

Religiöse Erfahrung

Historische Modelle in christlicher Tradition

Franz Kuze	17
Richard Schockenhoff: Einsicht und Verantwortung. Zur religiösen Erfahrung des Origens	31
Ekkehard Mühlenberg: Die Sprache der religiösen Erfahrung bei Gregor von Nyssa	61
Walter Haug: Gewissens- und religiöse Erfahrung als sprachliche Positionen. Vom frühmittelalterlichen Analogiemodell zum hoch- und spätmittelalterlichen Differenzmodell	75
Ulrich Kypf: Ein Modell religiöser Erfahrung in der monastischen Theologie Bernhard von Clairvaux	109
Helmut Feld: Franziskus von Assisi als Visionär und Dichter	125
Georg Wyland: Prophetie und religiöse Erfahrung bei Dietrich von Laender	135
Dieter Hürter: Die sieben Namen der unerschaffenen Maria. Das XVI. Jahrhundert	171
Karl Rahner: Transzendenz-Erfahrung bei Maria. Das Beispiel des Marguerite Porcile	189
Dietmar Mieth: Kontemplation und religiöse Erfahrung. Ein Modell der Erfahrung im Christentum	205
Otto Langer: Zum Begriff der Erfahrung in der Mystik	219
Wolfgang Iser: Das Phänomen der Erfahrung. Über poetische Erfahrung und Zeichen. Augustin, Dante, Petrarca	247
Richard Schickel: Religiöse Erfahrung. Ein Modell der Erfahrung	275

Umschlagabbildung:

Helmut Kästl

„Österlich“, 1976

44 × 32,5 cm, Hinterglas

signiert unten rechts

(ausgestellt u. a. Katholikentag Freiburg 1978;

Evangelischer Kirchentag Berlin 1979)

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Religiöse Erfahrung : historische Modelle in christlicher
Tradition / Walter Haug und Dietmar Mieth (Hrsg.). –

München: Fink, 1992

ISBN 3-7705-2749-6

NE: Haug, Walter [Hrsg.]

ISBN 3-7705-2749-6

© 1992 Wilhelm Fink Verlag, München

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH, Paderborn

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	VII
Dietmar Mieth: Annäherung an Erfahrung – Modelle religiöser Erfahrung im Christentum	1
Hermann J. Vogt: Religiöse Erfahrung bei Ignatius von Antiochien, Konstantin dem Großen und Augustinus. Mystik und Politik in der Frühen Kirche	17
Eberhard Schockenhoff: Einsicht und Verantwortung. Zur religiösen Erfahrung des Origenes	51
Ekkehard Mühlenberg: Die Sprache der religiösen Erfahrung bei Gregor von Nyssa	63
Walter Haug: Grundformen religiöser Erfahrung als epochale Positionen: Vom frühmittelalterlichen Analogiemodell zum hoch- und spätmittelalterlichen Differenzmodell	75
Ulrich Köpf: Ein Modell religiöser Erfahrung in der monastischen Theologie: Bernhard von Clairvaux	109
Helmut Feld: Franziskus von Assisi als Visionär und Darsteller	125
Georg Wieland: Prophetie und religiöse Erfahrung im <i>Dux neutrorum</i> des Moses Maimonides	155
Esther Heszler: Die sieben Namen der unnennbaren Minne: Das XVI. Mengeldicht Hadewijchs	171
Kurt Ruh: Transzendenzerfahrung im <i>Miroir des simples âmes</i> der Marguerite Porete	189
Dietmar Mieth: Kontemplation und Gottesgeburt – die religiöse Erfahrung im Christentum und die christliche Erfahrung des Religiösen bei Meister Eckhart	205
Otto Langer: Zum Begriff der Erfahrung in der mittelalterlichen Frauenmystik	229
Winfried Wehle: <i>Concupiscentia signorum</i> . Über ästhetische Erfahrung von Zeichen: Augustin, Dante, Petrarca	247
Burkhard Gladigow: <i>Religio docta</i> bei Marsilio Ficino. Religion, Erfahrung, Wissenschaft	275

Oswald Bayer: Vom Wunderwerk, Gottes Wort recht zu verstehen. Luthers Letzter Zettel	287
Alfons Reckermann: Pascal als Theoretiker religiöser Erfahrung	307
Louise Gnädinger: Catharina Regina von Greiffenberg (1633–1694). Auf den Betrachtungsflügeln des Heiligen Geistes	335
Ludwig Stockinger: Religiöse Erfahrung zwischen christlicher Tradition und romantischer Dichtung bei Friedrich von Hardenberg (Nova- lis)	361
Matthias Riemer: Christentum als Religion der Gebildeten. Religiöse Erfahrung in Schleiermachers Reden	395
Klaus-M. Kodalle: Selbst-Verschwendung. Die nutzlose Leidenschaft des Glaubens: Die Provokation ‚Kierkegaard‘	413
Thomas Broch: Teilhard de Chardin	425
Karl-Josef Kuschel: „Wir wissen ja nicht, was gilt.“ Paul Celan, Nelly Sachs und das Reden von Gott	453

Vorwort

Im Wintersemester 1999/2000 haben wir an der Universität Paderborn eine Ringvorlesung durchgeführt, deren Thema „Religiöse Erfahrung“ lautet. Die Ringvorlesung wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität Paderborn im Wintersemester 1999/2000 an einem Donnerstag im Saal der Theologischen Fakultät, im Saal der Theologischen Fakultät, durchgeführt. Zu diesem Anlass wurde eine Ringvorlesung durchgeführt, die von mehreren Vorschauern und lateinischen Vätern bis zum 20. November 1999 durchgeführt wurde. Die zur Debatte stehenden Themen waren: „Religiöse Erfahrung“ und „Religiöse Erfahrung“.

