reduziert ihn auf unwillkürliche, vegetative Laute ohne Worte, die primitivste Kundgabe, zu der ihn sein Stimmorgan befähigt. Diese Eröffnungsszene hat es in sich. Sie ereignet sich ihrerseits im Zeichen von zwei vielsagenden Leitvorstellungen aus Dantes Bildvokabular, wie er sie im *Convivio* eingeführt hatte. In seiner tiefsten Erniedrigung ist der ›Mund‹ des Menschen gleichsam im Zustand seiner Entmündigung. Der Ort begründet es visuell: In finstere, sternenlos wabernde Dunkelheit ist er getaucht (»l'aere senza stelle«; ebd., V. 23). Nichts kann erkannt werden; das ›Auge‹, offen für die Sprache des Lichts, hat keinen Anhaltspunkt mehr. Vergil hatte die Deutung des Bildes vorbereitet: ›die Gepeinigten haben die Gabe des Verstandes verloren‹ (»le genti dolorose / c'hanno perduto il ben de l'intelletto«; ebd., V. 17–18). Selbst das, was je nach zerrüttetem Seelenzustand vom Sprachvermögen noch geblieben ist, muss im Prinzip jede Ordnung preisgeben und verfällt einem erschütternden Tohuwabohu (»tumulto«; ebd., V. 28): »unvereinbare Idiome; grauenvolle Rufe; Schreie des Schmerzes, Laute der Wut; schrille wie klägliche Stimmen« (»diverse lingue orribili favelle / parole di dolore, accenti d'ira / voci alte e fioche«; *Inf.* III, 25–27) – Äußerungen ohne Kommunikation. Zerfallen ist die letzte verbliebene Einheit der nachbabylonischen Strafaktion, eben das, was Dante am gemeinschaftsbildenden *volgare* schätzt. Eine Verständigung unter diesen Bedingungen ist ausgeschlossen, sowohl mit den in ihre Vereinzelung eingeschlossenen Leidensgenossen, wie auch mit sich selbst. Wo sie sich dennoch artikulieren, wirft sie ihr Wort nur wieder auf sie selbst zurück. Ihrer Rede steht nurmehr das finstere, in Luzifer verkörperte Ideal des Verstummens zu (als Artikulation bleiben zuletzt lediglich die wortlosen Schläge der Hände – auf die nackten Körper; »suon di man«; *Inf.* III, 27).<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Zu ihrem Verhältnis als Selbstpositionierung der Dichtung und des Dichters unter Einbeziehung der Beatrice und ihrer Sendung vgl. die Studie von Bettina Full/Karin Westerwelle, »Poeta fui. Dante und Vergil«, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 90 (2015), S. 3–35.

<sup>21</sup> Als akustische Äußerung schwer zu deuten; hier mit Chiavacci, *Commedia*, Bd. I (wie Anm. 5), S. 82.

Dieser Einstieg in die Hölle der Unsprachlichkeit erscheint wie eine Miniatur des ganzen Inferno. Kulminiert er nicht im monströsen Zerrbild von Luzifer? Er legt seinerseits ein extremes Sprachzeugnis ab. Es erschließt sich abermals über Dantes sinnbildliche Auslegung von Antlitz, Mund und Augen. Die drei Gesichter seines Hauptes deuten auf die Zerschlagung des Geistprinzips, das der Kopf als traditionellen Sitz der *anima intellectiva* anberaumt. Sie zeigen die Perversion der *anima triplex* an, die seine eigensüchtige Revolte in Kauf genommen hat (»tre facce alla sua testa«; *Inf.* XXXIV, 38). Die Konsequenzen lassen sich an den Augenpaaren ablesen. Weder gewährt die Finsternis des Ortes einen symbolträchtigen Lichtschein; noch ist dieser Satan in der Lage, jemals wieder etwas zu erkennen: Seine Augen laufen unaufhörlich von Tränen und Blut über (ebd., V. 54). Sie rühren jedoch von keinem Mitgefühl für ein Gegenüber her; gehen vielmehr rein physiologisch-mechanisch blicklos ins Leere. Ohne Erleuchtung ist er aber auf ewig heilloser, sinnlicher Verhaftung ausgeliefert. Seine ärgste seelische Enteignung teilen jedoch seine Mäuler mit. Ihnen ist das Maul gestopft; sie zermalmen die drei Erzsünder Judas, Brutus und Cassius (ebd., V. 62, 65, 67) – ein Akt der Anthropophagie, der wohl unmenschlichsten Perversion der menschlichen Natur. Die Öffnung des Mundes ist zu animalischer Einverleibung entartet. Der Gott seines Begehrens ist bare Körperlichkeit.<sup>22</sup> Der »Fürst dieses Schmerzensreiches« (ebd., V. 28) kann deshalb keinen Laut von sich geben, nicht einmal einen tierischen, trotz seines zottigen Fells. Dante hat ihn zum Ebenbild einer kommunikativen Katastrophe stilisiert. Da auch keine Ohren erwähnt werden, ist Luzifer auch akustisch ohne Kontakt. Seine Taubheit hat im Übrigen eine verzweifelte Bildparallele in seinem heftigen Flügelschlag, dem jeder Aufflug versagt ist. Wer sich gegen die *anima intellectiva* so versündigt wie er, muss damit jeder Verbindung zu Gott entsagen und in seelischer Aphasie erstarren. Insofern repräsentiert er die unterste, heillose Stufe der Mitteilsamkeit.

Der Durchgang durch diesen Nullpunkt der Unmenschlichkeit war offenbar für das Projekt Dantes dennoch notwendig. Die Jenseitswanderer, die diesen Abstieg zur Hölle für die Leserschaft riskieren (*Inf.* XXXIV, 23–25), führen mit Luzifer vor, dass das *summum malum* in menschlicher Hinsicht im Verlust jeder Mitteilsamkeit besteht. Im Umkehrschluss machen sie dadurch bewusst, wie sich nur mit demjenigen Wort eine Verbindung zum *summum bonum* anbahnen lässt, das von allem

---

<sup>22</sup> Gleichsam in Umkehrung dessen hat Manuele Gragnolati die These verfochten, dass selbst in den höchsten himmlischen Sphären eine Sehnsucht nach dem Körper fortbesteht. Vgl. Manuele Gragnolati, »Zwischen Unsterblichkeit und Auferstehung: das körperliche Jenseits der Göttlichen Komödie«, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 93 (2018), S. 57–73. – Letztlich ist ihr auch paradigmatisch Luzifer verfallen, insofern sein Begehren, sein zu wollen wie Gott, auf die kreatürlichen Antriebe der *anima vegetativa* verweist.



Übel entlastet ist. Doch nicht nur dafür sollte das satanische Mahnmal das Bewusstsein schärfen. Es kommt überdies für eine zweite, maßgebliche Einsicht in Betracht. Ausgangspunkt ist ein phantastischer Einfall Dantes, der der eingefrorenen Szene abschließend eine spektakuläre Wendung verleiht. Um den Höllenort zu verlassen, ergreift Vergil, der bereits seinem Helden Aeneas einen Ausgang aus dem Hades gewiesen hatte (*Aen.* VI, 893ff.), auch in Dantes Epos die Initiative. Er führt sich und seinen Schutzbefohlenen am zottigen Fell des Monsters entlang auf die andere Hälfte der Erde (*»appigliò se alle vellute coste«*; *Inf.* XXXIV, 73). Sollte dieses erfundene Detail keine bildhafte Aussage im Sinn haben wie die anderen? Deutet das animalische Äußere des Monsters nicht an, dass selbst die unmenschliche Nicht-Äußerung des in sich eingeschlossenen Beelzebub einen abschreckenden Zweck im Aufstiegsschema (*scala!*, vgl. *Inf.* XXXIV, 82) der *Commedia* hat? Verleiht sie vom Ende her gesehen nicht selbst den elenden Lauten der Verdammten, die ›Dante‹ am Eingang des Inferno entgegenschlügen, noch einen letzten Rest an Kommunikativität im Hinblick auf die Leserschaft, jene *phatische* Funktion, die in *De vulgari eloquentia* als mediale Liebesfähigkeit des *volgare* herausgestellt wurde? Im Grunde eine unerhörte Perspektive. In weiterer Hinsicht sah sich Dante ganz offenbar gezwungen, einen letzten, aber kreatürlichen Rest an Verbindung zwischen Transzendenz und Existenz festzuhalten, weil eine allegorische und figurale Klammer, die die hl. Schriften stiften, nur noch poetisch zu bilden ist, angesichts einer menschlichen Doppelnatur, deren freier, aber eigenmächtiger Wille einen Schatten auf die Allmacht Gottes wirft, der sich selbst – oder gerade – bei Thomas von Aquin nicht mehr aufhellen lässt.<sup>23</sup>