Obwohl wir alle eine gewisse Ähnlichkeit in der Art und Weise der Erfahrung haben, so ist die Erfahrung doch sehr unterschiedlich. Die Erfahrung ist eine Erfahrung, die sich nicht auf eine bestimmte Erfahrung beschränkt. Die Erfahrung ist eine Erfahrung, die sich nicht auf eine bestimmte Erfahrung beschränkt. Die Erfahrung ist eine Erfahrung, die sich nicht auf eine bestimmte Erfahrung beschränkt.

Concupiscentia signorum

Über ästhetische Erfahrung von Zeichen
– Augustin, Dante, Petrarca –

Winfried Wehle

I

Von D'Alembert, dem Mitbegründer der französischen Encyclopédie, über Kant, Victor Cousin, der Hegel seinen großen Freund nannte, Auguste Comte, Inbegriff positiver Philosophie, bis zu Max Weber und Habermas gilt die Moderne als Zeitalter der erkenntnistheoretischen Gewaltenteilung. Wenn auch mit unterschiedlicher Gewichtung, gehen alle davon aus, daß sie Philosophie, Wissenschaft, Moral- und Rechtskultur sowie die Kunst in ihre jeweilige Unabhängigkeit entlassen und zu je eigenen ‚Wertsphären‘ ausgebildet hat.¹ Jede schickte sich an, Welt und die Besprechung von Welt zu selbständigen Erfahrungsweisen auszuarbeiten: die eine gestützt auf die Begabung des Verstandes, die andere auf die Weisheit der Erfahrung (*memoria*), die dritte mit Rücksicht auf die Macht der Imagination. Es mache die Signatur dieser Moderne aus, daß sie alle drei Sinnbildungsinstanzen gleichberechtigt nebeneinander gelten lasse. Wo sich nicht gerade eine zur Herrin der anderen erklärt – in der Regel tut dies die aufklärerische Ratio –, ist im Streitfall jede aufgerufen, sich im Spiegel der anderen, bevorzugt in dem der Kunst, klärend sich selbst zu vergewissern.

Diese Gleichstellung von so unterschiedlich veranlagten Wahrnehmungsvermögen ist jedoch das Ergebnis eines kulturellen Umbruchs. Er löste menschliche Erkenntnis von allen fremden, heteronomen Wahrheiten ab und ließ nur noch gelten, was in ihrer Macht steht und in diesem Sinne autonom ist. Er wurde von der Aufklärung vorbereitet und in der Revolution der Romantiken vollzogen. Er beschloß eine lange, geistesgeschichtliche Entwicklung, in deren Verlauf das Zusammenspiel der drei menschlichen Urteilsvermögen wechselvollen Anziehungen und Abstoßungen ausgesetzt war. In älterer Zeit wurden sie in der bildhaften Verkörperung von Kopf, Herz und Bauch verhandelt. Ihr zufolge konnte der Mensch sich die Lebenswelt dreifach

¹ Mit Max Weber: Wissenschaft als Beruf. Berlin 1984. Jürgen Habermas hat im Bezug darauf seine – rationalistische – Diskursordnung der Moderne entwickelt, allerdings indem er Weber auf eine ihm fremde Weise harmonisierte. Jürgen Habermas: Der philosophische Diskurs der Moderne. Frankfurt a. M. 1985, S. 344 ff. Zum Problem insgesamt P. Geyer: Diskurslandschaft der Moderne. Tübingen 1992.

aneignen: denkend, fühlend und wollend. Wo er etwas will, ist er ganz auf seine Bedürfnisse bezogen, handelt also subjektiv. Wo sein Gefühl spricht, bezieht er sich auf andere, und wenn er sein Verhalten danach richtet, handelt er normativ. Wo er denkt, wird alles vergegenständlicht; er bringt sich in einen Sachbezug zu dem, was ihn bewegt und stellt sich in dieser Hinsicht objektiv zu seinen Wahrnehmungen.

Die lange, vormoderne Ära kennt zwei Konstanten, die sie nachhaltig von einer modernen abheben. Bis zur Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert wurde Wahrheit wesentlich autoritär gestiftet: stets gab es Herren und Diener der Erkenntnis. In der Führung wechselten zwar Empfindungs- und Denkvermögen ab. Der Untertan blieb jedoch stets der selbe: das menschliche Begehungsvermögen. Bis zur Aufklärung wurde die Frage nach Wahrheit ‚exklusiv‘ gestellt: In jedem Falle ging es zuerst darum, den Bauch, die Stimme der Instinkte, zum Schweigen zu bringen. Genauer gesagt: sie vom Kopf vergeistigen oder vom Herzen vergesellschaften zu lassen. Im Grunde entspringt das Vorurteil gegen diesen vitalen Anarchisten der biblischen Ächtung all dessen, was der Mensch von sich aus will und dem entsprechend macht. Seine kreatürlichen Beweggründe sind offenbar nicht mit denen des Kreators in Einklang zu bringen. Darum werden sie in die Sündhaftigkeit abgedrängt.

Doch schon die Genesis gibt zu verstehen, daß dieses urwüchsige Tatprinzip im Menschen nicht gänzlich zu unterdrücken ist. Sofern dieser ein Abbild des dreifaltigen Gottes war, gehörte auch dieses zu seinen Ähnlichkeiten (Gn 1,26).² Ja menschliches Wollen und Machen hatte in ihm geradezu ein letztverbindliches Vorbild. Das Geschöpf Mensch konnte sich also durchaus in seinem göttlichen Erbe wissen, wenn es so handelt, wie der gehandelt hat, der es erschaffen hat: schöpferisch, wie der Schöpfer aller Dinge. Er kann alles machen, was er will. Deswegen ist er der Allmachende, der Allmächtige. Sein Wille ist immer schon die Tat. Insofern waltet auch im menschlichen Taten-drang in letzter Konsequenz ein göttliches Motiv. So gesehen böte auch er eine ganz ursprüngliche Quelle religiöser Erfahrung. Schon wegen dieser hohen Verbindung konnten die ‚Begriffe‘ des Bauches nicht restlos abgewiesen werden, mußten die Ansprüche aller menschlichen Vermögen in einen „unlöslichen Kampf“ münden, wie Max Weber sagte.³ Doch die Geschichte dieses Kampfes hatte, wenn nicht alles täuscht, einen durchgehenden Widerstand, der ihr eine negative kulturgeschichtliche Logik verlieh. Es ist der lange, von Rückschlägen gezeichnete, letztlich aber unumkehrbare Aufstieg der ‚kreatürlichen Vernunft‘ in den Kreis der anerkannten Urteilskräfte. Mit Prometheus erhebt die Moderne nicht nur das Machen, *poiesis*, in den philosophischen Stand, sondern auch das umwandelnde Feuer. Mit diesem traditionsreichen Bild werden auch die Leidenschaften geadelt, die uns um den Verstand bringen können, eben weil in unserer primitiven Natur ein göttlicher Funke

² Die Bibel. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung. Stuttgart 1980 (Lizenzausgabe für den Verlag Herder, Freiburg), S. 5. Alle Angaben beziehen sich auf diese Ausgabe und ihre Einteilung.

³ Weber (Anm. 1), S. 37.

wirkt. Deshalb läßt sich schon deren alttestamentarische Unterdrückung rückblickend zum Ausgangspunkt einer Leidensgeschichte des schöpferischen Menschen machen.⁴

Sie hängt unmittelbar mit religiöser Erfahrung zusammen. Bewegendes Moment in dieser Wechselbeziehung ist, daß dem Geschöpf Gottes von Anfang an nie wirklich erlaubt war, seine schöpferischen Fähigkeiten frei zu entfalten. Die Geschichte seines eigenmächtigen Tuns beginnt, wie die Genesis lehrt, mit einer geradezu mythischen Fehlhandlung: die erste, ganz dem Menschen zustehende Tat, als die Stammeltern vom Baum der Erkenntnis aßen, hat sie das – ewige – Leben gekostet. Sie wollten sein wie Gott (Gn 3,22). Der aber hat sie dafür aus dem Paradies vertrieben. Seine Strafe sorgte erst einmal für klare Verhältnisse: seine Schöpfung hatte nicht dem Menschen, sondern dieser ihr zu dienen. Menschliches Leben sollte zuerst Gott, nicht dem Menschen ein ‚Wohlgefallen‘ sein; die Erfahrung von Welt objektiv, in der Erfüllung seiner, nicht subjektiv, unserer Wünsche ihren Sinn finden. Alles was wir außerhalb des Paradieses tun würden, stand von vornherein unter dem Ur-Vorbehalt, daß wir uns etwas anmaßen, was der Allmächtige sich allein vorbehalten hatte. Seitdem war, nach biblischem Verständnis jedenfalls, autonomes Handeln stets des Aufstandes gegen den Vater verdächtig, als Wille zu seiner Macht.

Dem Menschen aber war eingeräumt worden, sich auf zweierlei Art mit der Welt zu befassen: den Garten Eden zu bebauen und zu hüten (Gn 2,15) und jedes lebendige Wesen zu benennen (Gn 2,19). Dadurch legt er sich ein zweifaches Bild von der Welt zurecht. Einmal nach dem, was sich mit ihr machen läßt sowie nach dem, was sich über sie sagen läßt. Dies ermächtigt zu zwei ganz unterschiedlichen Einstellungen. Wer den ‚Ackerboden‘ bearbeitet, geht tätig auf die Erde ein; wer sie aber benennen will, muß betrachtend von ihr abrücken. Das eine dient der Befriedigung von Lebensnotwendigkeiten; das andere löst sich von den unmittelbaren Zwecken und nimmt Bestand vom Ganzen auf (Gn 2,19). Später lassen sich diese Welthaltungen mit Hilfe

⁴ Dieser weitere Horizont der Untersuchung knüpft an die Studie von Hans Blumenberg: Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen. In: Studium Generale 10, 1957, S. 266–283, sowie an Hans Robert Jauss an, der die Fragestellung unter der Perspektive von ästhetischer Erfahrung aufgenommen hat (Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. München 1977; erweitert Frankfurt a. M. 1982). Gegenüber Blumenberg soll hier zur Geltung gebracht werden, daß der Mensch sich schöpferisch nicht erst im humanistischen Brückenschlag zur Antike begreifen lernte, sondern daß dadurch nur ausdrücklicher wurde, was eine christliche Ästhetik negativ, in der Abwehr ästhetischen Genusses, als ungelöstes Problem vor sich her geschoben hatte. Von Jauss her gesehen geht es darum, den bei ihm nur angedeuteten (S. 25, 36 u. ö.) Vollzugszusammenhang ästhetischer Erfahrung mit religiöser (und lebensweltlicher) ergänzend zu entwickeln. Daß ‚ästhetische Erfahrung‘ in sich noch einmal alle drei Dimensionen menschlicher Welterfahrung reproduziert (als Aisthesis, Poiesis und Katharsis), ist erst nach der Modernitätswende der Kunst systematisch entfaltet, als Kunst als ein Mittel eigenständiger Erkenntnis zugelassen war. In vormoderner Zeit dominierte die Abhängigkeit von den vorgesetzten Weisen des Erkennens in Religion und Philosophie.

der griechischen Philosophie als ‚praktisch‘ und ‚theoretisch‘ voneinander scheiden.⁵