Nichts könnte diese Divergenz besser zum Vorschein bringen als ein Rückblick vom Ausgang der Hölle auf ihre Eingangsszene (*Inf.* III, 22ff.). Wie hatte ›Dante‹ doch die Annäherung an diesen Ort wahrgenommen? Beides, das Epigraph überm Tor, erst recht die Stimmen, die ihm entgegen schallen, hatten in ihm eine beispielhafte Doppelreaktion ausgelöst. Nicht nur dass er sich von dieser Sprachlosigkeit unmittelbar angesprochen fühlte. Sie versetzte ihn augenblicklich zugleich in erschütternden Schrecken, weil er sie als Ausdruck ihrer Qualen und Selbstentfremdung interpretierte. Offenbar ist tief in ihm ein Sensorium angelegt, das selbst unsprachliche Laute zu verstehen – und mit ihnen zu kommunizieren weiß: Er bricht in Tränen aus (*Inf.* III, 24). Ein hoch bedeutsames Ereignis: Unterhalb des geäußerten Wortes verfügt der Mensch ganz offensichtlich über eine Begabung für die Stimme seiner Tiefennatur. Sie artikuliert sich rein in den lautlichen Hervor-

23 Vgl. dazu grundsätzlich Andreas Kablitz, »Alanus' Konzeption der Natura und ihre Rezeption bei Brunetto Latini und Dante«, in: Magdalena Butz/Alexandra Urban (Hrsg.), *Alanus ab Insulis und das europäische Mittelalter*, Paderborn, Brill/Fink 2022, S. 139–177.



bringungen des Mundes, gewissermaßen bioakustisch,<sup>24</sup> verfügt aber über einen eigenen Adressaten, das menschliche Affektvermögen, das versteht, obwohl nichts gesagt wird. Damit verbinden sich beträchtliche Konsequenzen, vor allem im Hinblick auf die Wortsprache, auf die es Dante ankommt. Deren Lautgestalt ist im Prinzip – *Kratylos* und Lautmalerei hin oder her – von ihrer Semantik unabhängig. Dadurch lässt sie sich als eine eigene *Phonosphäre* abgrenzen, in die die Sprache eingebettet ist.<sup>25</sup> Als solche umgeht sie jedoch den Intellekt und richtet sich direkt an das Empfinden. Ihre Eigenständigkeit gewinnt dadurch erheblich noch an Gewicht, dass sie organologisch, im Stimmapparat des Menschen verankert ist. Jeder, zu allen Zeiten und überall, verfügt mithin über sie. Damit gehört sie zur anthropologischen Grundausstattung des Menschen. Dante konnte sich diese Perspektive deshalb theoretisch, im Sinne von *De vulgari eloquentia* zu eigen machen. Dort hatte er begründet (s.o.), dass Denken und Sprechen einander unmittelbar bedingen. Entsprechend bot es sich an, der mitgeführten Unterstimme der Sprache eine eigene, unabhängige Erkenntnis zuzugestehen. Anders gesagt: So wie Dante davon ausgeht, dass jedem Ding eine eigene Liebe, ein besonderes Streben, eine Entelechie innewohnt, so wäre in ihren lautlichen Eigenschaften, in Klang, Betonung, Tonfall, Sound, in ihrer Stimmhaftigkeit ein ihr gemäßes expressives Äquivalent aufzuspüren. Dante bezieht sich dabei vielfach auf die Bezeichnung *voce*.<sup>26</sup> Bereits er zeigt dabei ein erstaunliches Bewusstsein für eine Seite menschlicher Verständigungsmöglichkeiten, die erst sehr viel später unter dem Begriff der ›Stimme‹ hohe wissenschaftliche Aufmerksamkeit gefunden haben.<sup>27</sup> Geläufig sind lebensweltliche Wendungen, wie dass jemand an seiner Stimme zu erkennen ist, weil sie als unverwechselbar gilt; mit ihrer Hilfe sich also Identitäten ›bestimmen‹ lassen. Sind sie für sich genommen auch nicht wortkundig, können sie gleichwohl

24 Bettina Hesse (Hrsg.), *Die Philosophie des Singens*, Hamburg, mairisch Verlag 2019.

25 Bernhard Waldenfels hat »Das Lautwerden der Stimme« (in: Doris Kolesch/Sibylle Krämer [Hrsg.], *Stimme*, Frankfurt, Suhrkamp 2006, S. 191–210), phänomenologisch, vom Ereignischarakter der Stimme her entwickelt, aber wesentlich im Unterschied von lauten Geräuschen, die nicht sprecherbezogen sind. Dantes poetisches Interesse geht vielmehr von der kopräsenten Artikulation sprachlicher Verlautungen aus, in denen semantische und phonische Seiten zusammenspielen. Andeutungsweise bei Waldenfels, ebd., S. 204.

26 Vgl. stw. *voce*, in: Giovanni Treccani/Umberto Bosco (Hrsg.), *Enciclopedia Dantesca*, vol. V, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 1976, S. 1111f. (D. Consoli). – Unter verschiedensten Aspekten und textnah von Paolo Sessa untersucht, *Suoni e voci nella Commedia di Dante*, Roma, Società Dante Alighieri 2015.

27 Dante erschließt sich damit eine weitgefaste Sprachfunktion, die erst etwa mit Herder systematisch eingeholt wurde. Vgl. Borsche, *Sprechen* (wie Anm. 13), S. 397. Das Spektrum der Disziplinen, die sich dem Phänomen Stimme inzwischen widmen, dokumentiert der Bd. *Stimme*, hrsg. von Doris Kolesch/Sibylle Krämer, Frankfurt, Suhrkamp 2006 (Stw. 1789); vgl. Einleitung.

kognitive und verbale Anlässe schaffen, die aus den Souterrains des Bewusstseins heraus Geistesgegenwart aktivieren. Laute geben uns insofern nur sonore Zeichen. Wir verstehen sie jedoch, weil ihre paralinguistische Körpersprache aus dem ›Mund‹, der *anima sensitiva* kommt.

Gerade in Extremsituationen treffen uns ihre Anmeldungen so jäh und unwillkürlich, dass sie das Problem aufwerfen, wie sie mit unserem – humanen – Selbstverständnis in Einklang zu bringen wären. Genau dieser Konflikt hat ›Dante‹ am Tor zum Inferno zurückschrecken lassen. Die eigentliche Pointe dieser Szene besteht jedoch darin, wie er trotzdem über die Schwelle bewegt werden konnte. Vergil, heißt es, führte ihn hinein (»mi mise dentro alle segrete cose«; *Inf.* III, 21) und er tat es, erstaunlich genug, ›mit heiterer Miene‹ (»lieto volto«; *Inf.* III, 20)! Heiter? In dieser Situation? Er muss gute Gründe haben, um über dem Schrecken stehen zu können. Liegt es daran, dass er, als Einwohner der Vorhölle, den unseligen Ort schon kennt? Von Schwellenangst frei scheint er aus einem ganz anderen Grund. Eine kleine Geste lässt tief blicken: Um ›Dante‹ Mut zu machen, legte er seine Hand auf dessen Hand (»la sua mano alla mia pose«; *Inf.* III, 19). Handauflegungen haben von alters her den rituellen Charakter von Initiationen.<sup>28</sup> Worin also weiht Vergil seinen Schützling ein, um ihn zu einem Abstieg in die Hölle zu ermutigen? Vor allen anderen ist Vergil für ›Dante‹ Herr und Meister (»Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore«; *Inf.* I, 85) der hohen Dichtkunst (»altissimo canto«; *Inf.* IV, 95), des *genus sublime*. Grenzüberschreitungen dieser Art sind mithin Sache der Kunst! Dies bildet jedoch nur den Auftakt zur eigentlichen Dichterweihe ›Dantes‹ im 4. Gesang des *Inferno*. Dort wird er als sechster in den illustren Kreis von Homer, Horaz, Ovid, Lukian und allen voran von Vergil selbst (»mi fecer della loro schiera [...] sesto«; *Inf.* IV, 100ff.) aufgenommen. Der Autor denkt nicht allzu gering von sich selbst.<sup>29</sup> Er setzt sich als Vergil des christlichen Zeitalters ein, führt seine literarische Autobiographie aber auf eine antike Genealogie zurück, wie er es schon in der *Vita nova* vorgezeichnet hatte (*VN* § 25). Ausgestattet mit dem Segen epischer Wortmächtigkeit also lässt sich die Schwelle zu jener moralischen Unterwelt überschreiten, deren Tiefpunkt in der Vernichtung des menschlichen Logos ihr Ebenbild hat. Daraus aber und vor allem lässt sich schließen, dass, wenn (hohe) Dichtung das

28 Dazu Anthony T. Hanson/Friedemann Merkel, »Handauflegung I u. II«, in: Gerhard Müller (Hrsg.), *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 14, Berlin/New York, De Gruyter 1985, S. 415–428.