Praktisches und theoretisches Bild von der Welt aber sind gleichermaßen anfällig für menschlichen Eigennutz und Sinnenlust. Sie können an der Welt einen Gefallen finden, der nichts mit dem Wohlgefallen zu tun hat, das dem Schöpfer geschuldet ist. Seit der Vertreibung aus dem Paradies war Handeln in Tat und Wort nur als ‚Strafarbeit‘ zulässig. Es mußte sich als Sühne für die Eigenmächtigkeit Evas und Adams ausweisen. Um den Weg zurück ins Paradies zu finden, bedurfte es daher einer unmißverständlichen Anleitung. Das christliche Mittelalter besaß sie: in den Heiligen Schriften. Sie wiesen den einzig wahren Weg, um sich ewiges Glück einzuhandeln: die ‚theoretische‘ Lösung. Sie zeigt die Arbeit als Mühsal, stellt das Leben unter ‚Schmerzen‘ (Gn 2,16–18). Wahrer Genuß ist nur pathogen zu haben. Da wird es leicht, sich aus dem Tal der Tränen fortzudenken, das Sinnenfällige zu transzendieren und Erlösung jenseits des Gegenständlichen, des dem Glück Entgegenstehenden, zu suchen. Dennoch, und daher rührt wohl die kompromißlose biblische Abwertung des irdischen Daseins, war der Mensch, wollte er überleben, massiv von dieser Erde abhängig. Er brauchte, und sei es ‚im Schweiß seines Angesichts‘, ‚den verfluchten Ackerboden‘ (Gn 3,17–19), um sich am Leben zu erhalten. Von daher mußte er an den *res* (Augustin) ein ausgesprochen vitales Interesse haben. Ja der Umgang mit ihnen bot sogar ein Vergnügen eigener Art. Wer Geschick entwickelte, also eine ‚Technik‘ hatte, konnte der Mühsal des Lebensunterhalts schneller, besser und leichter nachkommen und ihr so durchaus Früchte des Genusses abgewinnen, auch wenn sie nicht so ‚köstlich‘ und ‚verlockend‘ waren wie die des Garten Eden (Gn 2,9). Und genau auf diese praktische Lust der Bedürfniserfüllung zielte die ‚theoretische‘ Kritik der Heiligen Schriften. Denn die Menschen konnten sie sich selbst verschaffen, weil sie nur die Fragen des Bauches zu beantworten hatten. Daher galt das Sinnenglück auch als die höchste Gefährdung des Seelenheils. Mehr noch: war es nicht überhaupt die Ursache für den Sündenfall? Die sonst so dürre Beschreibung des Paradieses wird in den Augen Evas unerwartet emphatisch: ‚Da sah die Frau, daß es köstlich wäre, von dem Baum [der Erkenntnis] zu essen, daß der Baum eine Augenweide war und dazu verlockte, klug zu werden‘ (Gn 3,6). Der verbotene Baum sprach ihre Sinne noch stärker an als die anderen im Garten. Selbst wenn sie dabei klug werden wollte: handelte sie, modern gesprochen, nicht im Grunde aus Selbstgenuß, aus ästhetischen Motiven? Insofern kann die Erbsünde als eine Folge des Glücks erscheinen, das uns die Sinne versprechen.

Auch wenn es die Heiligen Schriften nicht ausdrücklich aussprechen, so antwortet ihr rigoroses Gebot, allem Weltlichen zu entsagen, im Grunde nur auf die Macht, die ästhetische Erfahrung über uns auszuüben vermag. Reli-

⁵ Vgl. Joachim Ritter: *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*. Münster 1963, Kap. I. – Für den Zusammenhang hier grundlegend, weil vom Wechselspiel aller drei menschlichen Erfahrungen her systematisiert, ist Ferdinand Fellmann: *Phänomenologie als ästhetische Theorie*. Freiburg/München 1989.

giöse und ästhetische Lesart der Welt spielen geradezu in dem ganz ursächlichen Sinne zusammen, daß das eine sich seiner Identität dann erst ganz gewiß ist, wenn es das andere in sich ganz getilgt hat. Versteht man religiöse Erfahrung als die Begegnung mit dem schlechthin Anderen,⁶ so setzt dies die Verleugnung eines schlechthin Eigenen voraus. Dieses Eigene aber ist, bildhaft, die Erde, aus der der Mensch gemacht ist, die er bearbeiten muß, zu der er zurückkehrt (Gn 3,19). Um hinter ihr das Unirdische zu erfassen, muß alles Irdische intensiv ‚übersehen‘ werden. Zu ästhetischer Erfahrung würde es jedoch, wenn man intensiv darauf ‚hinsieht‘, wie Eva (Gn 3,2). Sie betrachtet die Früchte um ihretwillen. Ihr Schauerlebnis nimmt das ihr Fremde (weil Verbotene) nicht zum Anlaß, um sich selbst zu verfremden, sondern um es sich gerade zu eigen zu machen: sie nimmt den Apfel und verleibt ihn sich ein. Statt ihn verzichtend – indem sie das Verbot achtet – zu einer religiösen Erfahrung zu nutzen, geht sie zunächst genießend ganz auf seine sinnliche Erfahrbarkeit ein.

Kaum irgendwo bestätigt sich diese dialektische Antinomie eindrucksvoller als in den Zeugnissen mystischen Schauens. Was sie zum Ausdruck bringen, ist nur durch eine Reihe von eigentümlichen Widersprüchen zu kennzeichnen. Der ärgste ist geradezu ihr Gattungsmerkmal. Sie wollen ein religiöses Erlebnis mitteilen, das sich jeder Mitteilbarkeit entzieht. Wenn der Schauende in Momenten der Entrückung sich der göttlichen Erkenntnis nahe weiß, ist er selbst so überwältigt und ausgelöscht, daß es ihm die Sprache verschlägt. Die Unsagbarkeit des Geschauten ist der Beweis schlechthin für dessen Glaubwürdigkeit. Was ihm andererseits dabei aufgeht, ist für die Gemeinschaft der Gläubigen lebenswichtig, so daß davon gleichwohl Zeugnis zur Stärkung ihres Glaubens gegeben werden muß. Wie aber kann das Unsagbare trotzdem in Sagbares übersetzt werden? Mehr oder minder ausgeprägt wird es stets der gleichen diskursiven Poetik anvertraut: das der sinnlichen Wahrnehmung in höchstem Maße Entzogene wird in der Sprache höchster Sinnlichkeit vereinnahmt. Eine ungegenständliche religiöse Erfahrung wird mit dem ihr Fernliegenden, einer dichten, leibhaften, einer ästhetischen Erfahrung vergegenständlicht. Mystische Berichte gehen so gesehen nach einer ‚Poetik der Einverleibung‘ vor. Häufig benutzt die visionäre Begegnung mit Gott die Rituale irdischer Liebesbegegnungen. Im Gegensatz zur höfischen Minne kommt es jedoch gerade auf die Vereinigung des Schauenden mit dem Geschauten an. Nach dem Vorbild des *Hohenliedes* wird dieses, wie etwa bei Juan de La Cruz, einer geradezu brünftigen spirituellen Erotik überstellt. Die Braut- und Fruchtbarkeitsmetaphorik bereitet nur auf die Ekstase, das Ausströmen der Göttlichkeit in der ‚Unio mystica‘ vor.⁷ Sie ist ein ‚Sturzbach von

⁶ Mit Walter Haug: *Grundformen religiöser Erfahrung als epochale Positionen*, in diesem Band, S. 75–108, hier S. 78.

⁷ Vgl. dazu die Würdigung von Dietmar Mieth: *Kontemplation und Gottesgeburt – die religiöse Erfahrung im Christentum und die christliche Erfahrung des Religiösen bei Meister Eckhart*, in diesem Band, S. 205–228.

Lust,⁸ wahrer Genuß (*fruitio*). Zu dieser ‚geistlichen Sinnlichkeit‘⁹ gehört nicht minder die Geburtsmetaphorik, etwa bei Meister Eckhart:¹⁰ die Vereinigung mit Gott zeugt einen ‚neuen Menschen‘.

Solch körperliche Sprache scheint in visionärer Literatur jedoch von allen Anfechtungen des Bauches unberührt. Der Grund dafür ist eindeutig und Bedingung mystischen Sprachgebrauchs. Wer so kreatürlich sprechen wollte, mußte zuvor dem kreatürlichen Leben entsagt haben. Keine hohe religiöse Erfahrung, der nicht eine Selbstaufgabe vorhergegangen wäre, wie etwa bei Franz von Assisi,¹¹ Mechthild von Magdeburg oder Catharina von Greiffenberg.¹² Um sich in Gott zu verwirklichen, hatte man sich selbst zu vernichten¹³ (Marguerite Porete). Dabei war – körperliches – Leiden am Irdischen die sicherste, wenn nicht einzig wahre Befreiung des Empfindens und der Sprache von jeder Leibhaftigkeit, die sich sonst zum Komplizen sinnlichen Glücks macht. Ausdrücklich wurde diese mystische Vorprüfung namentlich in der Forderung nach Armut,¹⁴ bis hin zu Luthers Verstehensarmut, der sich erst eigentlich der Sinn der Heiligen Schrift öffnet.¹⁵ Wer aber mit seinem Leben und seiner Sprache ein rückhaltloses Armutszeugnis gibt, verwandelt alles, was er an Körperlichkeit darstellt, in abgelöste Bildhaftigkeit.¹⁶ In dieses unbeschriebene Buch kann sich dann die Erfahrung des Geistigen gefahrlos sinnenfällig eintragen. Es vermag emphatisch zu bedeuten, was namentlich unsagbar bleiben muß.

Mystische Berichte sind Extremfälle. Sie haben die Wechselwirkung von religiöser und ästhetischer Erfahrung radikalisiert. Dadurch machten sie jedoch umso offenkundiger, wie eng beide verknüpft sind. Streng genommen hat schon die *Genesis* das Buch des Lebens nach zwei Semantiken gelesen: nach einer autorisierten, die das Handeln des Menschen auf den Schöpfer aller Dinge bezieht. Sie sucht im Irdischen nach seiner ursächlichen Höhenverbindung. Ihr gilt es als verdinglichtes Zeichen, das über sich hinausweist und eine

⁸ Ulrich Köpf hat mit Bezug auf Bernhard die – ästhetischen – Kategorien von Lust und Unlust als Maß religiöser Erfahrung gewürdigt: Ein Modell religiöser Erfahrung in der monastischen Theologie: Bernhard von Clairvaux, in diesem Band, S. 109–123, hier S. 111f.

⁹ Ausdruck mit Kurt Ruh: Transzendenzerfahrung im *Miroir des simples âmes* der Marguerite Porete, in diesem Band, S. 189–203, hier S. 196.

¹⁰ Eingehend entwickelt von Mieth (Anm. 7), S. 205–209.

¹¹ Im Beitrag von Helmut Feld: Franz von Assisi als Visionär und Darsteller, in diesem Band, S. 125–153.

¹² Dazu Louise Gnädinger: Catharina Regina von Greiffenberg, in diesem Band, S. 335–359.

¹³ ‚anihilatio‘; vgl. Ruh (Anm. 9), S. 195, sowie grundsätzlicher (am Beispiel Meister Eckharts) Alois M. Haas: „... das Persönliche und Eigene verleugnen.“ *Mystische vernichtigkeit und verworfenheit sein selbst* im Geiste Meister Eckharts. In: Individualität, hg. v. Manfred Frank u. Anselm Haverkamp. München 1988 (Poetik und Hermeneutik 13), S. 106–122.

¹⁴ Wie sie namentlich von den Bettelorden institutionalisiert wurde. Vgl. Feld (Anm. 11).

¹⁵ Zu dieser geistigen Armut als Bedingung vgl. Oswald Bayer: Vom Wunderwerk, Gottes Wort recht zu verstehen, in diesem Band, S. 287–306, hier S. 294 u. ö.