29 Bereits an dieser Stelle bricht ein Problem auf, das namentlich die jüngere Dante-Forschung im Zusammenhang mit dem modernen Problem der Subjektconstitution und Autorisierung intensiv beschäftigt und sich insbesondere auch der Stellung des Ich in Dantes *Commedia* gewidmet hat. Vgl. dazu die treffende Situierung von Michael Schwarze, »Dantes Poetik des Ich«, in: Simona B. Kucher/Dorothea Böhm/Tatiana Floreancig (Hrsg.), *Das Subjekt in Literatur und Kunst*, Tübingen, Narr 2011, S. 1–26.

ganze Ausdrucksvolumen der Sprache ausschöpft, sie leib-seelische Logotherapie auszuüben vermag. Wird diese heilende, heilige Wirkung im Übrigen nicht auch – bis heute – dem Akt der Handauflegung zugeschrieben (und kommt damit ›Dante‹, dem Sprachsucher, heilsam zugute)?

Selbst im Angesicht des Inferno kann deshalb auch Vergil ›heiter‹ bleiben (»lieto volto«). Darüber hinaus aber war er schon in anderer Weise auf dessen verheerende Eindrücke gefasst. In einer berühmt gewordenen Episode seiner *Aeneis* (*Aen.* VI, 116ff.) hatte er sie sich bereits bewusst gemacht, als er seinen Titelhelden den Hades hat aufsuchen lassen. Die Qualen der Verruchten in der Zwingburg des *Tartarus* (*Aen.* VI, 548ff.) selbst nimmt er jedoch seinerseits nur akustisch, eben als Stöhnen, Schläge, Klirren und Kettenrasseln wahr (*Aen.* VI, 557f.). Im Übrigen übersetzt er sie nicht selbst in Worte, sondern legt sie der Weissagerin Sibylle, der Führerin des Aeneas, in den Mund. Sie haben also magische Autorität (»potes namque omnia«; *Aen.* VI, 117). Im selben Atemzug spielt Vergil jedoch auf seinen eigenen ›Führer‹ durch die ›entsetzlichen Geräusche‹ an, die auch hier durch das ›Tor des Unterweltfürsten‹ (*Aen.* VI, 106) drangen: über seiner Sprachbeherrschung liegt die mythische Autorität des Sängers, Musikers und Dichters *Orpheus* (*Aen.* VI, 119ff.), auf den er andernorts, etwa im IV. Buch der *Georgica*, intensiver einging.

Dante scheint diese melodische Patenschaft sehr wohl wahrgenommen zu haben. Zwar erwähnt er den ›apollinischen Dichter‹ (*Ovid, Met.* 11,8) selbst nur knapp im Kreis antiker Poeten (*Inf.* IV, 140).<sup>30</sup> Dessen Patronat für seine *Commedia* lässt er hingegen im 2. Buch des *Convivio* stärker durchblicken.<sup>31</sup> Hier wird der vielbegabte Sänger als Beispiel für den übertragenen Sinn der Poesie genannt, den ihre ›schönen Lügen‹ (»bella menzogna«; *Cv.* II, 1,3) durch ›fiktionale Worte‹ (»parole fittizie«) zu vermitteln vermögen. Dabei bezieht sich Dante ausdrücklich auf die Begabung von Orpheus' *voce* / Stimme und lässt sie sich in dieser Funktion zudem von seinem Leitautor Ovid bestätigen (ebd.). Mit der Macht seiner Zither und seiner Stimme gelang es ihm, wilde Tiere, Bäume, selbst Steine ebenso wie harte Herzen zu bewegen. Es ist mithin die Kunst des Klangs, die den lauten Schlägen der Hand in der Unterwelt ›eine verborgene Wahrheit‹ (»una veritade ascosa«) abzugewinnen vermag, wenn damit ein Instrument angeschlagen wird; wenn Geräusche, Rufe und

<sup>30</sup> Teil einer Konstellation, wie sie Vergil selbst, aber auch Augustinus und Thomas kennen. Vgl. Chiavacci, *Commedia*, Bd. I (wie Anm. 5), S. 127.

<sup>31</sup> Dazu Christophe Labaude, »Le mythe d'Orphée chez Dante«, in: *Revue des études dantesques* 1 (2017), S. 49–70. Eine umfassende Rezeption des Orpheus-Eurydike-Mythos im Mittelalter (und darüber hinaus) hat Klaus Heitmann erarbeitet. Dante dürfte die Sage kaum unbekannt gewesen sein. Vgl. Klaus Heitmann, »Orpheus im Mittelalter«, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 45 (1963), S. 253–294.

Schreie im Mund der Poesie Klanggestalt annehmen. Dann kann im *Phonischen*, das allgemein und im Besonderen die Sprache umgibt, das *Euphonische* verlauten. Sehr viel später wird Eichendorff, romantisch-naturreligiös inspiriert, diese Verwandlung so wiedergeben: »Schläft ein Lied in allen Dingen [...] und die Welt fängt an zu singen, triffst du nur das Zauberwort« – das die Poesie anschlägt. Dieses erzeugt eine innere Bewegung (»a sè muovere«), deren Affekte uns unterhalb des Verstandeslebens (»vita ragionevole«; Cv. II, 1,4) ansprechen. Dadurch aber können sie gerade das Urteilsschema der *anima sensitiva* aktivieren und selbst jene »zähmen und demütig« machen (»mansuescere«; »umiliare«; Cv. II, 1,3), die keinen Kunstverstand und keine Wissenschaft haben (»che non hanno vita di scienza e d'arte«; Cv. II, 1,4). Worin Dichtung daher anders klingt, durch ihre ästhetische *Prosodie* (griech. eig. »hinzu-singen«), steigert sie ihre Mitteilbarkeit gegenüber einem Wortlaut, den wir für gewöhnlich nur mitlaufen lassen. Dieser Zauber der *orphischen* Sprache machte Vergil heiter. Dante begreift, dass, wenn er entsprechend sein *volgare* auf diese Weise zum »Singen« bringt, auch er die Pforten *seines* Jenseits zu überwinden vermag, zumal sich sein *canto* dort in letzter Instanz in der *Polyhymnia* des Fixsternhimmels vergewissert sieht (*Par.* XXIII, 59–61; »cantando il santo riso [...] figurando il paradiso«).

## Matelda singt

Wie aber eine solche Sprachmusik konkret gelingen kann, diese Frage hat Dante bis zuletzt, durch alle seine Werke hindurch, stets mitbedacht. Die Antwort geht aus dem anderen, rhetorisch-poetischen Aufschluss hervor, den das Sinnbild des Mundes gewährt. In den Vordergrund rückt dabei seine Fähigkeit, etwas sprachlich verlauten zu lassen. Was dabei zum Ausdruck kommt, das vor allem würde ja den Menschen zum Menschen machen (VE I, 4,1). Dante klärt es an einer faszinierenden Station seiner seelischen Wanderung, die keinem Leser entgehen kann. Es ist das hochdramatische Schauspiel, das auf der Bühne von Dantes Irdischem Paradies in den letzten fünf Gesängen des *Purgatorio* zur Aufführung kommt. Als Spielleiterin (»impresaria«)<sup>32</sup> tritt die magische Matelda auf – die geheimnisvolle Schönheit des Ortes (*Pur.* XXXI, 91–105). Sie nimmt im *who's who* der *Commedia* eine Ausnahmestellung ein. Trotz aller Bemühungen wollte es nicht gelingen, ihr eine historische Identität zuzuweisen. Es ist ein Signal. Dante gibt zu verstehen, dass sie nicht als lebende oder kulturelle Persönlichkeit, sondern als eine fiktive Figur aufzufassen

32 Mit Michelangelo Picone, »Canto XXIX«, in: Georges Güntert/ders. (Hrsg.), *Lectura Dantis Turicensis*, Bd. II, »Purgatorio«, Firenze, Cesati 2001, S. 447–462.

ist.<sup>33</sup> Dem gemäß sollte sie von ihrer Welt her, dem Garten Eden der *Commedia* erschlossen werden.