¹⁶ Georg Wieland hat diesen Umschlag und die damit verbundene Aufwertung der Imagination erarbeitet: Prophetie und religiöse Erfahrung im *Dux neutrorum* des Moses Maimonides, in diesem Band, S. 155–169.

transzendente Lektüre der Welt ermöglicht. Die andere Semantik ist zwar tabuisiert; der Sündenfall belegt jedoch, wie mächtig sie ist. Sie bezieht die lebensweltlichen Erfahrungen, die der Mensch machen kann, auf ihn selbst. Lust oder Unlust sagen ihm, ob sie der unumgänglichen Aufgabe der Selbsterhaltung entgegenkommen oder nicht. Dadurch machen sie die Welt immanent lesbar. Obwohl der Schöpfungsbericht nichts darüber sagt, gilt diese Zweideutigkeit für die Dinge, die der Schöpfer geschaffen und die Namen, die Adam ihnen gegeben hat. Insofern ist in der *concupiscentia oculorum* (Augustin), der Augenlust, im Prinzip immer schon eine *concupiscentia signorum*, eine Zeichenlust mit eingeschlossen. Vermögen die sprachlichen Bilder nicht genauso unser Begehrensvermögen anzusprechen wie die Dinge selbst? Schlimmer noch: Mit ihrer Hilfe lassen sich auch unseren leibgebundenen Wünschen Namen geben. War das nicht sogar Teil der Strafe für die Ursünde? Während die Stammeltern sich mit ‚Dornen und Disteln‘ (Gn 3,18) abzumühen hatten, sollte ihnen schmerzlich zu Bewußtsein kommen, was sie zuvor unbewußt genießen durften. Erst der Verlust des Paradieses gab ihnen einen Begriff davon, wie ‚schön‘ es vorher war, allgemeiner, was Schönheit und Wohlgefallen überhaupt ist. Immerhin, die Namenszeichen, mit denen Adam die Dinge bezeichnete, waren zunächst seine Version der Schöpfung. Nur im Durchgang durch ihre sinnliche Materialität waren sie auf den spirituellen Nenner der Heiligen Schriften zu bringen. Dadurch konnten sie zu einem semantischen Erlebnis werden: wenn sie die Bildform der Sache aufrufen, für die sie stehen; und zu einem akustischen: durch ihre Klangform; später, als sie verschriftlicht wurden, zu einem optischen: durch ihre Sehform.

Um wieviel mehr aber mußte diese Zeichenlust dem Sprachgebrauch zur Versuchung werden, der weder unmittelbaren praktischen Nutzen versprach, noch auch in religiösen Diensten stand – der Sprachkunst. Was sie und die Künste allgemein machten, war es nicht das einzige, von dem der Mensch sagen konnte, es sei ganz sein Werk? Wo er die Forderung eines Allmächtigen ebenso wie die seiner Natur von sich abhielt und handelte, wie es ihm angenehm schien? Diese Gebilde aus Menschenhand stellten gewiß nur künstliche Welten dar. Aber sie waren nach menschlichem Bild und Gleichnis. Gerade weil sie sich für akute Jetztbewältigung nicht interessierten, wurden sie um ihres Selbstgenusses willen attraktiv. Sie nahmen sich eine wenn auch provisorische Freiheit, um lebensweltliche Vorgaben auf ihre Weise theoretisch zu machen: als ästhetische Erfahrung. Diese latente oder offene Konkurrenz zur theologischen hat der Dichtung langanhaltende Anfeindungen eingetragen. Die Theologie versuchte deshalb die Dichter als Lügner zu maßregeln;¹⁷ weltliche Moral legte sie an die Kette der Naturnachahmung. Beide nahmen in ihrer ‚sinnlichen Erfahrung von Sinn‘ noch die Erblast des – ästhetischen – Sündenfalls wahr, der uns das Paradies gekostet hat.

¹⁷ Exemplarischer Streitfall: die Kontroverse zwischen Mussato und Giovannino da Mantua. Vgl. Ernst Robert Curtius: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern 1984, Kap. 12, S. 221 ff.

II

Daß eine dritte Erfahrung, die lebensweltliche, bisher nicht stärker zur Geltung gebracht wurde, hat geschichtliche Gründe. Mit Rücksicht auf die Anfänge war sie vorerst nur Stoff, an dem sich Gottes- und Selbsterfahrung verkörpern ließ. Was im Lebensvollzug begegnete, blieb unselbständig im Sinne dessen, was einem widerfährt. Erst später läßt sich in dieser Lebenserfahrung eine fundamentale Wissensform erfassen, aus deren ‚konkreten Ideen‘ menschliche Welt aufgebaut wird.¹⁸ Ein faszinierender Wendepunkt ihres Aufstiegs war Boccaccios *Decameron*. Es gab zu verstehen, daß faktische Erfahrung – die 100 Geschichten – in einer eigenen Kunst des Lebens aufgeht.¹⁹ Die menschlichen Einstellungen zur Welt traten dadurch in ganz neue – neuzeitliche – Beziehungen ein. Bis dahin herrschten Verhältnisse unter ihnen, wie sie eine erste, lange nachwirkende Konstellation, namentlich im Hinblick auf Sprache, die *Bekenntnisse* des Augustin entworfen haben. Er wollte in einem Gespräch mit Gott und dem Leser seinen Glauben bekennen. Um dessen unfäßbare Gnade mitteilbar zu machen, inszenierte er sie narrativ an seiner eigenen Biographie.²⁰ Sie war sein lebensweltliches Material, um religiöse Erfahrung auszusprechen. Doch wohl nicht eigentlich deshalb sind seine *Confessiones* zur Weltliteratur aufgestiegen. Er hat seine Lebensbeichte doppelt versprachlicht: in einem ‚unausgeglichenen Nebeneinander von neuplatonischer und volkstümlich-biblischer Sprechweise‘,²¹ also begrifflich und bildlich. Der ehemalige Rhetorikprofessor tat noch ein übriges. Er hat auch dieses theoretische und ästhetische Vorgehen als solches selbst bedacht. In den drei letzten Büchern (XI–XIII), als es um die Deutung des Schöpfungsberichtes ging, wuchs zwar das theoretische Interesse; im selben Maße nahm jedoch der theoretische Diskurs gerade ab.²² Die *Bekenntnisse* gingen dadurch das faszinierende Wagnis ein, mit zunehmend ästhetischen Mitteln höchste Glaubenswahrheiten aus mythisch dunklen Worten sprechen zu lassen. Um aber in dieses Sinnmobile Halt zu bringen, bedurfte es zumindest einer – festen – Verstehensordnung.