Diesem Wunschort liegt ein hochkomplexes Tableau zugrunde. Dante ist es gelungen, in einem Akt der Mythenbricolage das Irdische Paradies der Genesis, das Goldene Zeitalter, den Parnass (und den Helicon) der Antike sowie Motive der Pastourelle bzw. der Eklogen in einem ›göttlichen Zauberwald‹ (›divina foresta‹; *Purg.* XXVIII, 2) aufgehen zu lassen. Diese Bildmomente so zu überblenden, gibt einen deutlichen Hinweis darauf, dass sie für Dante ihre mythologische Autorität verloren haben. Er benutzt sie vielmehr als poetisches Anschauungsmaterial, um daraus ein fabelhaftes Sinnbild (›arra‹; *Purg.* XXVIII, 92) zu formen, das menschlicher Vorstellungskraft ein Vorgefühl vom Entzücken des Himmlischen Paradieses vermittelt. Zum Beweis dafür habe uns einst der Schöpfer selbst den Garten Eden als Glaubenshilfe geschenkt (*Purg.* XXVIII, 91–93). Effektiv begründet ihn Dante jedoch als *poeta doctus*. Er teilt seinem Schaubild einen übertragenen Sinn wesentlich aus seinem Werk heraus mit.<sup>34</sup> Von ihm her gesehen ist die *divina foresta* eine Fiktion innerhalb seiner Fiktion einer Pilgerschaft durch die große Fiktion dreier Seelenlandschaften nach dem Tode. Ihre Aussage wird damit maßgeblich von zwei Raumordnungsverfahren bestimmt: Jede *Cantica* schließt mit einem räumlichen Superlativ: das *Inferno* mit dem eisigen Cocytus; das *Paradiso* mit dem strahlenden *Empyreum* und das *Purgatorio* mit einem Irdischen Paradies. Seine Position in der Mitte deutet auf seine Funktion: Es schafft Raum für den Übergang vom obersten Punkt der ptolemäischen zum untersten der transzendenten Welt; perspektivisch zwischen Himmel und Erde. An jedem Ort herrscht eine eigene Mentalität, ein *genius loci*, aufsteigend vom *locus horribilis* der Hölle, über den *locus amoenus* des Purgatoriumsgarten zum goldenen Rosenkelch des Empyreums, dem *locus sublimis*.<sup>35</sup> Aus

---

33 Unter den zahlreichen Bezugnahmen ist die Untersuchung von Marcello Ciccuto hervorzuheben, der eine umfassende Situierung dieser Figur vorgenommen hat. In dem hier interessierenden Kontext betont er seinerseits ihre Erschließung aus dem Kontext des Irdischen Paradieses vor dem Hintergrund vor allem von Ovids *Metamorphosen*. Andererseits unternimmt er aber auch den Versuch, dieser Gestalt insofern doch ein historisches Profil zu verleihen, indem er sie auf eine Reihe von Bild- und Textdokumenten bezieht, die Mathilde von Canossa im Motiv des Paradieses dargestellt haben. Vgl. Marcello Ciccuto, »Origini poetiche e figurative di una leggenda dantesca: Matelda nell'Eden«; in: Maria Antonietta Terzoli/Sebastian Schütze (Hrsg.), *Dante und die Bildenden Künste. Dialoge – Spiegelungen – Transformationen*, Berlin/Boston, De Gruyter 2016, S. 49–79.

34 Dante knüpft damit an die moralische und poetologische Lesart seiner Eklogen an, wie Andrea Renker umfassend situiert nachweist. Vgl. Andrea Renker, *Streit um Vergil. Eine poetologische Lektüre der Eklogen Giovanni del Virgilio und Dante Alighieris*, Stuttgart, Steiner 2021.

35 Der *locus sublimis* wurde für das Mittelalter namentlich von Augustinus als Göttersitz durchaus auch in christlicher Perspektive verwendet. Vgl. Augustinus von Hippo, *De civitate Dei*, Kap. XIII; in: *Vom Gottesstaat. Vollständige Ausgabe in einem Band*, München, dtv 2007.

deren Ensemble aber spricht Dantes eigentliche Organisationsidee: Seine *Commedia* ist letztlich rhetorisch-stilistisch aufgebaut, entsprechend den *genera dicendi*: *humile*, *mediocre* und *grave*.<sup>36</sup> Alle Räume der drei *Cantiche* wollen von daher auch als Sprachorte erschlossen sein. Dem mittleren, dem Irdischen Paradies, kommt dabei die Aufgabe zu, die Eloquenz zu ermitteln, mit der sich der *locus sublimis* sprachlich erwandern lässt. Alles, worin sich der Lustort auszeichnet, kommt deshalb als übertragenes Sprechen in Frage. Beatrice klärt ausdrücklich auf: ›Der Fluss (der Lichtstrom des Empyreums) und die Topase (dessen Funken), [...] auch das Lachen der Blumen, das sind verschattete Vorworte der Wahrheit‹ (»umbriferi prefazi«; *Par. XXX*, 76ff.). Dante setzt dafür ein unübersehbares Zeichen: Vergil wird von Beatrice abgelöst; ein Diskurswechsel, der glaubhaft über Unglaubliches zu reden ermöglichen soll.

Dante hat das Bühnenbild seines Irdischen Paradieses unter eine vielsagende Perspektive gestellt. Strenggenommen entfaltet es sich nur nach und nach ganz. Insofern gibt es bildhaft den Zustand seines seelischen Werdeganges wieder. Wie er sich befindet, hat der Autor seinem Führer Vergil in den Mund gelegt. Nach dem Durchgang durch Inferno und Purgatorio ist sein Urteilsvermögen nun ›frei, gradlinig und gesund geworden‹ (»libero, dritto e sano è tuo arbitrio«; *Purg. XXVII*, 140). ›Du bist jetzt Herr deiner selbst‹ (»io te sovra te corono e mitrio«; ebd., V. 142). Die ihm paradiesisch erscheinende Natur spiegelt daher die Physiognomie seines von aller Erdschwere gelösten Seelenlebens wider. Der Ort, der höchste Gipfel der Welt (»sommò monte«; *Purg. XXVIII*, 12), dem er sich inmitten bukolischer Ausstattungsmerkmale nähert, empfängt ihn mit einem wahrhaft synästhetischen Festakt, in dem Sehen, Hören, Riechen und Spüren zusammenstimmen. Er gibt ihm ein Vorgefühl auf die ›unsagbaren Wonnen‹ (»ineffabili delizie«; *Purg. XXIX*, 29), wie sie einst die Stammeltern im Garten Eden genossen hatten. Seit dem Sündenfall aber steht dieser Garten des Glücks leer (*Purg. XXXII*, 31).

Dante ließ sich jedoch gerade davon spektakulär inspirieren und belebte diesen biblischen Bühnenraum neu. In der Perspektive seines Doubles im Text löste sich, einem Wunder gleich (*per maraviglia*), aus dem Schatten des Waldes und mit allen Anzeichen eines Tagtraumes eine überwältigende weibliche Erscheinung (»m'apparve, sì come elli appare / subitamente cosa«; *Purg. XXVIII*, 37–38), die jeden anderen Gedanken verdrängte (»che disvia / [...] tutto altro pensare«; ebd., V. 38–39), so als ob sie ihm plötzlich in den Sinn käme (»appare / subitamente«; ebd., V. 37). Deren Wahrnehmung zog ihn ganz auf die Seite der *anima sensitiva* und ihrer Affektsprache hinüber. Die Begleitumstände dieser Frau stimmen so vollendet mit

<sup>36</sup> Johannes von Garlandia hat ihre Eigenschaften zu einer *rota vergilii* systematisiert. Vgl. Gert Ueding/Bernd Steinbrink, *Grundriß der Rhetorik*, Stuttgart, Metzler 1986, S. 68.

der zauberhaften Natur überein, dass es dem irdischen Betrachter so vorkommen musste, als ob sie als (umgekehrte) ovidische Metamorphose aus ihr hervorgegangen wäre. Tatsächlich verdankt sich ihr Wesen aber seiner literarischen Projektion<sup>37</sup> – sodass er sich in ihr das Projekt ausmalt, das die Station des Purgatoriums für ihn vorsieht: den Schritt ins übernatürliche Paradies zu bereiten.