¹⁸ Fellmann (Anm. 5), S. 11f.

¹⁹ Zu diesem weiteren Zusammenhang vgl. Winfried Wehle: Der Tod, das Leben und die Kunst. Boccaccios *Decameron* oder der Triumph der Sprache. In: Der Tod im Mittelalter, hg. von Alexander Patschovsky. Konstanz 1992.

²⁰ Vgl. dazu die texthermeneutische Rekonstruktion von Reinhard Herzog: Non in sua voce. Augustins Gespräch mit Gott in den *Confessiones* – Voraussetzungen und Folgen. In: Das Gespräch, hg. v. Karlheinz Stierle u. Rainer Warning. München 1984 (Poetik und Hermeneutik 11), S. 213–250. Herzog weist nach, daß die *Confessiones* einen Prozeß ‚zur Konstitution eines unmöglich scheinenden Gesprächs‘ (zwischen dem ‚Wort Gottes und persönlichen Zeichen‘ des Bekenntenden) darstellen. Augustin kann dieser Unübersetzbarkeit nur durch einen Rückzug in Intimität entgehen (S. 248). Vor allem auch sprachlich: indem der Bekenntende seine natürliche, körpergebundene Sprache in der biblischen *vox cataractorum* aufgehen läßt (S. 242). Es ist eine ästhetische Lösung: die eigene, sinnenhafte Rede ganz in der Bildersprache der Bibel zu enteignen. Sie erlangt dadurch emphatische Heteronomie – ästhetische Differenz.

²¹ Mit Kurt Flasch in der Einleitung zu Aurelius Augustinus: *Bekenntnisse*, hg. v. Kurt Flasch u. Burkhard Mojsisch. Stuttgart 1989, S. 21.

²² In Übereinstimmung mit Flasch (ebd.).

Augustin entwickelte sie aus einer Art Fundamentalkritik der menschlichen Bedingungen von Erkenntnis. Als Geschöpfe stehen wir in einem genetischen Abbildungsverhältnis zu unserem Schöpfer (XII, 22.32). Von ihm her nur kann uns Erkenntnisfähigkeit zukommen. Gott aber ist dreifaltig. Wenn wir das auch nicht zu begreifen vermögen, so hat sich sein Bild und Gleichnis doch als ferne Anspielung in uns verkörpert. Nicht als ob wir von uns auf ihn rückschließen könnten. Aber wir haben immerhin die Möglichkeit, uns im Gedenken an ihn zu üben, indem wir über unser Wesen nachdenken (XIII, 11.12). Denn als seine Geschöpfe sind auch wir dreifach bestimmt: als Seiende (*esse*), Wissende (*nosse*) und Wollende (*velle*). Augustin gibt also der aristotelischen *anima triplex*²³ eine biblische Fundierung. Denn die ‚Heilige Schrift‘ ist die einzig wahre ‚Feste der Autorität‘ (XIII, 16.16). Dennoch unterscheidet sich seine Menschenlehre von einer neuzeitlich-humanistischen erheblich. Dies zeigt sich daran, daß der schriftgläubige Mensch, als kleine Analogie des Schöpfers, von vornherein wissen kann, worin wahres Menschentum (*esse*) begründet ist. Sofern sich seine geistigen Fähigkeiten (*nosse*) im Kopf versinnbildern, seine kreatürlichen (*velle*) im Bauch, liegt sein eigentliches Sein (*esse*), Zentrum und Mitte seiner Existenz, im Herzen. Denken und Wollen, intelligible und sensible Veranlagungen, sind nur uneigentliche Erfahrungen seiner ersten und eigentlichen Bestimmung: der Liebe (XII, 30.41). Nicht vom Denk-, nicht vom Begehrungsvermögen her: fühlend, vom Herzen her erkennt und spricht der Mensch.²⁴ Diese Bezogenheit auf ein Anderes macht also seine ureigenste Bestimmung aus. Nach Augustin ist das Geschöpf von seiner Abkunft her also religiös verfaßt. Was ihm die Liebe diktiert, gibt allein Gewißheit. Diese Weltbildentscheidung ist modernen, vernünftigen Erkenntnistheorien gänzlich fremd geworden. Denn geistiges und sinnliches Vermögen stehen sich dabei einander gegenüber wie Himmel und Erde, Baum der Erkenntnis und Baum des Lebens. Diese Wahrheit der Liebe kann jedoch nicht in Begriffen, sondern nur redundant, in Werken der Liebe erfahren werden. Es ist gewissermaßen tätiges Denken, ein nie zum Ziel kommender Prozeß. Im Exempel des Gottessohnes, den der Vater aus Liebe geschaffen hat, ist es anschaulich aufbewahrt. Er ist Mensch geworden, d. h. hat sich kreatürlich verdinglicht und verzeitlicht, aber nur um in seinem Erlösungswerk diese Körperlichkeit und Äußerlichkeit wieder zu vergeistigen und zu verinnerlichen. Dieser Verwandlungsprozeß, der Übergang von der Menschwerdung zur Himmelfahrt, hat den Wert eines – christlichen – Erkenntnismodells: einzig so wird man der Essenz des Lebens – und Gottes –, der Liebe, inne.

Augustins Sprachtheorie ist konsequent daraus abgeleitet. Der Schöpfer hat dem Menschen die Gabe verliehen, ‚jedes lebendige Wesen zu benennen‘ (Gn 2,19). Seine Namen nehmen dadurch zwar auf etwas Bezug, das der

²³ Vgl. dazu Klaus Heitmann: Augustins Lehre in Petrarcas *Secretum*. In: Petrarca, hg. v. August Buck. Darmstadt 1976 (WdF 353), S. 291 ff.

²⁴ Differenziert dazu Werner Beierwaltes: Zu Augustins Metaphysik der Sprache. In: *Augustinian Studies* 2, 1971, S. 179–195.