Entsprechend bedeutsam sind die Attribute, mit denen der Gast das Porträt dieser rätselhaften, allein für sich auftretenden Frau (»donna soletta che si già«; *Purg.* XXVIII, 40) ausgestattet sieht. Die erste konkrete Wahrnehmung der Näherkommenden gleicht einer Ansage: »Matelda singt« (»cantando«; *Purg.* XXVIII, 41). Nichts ist beiläufig bei Dante. Allzu offensichtlich korrespondiert das Irdische Paradies in der Art einer Gegenbildlichkeit mit dem Inferno, zuerst und bemerkenswert genug in artikulatorischer Hinsicht: dort eingangs die Unlaute der Verdammten; hier der Wohllaut, ein Echo der unbeschwerten Lebenslust des Garten Eden, der damit den Gesang – *cantare* – als den ihr gemäßen Ausdruck auszeichnet: Matelda wird ihrerseits unter Dantes Sinnbild des »Mundes« inszeniert und will als Sprachereignis gewürdigt werden. Ein auffälliges Indiz dafür ist, dass sie zunächst namenlos bleibt; es soll also primär auf ihre Funktion, nicht auf ihre Identität ankommen. Dies wiederholt sich darin, wie sie sich äußert. »Dante« nimmt zuerst nur ihre Stimme, den Klang wahr, *voce*. Im Gegensatz zum Inferno ist die *phonische* Basis hier im Purgatorium jedoch von allen Dissonanzen befreit und kann ihre *prosodischen* Qualitäten anklingen lassen. Erst danach, in zweiter Hinsicht, bittet der Ankömmling die bildschöne Unbekannte näherzukommen, damit er auch die Worte, die höhere Form ihrer Artikulation vernehmen kann (»vegnati in voglia di trarreti avanti / [...] ch'io possa intender che tu canti«; *Purg.* XXVIII, 46–48). Im Medium des Gesangs (*che tu canti*) verbleiben jedoch auch sie: dadurch, berichtet »Dante«, nahm er sowohl den betörenden Klang (»dolce sono«; ebd., V. 59) ebenso wie seine Bedeutung (»suoi intendimenti«; ebd., V. 60) auf – auffälligerweise werden auch sie jedoch, wie einst bei Beatrices Gruß, nicht verbalisiert. Entscheidend ist vielmehr ihre emphatische Mitteilung, die jedoch sehr wohl von der *anima sensitiva* verstanden wird. Sie ist der erste Ansprechpartner ihres Gesangs.

Wie konsequent die Figur der Matelda daraufhin entworfen wurde, macht die weitere Ausgestaltung ihres Porträts deutlich. Auch in ihrem Fall setzt Dante an der Lektüre ihres Angesichts an. Sein physiognomisches Vokabular nimmt ihre früh-

---

<sup>37</sup> Hinzuweisen ist auf eine der wenigen Studien, die dieser Gestalt gewidmet wurden. Vgl. Paola Pacchioni-Becker, *Matelda e il Paradiso terrestre nella »Commedia« di Dante Alighieri. Intertestualità e tipologia*, Frankfurt M. et al., Lang 2004. Sie geht auf alle wesentlichen Merkmale ein, unterstellt sie aber durchgehend einer umfassenden figurativen und typologischen Intertextualität, die ihren Identitätsbedarf etwa mit dem Psalm 31 deckt. Ihre »poetische« Erscheinung wird nur nach dem religiösen Schrifttum hin aufgelöst.



lingshafte Schönheit (*bella donna*) auf, in der sich das Prinzip Liebe entäußert (»raggi d'amore; come donna innamorata«; *Purg.* XXIX, 1), das von »Herzen« (*testimon del core*), aus der *anima sensitiva* kommt. Mehr noch: Sie schlägt die Augen, Organ der Erkenntnis, nieder (*Purg.* XXVIII, 57), um nur desto exklusiver ihr erotisches Naturell zu bekennen: Dante bringt sie unmittelbar mit Venus in Verbindung (*Purg.* XXVIII, 65); im Garten Eden nimmt sie die Stelle von Eva (vor dem Fall) ein; wird später als verliebte Nymphe (*Purg.* XXIX, 1 u. 4) umschrieben. Man darf sie sich von daher nackt vorstellen, die aber für eine Sinnlichkeit im besten purgatorialen, ja jungfräulichen (»vergine«; *Purg.* XXVIII, 57) Sinne zeugt und damit an Botticellis *Geburt der Venus* erinnert, die ebenfalls nackt, aber von sich aus keinerlei erotische Gesinnung erkennen lässt. Denn auch der Bewunderer hier zeigt, nach seinem abschließenden Durchgang durch das Fegefeuer (*Purg.* XXVII, 49ff.), keinerlei Reflexe der Fleischeslust mehr. In seinen Augen ist ihr Eros ganz in ihrem Melos aufgegangen. Damit aber öffnet sich schließlich der unterlegte Sinn dieser rätselhaften Frau. Sie ist in der doppelten Bedeutung des Wortes eine Kunstfigur.<sup>38</sup> Dante hat sie erfunden, um anhand ihres Sanges zeichenhaft seinen Begriff von *cantare* (seinem *volgare illustre*) zu umschreiben. Im Hinblick darauf beginnt auch ihre Inszenierung zu sprechen. Eine schattige, duftende Flur (*Purg.* XXVIII, 4–5), ein anmutiges Ambiente (ebd., V. 6), der Vogelsang (»rime«; ebd., V. 18), ein Wasserlauf (ebd., V. 25) an einer reich blühenden Blumenwiese (ebd., V. 36), der frühlingshafte Morgen eines Naturparadieses (ebd., V. 16): All das kontextualisiert die Figur der Matelda literarisch, als Stilfigur des *locus amoenus*.<sup>39</sup> Es ist, als ob er im Weiteren unmittelbar in ihr aufginge und in ihr zur Sprache kommt. Die Attribute, die ihren Liebreiz ausmachen, deuten auf die Stilmittel, die ihr – und ihrem Gesang – so viel *piacere* verleihen, sodass »Dante« alles andere vergisst (*Purg.* XXVIII, 39). »Singen«, heißt es, wird verbunden mit Blumen pflücken. Und so tritt sie in Erscheinung (»scegliendo fior da fiore«; ebd., V. 41): Ist dies nicht metapoetisch gesprochen und meint die große und bunte Vielfalt (»la gran variation«; ebd., V. 36 – »variatio delectat«) der *flores retorici*, die ihren ganzen (!) Weg malerisch (*pinta!*) säumen (»tutta la sua via«; ebd., V. 42), d.h. diese »Blumen« sind die – poetischen – Mittel ihres Gesangs. Und: Sie lässt sie zugleich unablässig durch ihre Hände gleiten (»trattando [...] con le sue mani«; ebd., V. 68), ein Hinweis auf das »Handwerk« der *ars poetica*? Sie mehrt im Übrigen noch ihre Buntheit (»color«; ebd., V. 68) und spielt damit auf den *color dicendi*, den Ornatus der Rhetorik an, der sich der Tropen, Figuren und Metaphern bedient.

<sup>38</sup> Darauf weist als einer der wenigen Marco Santagata hin. Vgl. ders., *L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante*, Bologna, il Mulino 2011, S. 269.

<sup>39</sup> Muster bei Ernst-Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern/München, Francke 9. Aufl. 1978; Gedicht von Tiberianus, S. 202f.



In die gleiche Richtung deuten nicht weniger ihre anderen Eigenschaften. Auffällig sind ihre Bewegungen. Unmerklich, mit kleinen tänzelnden Schritten kommt sie näher (*Par.* XXVIII, 52ff.). So wie Singen das Sprechen übersteigt, so Tanzen das Gehen. Poetologisch gedeutet: Die *flores retorici* treten in Versform auf. Trägt der ›Vers‹ diese Drehung um sich selbst nicht schon im Namen (von lat. *vertere*)? Und weiter: Warum waren sie genau ›drei Schritte‹ voneinander entfernt (ebd., V. 70)? Legt sie ihm damit nicht den Dreischritt der Terzine als dem ihrem Gesang – und dem der *Commedia* – entsprechenden Rhythmus der Sprachbewegung nahe? Wenn der Gast die Singende schließlich bittet, ihm näher zu kommen (ebd., V. 46), gleicht dies dann im übertragenen Sinne nicht einem versteckten Musenanruf, der den bildungsgerechten Anruf an Apoll zu Beginn des *Paradiso* vorbereitet? Tatsächlich wendet sie sich ihm zu und berührt dabei kaum zufällig den bespülten Saum des Wasserlaufs (»dove l'erbe sono / bagnate già dall' onde del bel fiume«; ebd., V. 61–62). Nymphen lieben das Wasser und zeigen damit Reflexe ihrer mythologischen Abkunft von Aphrodite, sodass sich hier, im Kontakt mit dem überirdisch reinen Fluss des *Paradiso*, die bezaubernde Sinnlichkeit, zum Gesang stilisiert, als paradiesisch ›unschuldiges‹ *Aphrodisiakum* auf den Besucher auswirkt. Er erfährt am eigenen Leibe, was *cantare* zu bewirken vermag. Dem künftigen Autor aber ist es eine Lektion, wie sein eigenes Kunstwerk die Menschenliebe auf ihr wahres Ziel hinführen hat.

## Taufe im Paradies

In welchem Maße es ans Wasser – des Lebens – zu bauen ist, niemand könnte es ihm intensiver offenbaren als abermals diese Matelda. Wenn sie spricht, verfügt sie, trotz ihrer Anmut, über eine erstaunliche *aquatistische* Kompetenz, so als wüsste sie, welchem magischen Element ihr Naturell affin ist: Unaufgefordert (!), d.h. im Auftrag ihres Regisseurs Dante, erklärt sie ihm dessen mythologisches Einzugsgebiet. Demonstrativ reduziert sie die vier biblischen Flüsse des Garten Eden auf zwei, ändert ihren Namen in den antiken des Lethe, nennt den anderen, frei erfundenen Eunoë (*Purg.* XXVIII, 130ff.). Beide werden einem moralischen und anthropologischen Gegensatzzusammenhang unterstellt (»non adopra se quinci e quindi pria non è gustato«; ebd., V. 131ff.): Der eine – Lethe – nimmt die Erinnerung an sündhafte Taten, der andere gibt das Bewusstsein an ›Gut-getanes‹ wieder (ebd., V. 127ff.). In dem einen ist der Fluss der Lebensenergie im Geiste der *anima sensitiva* und *vegetativa*, im anderen der *anima intellectiva* interpretiert. Von der – göttlichen – Quelle der beiden Wasserläufe her gesehen (ebd., V. 124ff.) besteht ihr – sittlicher – Aufschluss aber darin, dass sich das Ungeistige im Geistigen aufzuheben hat und damit der großen Gedankenfigur der *mutatio animi* (Seneca, *Epist.* 28;

Augustinus, *Conf.* I, 13,20) folgt. Völlig unmotiviert und dadurch umso betonter ist, dass Dante das Glück dieses seelischen Übergangs zunächst in die antike Anschauungsform des Goldenen Zeitalters kleidet, aber annimmt, dass dessen Ideallandschaft wohl auf dem Parnass, am Sitz Apolls und der Musen (*Purg.* XXVIII, 139ff.) poetisch (»poetaro«; ebd., V. 139) ersonnen wurde. Klangvoll blumige und fabulöse Dichtung, lehrt Matelda ihren Gast, ist also das Mittel, um dem menschlichen Glücksbedürfnis ohne Verschulden nahe zu kommen.

Und dann geschieht etwas Erhebendes, das nur deshalb so gut wie keine Beachtung gefunden hat, weil die »schöne Frau« nicht als Figuration des *cantare* in Betracht gezogen wurde: Sie wandte sich ihm ganz zu (»tutta a me si torse«; *Purg.* XXIX, 14) und nannte ihn »mein Bruder« (»Frate mio«; ebd., V. 15). Unterstrichen wird diese paradiessprachliche Adoption dadurch, dass er sich ihrem Versrhythmus anpasst und sich wie sie fortbewegt (»io pari di lei / piccol passo con piccol seguitando«; *Purg.* XXIX, 8–9). Sie anerkennt in ihm, dass er in ihr jetzt zu erfassen vermag, was sie figurativ verkörpert: die Allegorie einer Dichtkunst im Zeichen des Garten Eden, der Muttersprache der Phantasie – zugleich eine kostbare Vorlage für die Darstellung *seines Paradiso*. Nun ist er in ihrem Sinne fähig, das Kommende wahrzunehmen: »schau und höre« (»guarda e ascolta«; *Purg.* XXIX, 14) – auf Bilder und Stimmen. Und genauso hebt auch das wohl grandioseste Schauspiel der *Commedia* an: Plötzlich, einer Apotheose gleich, bricht ein Lichtschein (Sehen) und ein Wohlklang (Hören) in die Szenerie des Lustwaldes ein (*Purg.* XXIX, 16ff.). Dann tritt Matelda in den Hintergrund. Doch ihre Führungsrolle ist damit noch keineswegs erschöpft. Am Ende übernimmt sie wieder die Regie über das Geschehen. Aus Sicht »Dantes« avanciert sie dadurch zur pragmatischen Vermittlerin zwischen seiner Ankunft im Irdischen Paradies und seinem Aufbruch ins Himmlische. Es wurde kaum je berücksichtigt. Die Konsequenzen sind beträchtlich. Von ihrer Figur her schließen sich die Ereignisse der »divina foresta« (*Purg.* XXVIII, 2) zu einer Rahmenhandlung zusammen. Sie ist es – »guarda e ascolta« (*Purg.* XXIX, 15), die den Vorhang öffnet und die Bühne freigibt! Was alles dann zur Aufführung kommt, kann und soll daher auf ihre schöne Sichtweise bezogen werden. Mit anderen Worten: Ihre Präsentation vermag Aussagen zu Sinn und Zweck der Dichtkunst als Fiktion zu machen. Zwei hochdramatische, ineinander verwobene Handlungssequenzen geben Aufschluss. Zwischen Prolog und Epilog findet eine phantastische allegorische *sacra rappresentazione*<sup>40</sup> statt, die sich an antiken Triumphzügen und

<sup>40</sup> Chiavacci, *Commedia*, Bd. II (wie Anm. 5), S. 854.

mittelalterlichen Mysterienspielen orientiert.<sup>41</sup> In deren erstem Akt ereignet sich die gloriose Wiederkehr der Beatrice. Dante hat die seit der *Vita nova* bereits Verewigte gewissermaßen diskursgerecht berufen: als höchst illusionäre Erscheinung innerhalb einer hochgradig erhabenen poetischen Schau. Zum Zeichen dafür kommt sie mit den gleichen Attributen wie die erfundene *figura poetica* Matelda, nur fulminant gesteigert und in umgekehrter Gewichtung, ins Spiel. Wie sie später selbst erklären wird, vertritt sie den doktrinären Weg zum Seelenheil (*Purg.* XXXIII, 86). Ihre dezidierten, mitunter militanten Reden (*Purg.* XXX, 58) fallen damit unter Dantes Begriffe des *ragionare*, des *dire*, der *parole*. Sie führen damit das Geistprinzip der *anima intellectiva* aus – aber in der gottvollen Hingabe der Seligen. Ihre erotische Ausstrahlung (aus der *Vita nova*) ist inzwischen gänzlich in einer schönen Seele aufgegangen. Dieser Entsinnlichung ist es wohl zuzuschreiben, dass diese irdisch verewigte Beatrice niemals singt (*Purg.* XXX, 36ff.). Sie selbst äußert sich nur verbal; würde sie singen, dann in der musikalischen Übersprache der Engel. Daher muss umso mehr auffallen, dass ihr Erscheinen jetzt dennoch im poetischen Gestus und Ornatus der Matelda erfolgt. Ein plötzlicher Lichtschein und eine süße Melodie (»lusto subito / melodia dolce«; *Purg.* XXIX, 16; 22) kündigen sie wie von Ferne und mit himmlischen Freuden (»eterno piacere; letizie«; *Purg.* XXIX, 31–33) an. Wenig später steigert sich der Klang (»l dolce suon«; *Purg.* XXIX, 36) zum Gesang (»canti«; ebd.), geht über in ein Hosanna (»voci del cantare osanna«; ebd., V. 51) der ihr voraus gehenden Prozession, in der 24 Greise ihre Schönheit besingen (»Tutti cantano [...] le bellezze tue«; ebd., V. 85–87), ehe sie selbst einem Sonnenwagen entsteigt (ebd., V. 117), links und rechts von tanzenden Frauengestalten, den weltlichen und geistigen Tugenden eskortiert (»donne in giro [...] venian danzando«; ebd., V. 121f.; 130), um schließlich mit einem Willkommensgruß (»cantando«; *Purg.* XXX, 11) als Himmelsbotin und mit einem Blütenregen aus Engelshänden (»nuvola di fiori«; ebd., V. 28) empfangen zu werden. Dann, erst dann gibt sich Beatrice selbst – sprachlich (»Parlar«; ebd., V. 72) – zu erkennen.

Ihr Auftritt wird doppelt inszeniert: Die Begleitumstände, die Akzidentien, sprechen superlativisch die ästhetische Sprache der Matelda, setzen auf das Melos des bildlich ausgemalten *cantare*. Ihre Figur selbst identifiziert sich jedoch mit *parlare* (*dire*), dem Licht des Logos, als dem Ausdruck ihrer jenseitigen Vergeistigung. Unverkennbar ereignet sich ihr triumphales Kommen so, wie Dante es in *De vulgari eloquentia* vorgeklärt hatte: als »grandiose finzione rettorica [...] posta in musica« (*VE* II, 4,2). Dies legt eine brisante Schlussfolgerung nahe. Nur unter diesen ästhetischen Voraussetzungen also, vom imaginierten Irdischen Paradies aus, lässt

41 Ein »Ludus de Antichristo« wurde etwa 1050 am Tegernsee verfasst und 2012 in Eichstätt und München in musikalischer Transposition aufgeführt.

sich offenbar das Himmlische öffnen; unausgesprochen: und nicht theologisch-philosophisch.<sup>42</sup> Ausgerechnet Beatrice ist es, die dem künftigen Autor ihrerseits diesen Denk- als Sprachwandel suggeriert (*Purg.* XXXIII, 85–87), um ihn andeutungsweise sogar auf sich selbst und ihre doktrinäre Formatierung zu beziehen (»ormai saranno nude / le mie parole«; *Purg.* XXXIII, 100f.). Wissen und Glaube von Gott und der Welt müssen sich, auch wenn sie das kanonische Rückgrat des *Paradiso* bilden, gleichwohl dem lustvollen »Gesang« der Terzine fügen.

Am Ende des *Purgatorio* bestätigt auch Beatrice ihrem »Dante«, wie vor ihr Vergil und Matelda, dass er nun paradiesische Kompetenz erlangt hat. Immerhin, die große allegorische Phantasmagorie hatte nur ihm gegolten; er war ihr einziger Zeuge. Statius spielte keine Rolle; Matelda blieb abseits. Wie immer man dieses Alleinstellungsmerkmal auch auslegen mag,<sup>43</sup> es bliebe unvollständig, wenn dazu nicht der starke Kommentar der Beatrice einbezogen würde. Nach all ihren Mahnungen, Belehrungen und der harschen Minnebeichte, in der die erotischen Verfehlungen in der *Vita nova* (»gentile donna«; *VN* § 24,3) öffentlich bekannt und bereut wurden (*Purg.* XXXI, 1–90), kommt es einem *coup de théâtre* gleich, dass auch sie ihn, korrespondierend mit Matelda, schließlich als »Bruder« (im Geiste) adoptiert (»Frate«; *Purg.* XXXIII, 13).

Dieser »Zuwachs« an Seelenhöhe – Dante liebt die Vegetation als Bildquelle – hat sich in einem eigenen, dem zweiten Handlungsstrang des Irdischen Paradieses niedergeschlagen. Und abermals ist es die *Impresaria* Matelda, die in Aktion tritt. Bereits die symbolische Geographie des Ortes bringt zur Sprache, worum es im Grunde geht. »Dante« befindet sich »diesseits« der beiden Wasserläufe; Matelda und Beatrice, die beiden Verkörperungen dessen, was er begehrt (»mille disiri«; *Purg.* XXXI, 118), »jenseits«. Schon weil es Matelda, die Kunstfigur ist, die diesen Übergang bewirkt, ist er figurativ vorbestimmt. Erst recht spricht dafür das Gerüst, die Wechselbeziehung von Lethe und Eunoë. Deren literarischer Architekt Dante setzt sich auch bei dieser Ausstattung des Garten Eden robust über mythische Vorgaben hinweg und lässt sie sich hybrid kontaminieren. Aus den vier Flüssen der Genesis (*Gen.* 2, 10–14) werden zwei (Euphrat und Tigris); dann umbenannt nach der

42 Auf das Verhältnis zwischen Kunst und Theologie ist Katharina Münchberg in allgemeiner, erkenntnistheoretischer Weise eingegangen. Mit guten Gründen hat sie nachgewiesen, dass Dante die Kunst zum Anschauungsraum der Theologie gemacht, aber gerade dadurch zwischen ihnen eine Kluft geöffnet hat, die bedeutende Anzeichen einer Immanenz zu erkennen gibt. Vgl. Katharina Münchberg, *Dante – die Möglichkeit der Kunst*, Heidelberg, Winter 2005, hier etwa S. 34 u. ö.

43 Dies betont Santagata, *L'io e il mondo* (wie Anm. 38), S. 249. Ob sich darin aber (autobiographischer) Egozentrismus des Autors spiegelt? – Wiederum anders hat M. Picone die Rolle des Pilgers vor diesem Schauspiel gedeutet: Der Autor habe ihn benutzt, um sich als Autor zu profilieren, der namentlich im Triumphwagen Dantes Poesie repräsentiert sieht, um mit seiner *Commedia* die Metamorphosen des Ovid zu übertreffen (Picone, *Lectura »Purgatorio«* [wie Anm. 32], S. 454ff.).

antiken Paarung von Lethe und Mnemosyne,<sup>44</sup> die die Bewusstseinstätigkeit von Vergessen und Erinnern repräsentieren. Doch auch hier greift Dante ein und ersetzt Mnemosyne durch den pseudoantiken Kunstnamen Eunoë (›Erinnerung an Gutgetanes‹).<sup>45</sup> Die Lethe hier wurde mit der christlichen Bußtaufe überblendet. ›Dantes‹ Eintauchen in dieses symbolische Wasser geht mit der Tilgung seiner Sündhaftigkeit einher. Doch die Stelle des biblischen Johannes des Täufers (*Mark.* 1, 4) hat die imaginäre Matelda eingenommen. Und Dante tut noch ein Übriges: Er ergänzt diesen ersten durch einen zweiten Taufakt im Eunoë. Wiederum wird er von der erfundenen Matelda ausgeführt. Beides erinnert insofern auch an die zwei Quellen, die oben auf dem *Helicon* entspringen, im Bilde der Musen aber – poetische – Inspiration ›einflößen‹ (»Or convien che Elicona per me versi«; *Purg.* XXIX, 40). Dass in beiden Taufszenen mehr als nur Tugendwerte im Spiel sind, bringt zudem ein Detail zum Ausdruck, das so gut wie kein rituelles Vorbild hat: Matelda, die, wie ihr Name mit einem Anagramm – *ad letam* – sagt, am Fluss Lethe situiert ist, drängt ihren ›Bruder‹ dazu, aus beiden übernatürlichen Wassern zu trinken. Mittelbar wird damit auf den ›Mund‹ und seinen sinnbildlichen Zusammenhang bei Dante angespielt. Der Pilger auf dem Weg ins himmlische Paradies nimmt damit zeichenhaft die sinnliche Substanz, den Geist des Wassers in sich auf, den die Nymphe Matelda verkörpert: reine, üppige Faszinationskraft, die Elementarsprache der *anima sensitiva*. Davon kann wahrhaft nicht genug haben (»lo dolce ber che mai non m'avria sazio«; *Purg.* XXXIII, 138), wer zu den Sternen aufsteigen will (»salire alle stelle«; ebd., V. 145).

Dass dieses verhüllte Lob der Poesie dennoch nicht überzogen scheint, wird von anderer Seite präzisiert. Abermals sprechen sich dafür zwei sich antwortende Textpassagen aus, die eine zum Auftakt, die andere zum Abschluss der großen allegorischen Schau. Kaum hat ›Dante‹ den ›süßen Wohlklang‹ des Ortes (»dolce suono«; *Purg.* XXIX, 36) vernommen und ihn als Gesang (*canti*) identifiziert, unterbricht der Autor die ›schöne Lüge‹ des Geschehens und schaltet sich als ihr Reimsprecher ein, der die ›heiligen‹ Musen darum bittet, ihm zu helfen, den paradiesischen Gesang in einen poetischen Gesang zu übertragen (»mettere in versi«; *Purg.* XXIX, 42)! Er weiß sich also an der Schwelle zu einem Übergang innerhalb seiner Dichtkunst. Sie bestätigt sich auch hier als das sprachliche Medium schlechthin für die Wiedergabe seines fingierten Erlebens der letzten Dinge.

Am Ende, nach Wiederbelebung durch die Taufe im Eunoë (Beatrice zu Matelda: »la tramortita sua virtù ravviva«; *Purg.* XXXIII, 129), hat sich auch seine literari-

<sup>44</sup> Vgl. den Komm. v. Chiavacci, *Commedia*, Bd. II (wie Anm. 5), S. 843. Ausführlich diskutiert von Milena Michiko Flašar, »Eunoe-Mnemosyne«, in: *Ziva Antika / Antiquité Vivante* 4 (2021), S. 57–83.

<sup>45</sup> Köhler, *Commedia*, Bd. II (wie Anm. 5), S. 562; Chiavacci, *Commedia*, Bd. II (wie Anm. 5), S. 843.

sche Initiation erfüllt. Wiederum unterbricht Dante eigens die Handlung und wendet sich als Autor an den Leser. Dabei gibt er (gespielt) zu verstehen, dass er die Lektion der Matelda als Schriftsteller (*scrivere*) inzwischen begriffen und nun das Geschehen in eben die Sprache zu bringen weiß, um derentwillen er zu Beginn die Musen angerufen hatte: in den poetischen Gesang (»i' pur canterei«; *Purg.* XXXIII, 37). Doch nicht nur, dass er unmittelbar mit dem Wasser des Eunoë (»[...] in parte / lo dolce ber«; ebd., V. 138) in Verbindung gebracht wird. Indirekt bestätigt Dante zugleich, worin er bildlich Zeugnis für das Wesen der Sprachkunst abzulegen vermag. Unerschöpflich erneuern die beiden übersinnlichen Wasserläufe den Fluss aus ihrer – göttlichen – Quelle (*Purg.* XXVIII, 124). Genauso uneingeschränkt würde sich auch die Inspiration der *Poesia* verströmen (»non mi lascia più ir lo fren dell'arte«; *Purg.* XXXIII, 141), wenn ihr der Kunstverstand des Autors nicht Zügel anlegen würde (»lo fren«). Denn die Imagination ist ihre libidinöse Quelle; sie sichert die Freiheit der Fiktion. So hatte es schon *De Vulgari eloquentia* besprochen (*VE* I, 25,7: »maggiore licenzia largita«).

Unmittelbar im Anschluss hat Dante es auf geradezu euphorische Weise bildsprachlich noch verdoppelt. Die Handlung kehrt zum Erlebenden zurück, wie er dem hochheiligen Wasser (»sanctissima onda«; *Purg.* XXXIII, 142) entsteigt. Diese ungewöhnliche christliche Aufwertung eines heidnischen Flusses fasst beides in eins: den moralischen und melodischen Aspekt, insofern das *Sanctus* der Liturgie, das ihn empfängt, vertont ist und zugleich gesungen wird. Der Durchblick auf das Melos setzt sich sogleich fort. »Dante«, der wieder zu sich kommt, fühlt sich nicht nur zu einer *mutatio animi* bewegt, sondern empfindet sich auch im Geiste der Matelda verwandelt.<sup>46</sup> Um es anzuzeigen, greift der Autor auf sein Bildrepertoire der Vegetation zurück. Neu ergrünt wie »junge Pflanzen« (»come piante novelle«; ebd., V. 143) kommt er sich vor. Der Vergleich strahlt weit aus. Mit ihm ist einerseits die »göttliche Waldung« (»divina foresta«), damit der »Ursprung der Natur, der Gott ist« (*VE* I, 7,4; *Par.* VIII, 143), wieder aufgenommen sowie deren schöner Klang und Gesang. Zum anderen geht die Erneuerung »Dantes« zwar auf einen Taufritus zurück. In dieser vegetabilen Bespiegelung nimmt er sich jedoch wie eine Metamorphose im Sinne seines Mentors Ovid aus. Hatte so nicht, unter Schmerzen und

---

<sup>46</sup> Diese mehrfach betonte Verwandlung verändert auch den Status des Ich: Die letzten Reste seiner Subjektbezogenheit schwinden. Der Erlebende wird nurmehr zum »Gefäß« der paradiesischen Ergießung der Welt. Einzig als Autor behauptet er noch seine Identität, um im dichterischen Lorbeer ein Subjekt der Geistesgeschichte zu werden. Doch auch dies wird insofern objektiviert, als er sich dem Ziel verpflichtet, mit seinem poetischen Wort den »Vielen« sprachlichen Zugang zur frohen Botschaft zu verschaffen. Vgl. dazu grundsätzlich Paul Geyer, »Dantes Welt und Dantes Ich: *La Divina Commedia*«, in: ders., *Von Dante zu Ionesco. Literarische Geschichte des modernen Menschen in Italien und Frankreich*, Hildesheim, Olms 2013, S. 19–64, hier S. 52f.

Qualen, einst Daphne gelitten, als sie vor Apoll floh und in einen Lorbeerbaum verwandelt wurde, aus dessen Zweigen der Sänger Apoll dann die Dichterkrone geflochten hat, nach der Dante selbst strebt? Muss, um sie zu erringen, der Dichter der *Commedia* nicht aus diesem Grund Hunger, Kälte und Schlaflosigkeit ertragen (*Purg.* XXIX, 37f.), seinerseits auf der Flucht vor Verfolgung? Zu Beginn des *Paradiso* deckt er die metaphorische Bedeutung auf (»O buon Apollo [...] a dar l'amato alloro«; *Par.* I, 13ff.). Und worin äußert sich seine »vegetative« Verjüngung? Er treibt im Bilde einer Pflanze neue »Blätter« (»rinovellate di novella fronda«; *Purg.* XXXIII, 144). In diesem Zusammenhang lässt sich der Doppelsinn von *fronda* kaum überhören, der die Blätter des – poetischen – Schreibprojekts, die Partitur seines Gesangs mit einschließt. Denn darauf hatte der Autor bereits unmittelbar zuvor in einer launigen diskursiven Einlassung (ebd., V. 136–141) Bezug genommen: Die »carte« (ebd., V. 139) dieser *Cantica* seien voll, so als ob sie das Maß des Jenseitigen festlegen würden. »[F]ronda« und »carte« stehen beide in der herausgehobenen Position des Endreims, verhalten sich zueinander wie bisheriger poetischer Gesang (ebd., V. 137), der bereits Schrift geworden ist (ebd.) und einem »neuen«, frühlingshaften Aufbruch der Inspiration (»salire«; ebd., V. 145). Im Gegensatz jedoch zum tragischen Schicksal der Daphne löst seine Verwandlung geradezu ein Jubilate aus. Ein Brückenschlag des Textes lässt den Grund ahnen: Seine »Blätter« stehen in subtiler Analogie zum neu belaubten Glaubens-Baum in der Mitte von Dantes Paradies (»Vedi lei [i.e. Beatrice] sotto la fronda / nova«; *Purg.* XXXII, 86–87).

Auffallen dabei muss überdies das letzte Wort der *Cantica*: »stelle«. Es leitet vom *Inferno* zum *Purgatorio* und hier zum *Paradiso* über, schließt insofern alle Stadien der *Commedia* anaphorisch zu einem poetischen Firmament zusammen. Aber hat auch jeder Stern jeweils dasselbe im Sinn, das göttliche Weltgesetz der Liebe (*Par.* XXXIII, 145)? Es liegt nahe anzunehmen, dass sie vom Irdischen Paradies aus gesehen auch Lichtpunkte in Dantes Verständnis vom poetischen *canto* bilden. Denn die phantasmagorische Entgrenzung der Bild- und Klangsprache in diesem Garten Eden hat dem Dichter die Fähigkeit (*disposto*; ebd., V. 145) zum Aufstieg, aber auch zur paradoxen Wiedergabe des Jenseitigen eröffnet, das »keiner nachsprechen kann« (»ridire / nè sa nè può«; *Par.* I, 5–6). Worin bestünde sie? Die Taufe im Eunoë hat dem Gast jetzt ganz offenbar erhellt, warum der Autor ihn zu Beginn die Muse Urania (und »ihren Chor« – *suo coro*, d.h. ihre acht olympischen Geschwister; *Purg.* XXIX, 41) hat anrufen lassen. Als Patin steht sie einerseits für die notwendige dichterische Anleitung (»mettere in versi«; ebd., V. 42). Ihre mythologische Kompetenz qualifiziert sie andererseits jedoch zugleich für die Astronomie im Rahmen der Sphärenharmonie. Sie selbst vertritt darin die des Fixsternhimmels. Ihn und die anderen neun Himmelssphären bringt Dante gleichfalls mit dem Planetensystem und dieses wiederum mit den sieben Disziplinen der *artes liberales* in Beziehung, die er zu zehn erweitert (*Cv.* II, 13ff.). Der Appell an die Urania gleicht

daher einer Bitte um Strukturhilfe für den Aufbau der dritten *Cantica*. Die maßgebliche Unterstützung aber erwartet er, dazu passend, von der Wissenschaft des dritten planetarischen Himmels, der Rhetorik. Sie steht unter dem Patronat der Venus (Cv. VII, 14), die sich semiotisch in der Sprache des Garten Eden mitteilt, sich im Gesang der Matelda aufführt und schließlich in ›Dante‹ als ihrem schreibenden ›Bruder‹ Poesie wird. Das Bad im Eunoë hat bei ihm, auch stilistisch (*rinovellate*), eine Euphorie über die hier herrschende Euphonie ausgelöst, weil sie ihm den Sprachraum so erweitert, dass er den unaussprechlichen Wonnen (›ineffabili delizie‹; *Purg.* XXIX, 29) des Paradiso würde Klanggestalt verleihen können.

Um dem hohen Anspruch der Aufgabe gerecht zu werden – ›die Herrlichkeit dessen, der alles bewegt‹ zu vermitteln (*Par.* I, 1) – bedarf es dann allerdings eines Sprachführers der höchsten Töne: ›O Apoll [...] mach mich in deiner Güte zum Gefäß Deines (poetischen) Vermögens‹ (›O buono Apollo, [...] / fammi del tuo valor sì fatto vaso‹; *Par.* I, 13f.). Sich an ihn, d.h. an den kunstvollsten mythischen Sänger zu wenden, entspricht der antiken Genealogie, in die sich dieser christliche Vergil gestellt hat. Doch was will es heißen, wenn er sich zuletzt an die höchste Intelligenz seiner Welt, die *somma luce* wendet (*Par.* XXXIII, 67ff.) und sie um die Gabe der ›Sprache‹ für sein Werk bittet (›fa la lingua mia tanto possente‹; ebd.)? Soll wenigstens das Kunstwerk in deren Namen gelingen, weil Gott und die Welt nur noch ästhetisch in eins zu bringen sind?

Seine Anrufungen waren, wie das Paradiso zeigt, nicht umsonst. Aber das ist ein anderes Kapitel.