Schöpfer geschaffen hat. Da der Mensch jedoch selbst Kreatur ist, können auch seine Bezeichnungen nur kreatürlich sein: sie gehören dem Reich der Körperlichkeit an und tragen mithin die Spuren der Sinnlichkeit. Sie haben deshalb den Wert von körpergebundenen Bildern, oder von ‚Verlautungen‘ (*voces*). Wirklich bedeutsam können sie erst werden, wenn man ‚durch Worte und Rede Zeichen gibt‘ (XIII, 23.34). Sie lassen etwas vernehmen, was sie nur sinnlich vorhalten. Ihre Bilder sind lediglich Statthalter für unsagbare Begriffe, *signa translata*.²⁵ An ihnen muß sich also derselbe Prozeß der Umwandlung vollziehen wie an der kreatürlichen Befindlichkeit des Menschen insgesamt. Auch hier gibt es ein Modell, das uns davor bewahrt, die Vieldeutigkeit unserer Sinnzeichen nicht eigensinnig, damit gottfremd zu gebrauchen. Wie Christus uns ein verbindliches Gleichnis für den Weg und das Ziel unserer Erkenntnis gegeben hat, so ist die Heilige Schrift die verbindliche Vor-Schrift zu wahrer Bedeutung. Sie ist ihrerseits interpretationsbedürftig, da auch sie auf das Sein (*esse*) nur hinwirkt (XII, 23.33). Für menschliche Sprache gilt dann erst recht: Sie ist nur ‚die Hand meines Mundes‘ (XI, 11.13). Allein wenn sie im Geist der Liebe gehandhabt wird (XII, 25.35), d. h. wenn wir unsere Worte, im Abgrund gesprochen, ins Licht des geoffenbarten Wortes wenden, werden sie bedeutsam. Modern gesprochen: Augustin unterscheidet zwischen einem uneigentlichen und einem eigentlichen Sprachgebrauch. Im uneigentlichen benutzen wir die Wörter, soweit sie unserem ‚Selbstgenuß‘²⁶ an den Dingen (*res*) dienen; im eigentlichen, soweit sich in ihnen das Interesse des Schöpfers niederschlägt. Es kommt also darauf an, den ‚körperbezogenen Ansichten‘ der Sprache nicht zu verfallen (XII, 30.41), d. h. nicht an ihrer ‚bildlichen Darstellung‘ (XIII, 34.49) zu hängen. Denn von der Wahrheit des Schöpfers aus gesehen macht sie jeden Menschen zum Lügner (XIII, 25.38). Sein Gott aber ist der Bauch (XIII, 26.39). Wahrheitsliebend ist nur die Rede, die in den sinnlich verhafteten Bezeichnungen dem geistig in ihnen Bezeichneten nachspürt. Alles menschliche Tun in Tat und Wort hat nur dann Anspruch auf Gültigkeit, wenn es sein kreatürliches Wollen (*velle*) in Wissen (*nosse*) überführt, damit das Wollen auch weiß, was es will.²⁷ Das aber steht seit Anfang aller Zeit bereits fest: es ist die Liebe, die der Schöpfer seiner Schöpfung bereits mitgeteilt und in der Heiligen Schrift geoffenbart hat. Alle die nach ihrem Wort leben, haben daher die größte Aussicht auf wahres Leben, denn sie geben den einzig autorisierten Kommentar des Schöpfers zu seiner Schöpfung wieder. Das Buch des Lebens muß somit in der Weise gehandhabt werden, daß seine ‚in der Zeit erklingenden Wörter‘ das ‚ewige Wort‘ im Buch der Bücher vernehmbar machen (XI, 6.8). Die irdische Zeichenreihe sollte solange umgewandelt werden, bis sie sich selbst als Text

²⁵ Vgl. Walter Haug: Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts. Darmstadt 1985, Kap. I, S. 20.

²⁶ Jauss (Anm. 4), S. 49, zur Klärung von *fruitio*.

²⁷ Wie Werner Beierwaltes deutlich gemacht hat, ist ästhetische Erfahrung bei Augustin bereits ausdrücklich der Urteilskraft von *mens* verpflichtet. Dante wird diese Veranlagung nur radikalisiert (vgl. ders.: *Aequalitas numerosa*. Zu Augustins Begriff des Schönen. In: Zs. f. august.-franzisk. Theologie u. Philosophie d. Gegenwart 38, 1975, S. 140–157, hier S. 153).

vernichtet, um das uneigennützig Bildersprechen der *Bibel* zu Gehör zu bringen. Augustin hat dies in seiner ‚Besprechung‘ des Schöpfungsberichtes in den drei letzten Büchern der *Bekenntnisse* erreicht.²⁸ Es ist seine *vestigia Dei*, eine transformationelle Allegorese – ästhetische Gotteserfahrung.²⁹

Sieht man von hier aus auf den Sprachgebrauch der versifizierten Dichtung, so muß sie als eine phantastisch-künstliche Bildung aus kreatürlichen Bildern erscheinen. Sie sind, da schon das menschliche Wort Lüge ist, der Lüge verführerischstes Maß und deshalb gänzlich wahrheitsfremd.³⁰ Sprachkunst steht – wahre – Erkenntnis grundsätzlich nicht zu. Ihre körperlichen Zeichen, zudem in erfundenen Geschichten verdichtet, können allenfalls den Wert von erkenntnistheoretischen Gebrauchsgegenständen annehmen, dann nämlich wenn sie Wahrheiten versinnbildeln, die woanders garantiert sind. Erst in dieser Bindung vermögen sie, wie Hugo von St. Victor sagt, ‚sichtbare Schönheit zum Abbild der unsichtbaren zu machen‘. Poetische Sprache ist dadurch zwar nach wie vor nicht als wahrheitsfähig zugelassen, aber sie vermag immerhin der Wahrheit als Zeichen zu dienen.³¹

Dennoch wollte – ja sogar: konnte – Augustin nicht auf diese sinnenfällige Bildersprache verzichten. Trotz aller Bemühung um begriffliche Eindeutigkeit lebt der stilistische Glanz der *Bekenntnisse* von der schönen Unklarheit seiner bildhaften Sprechweise. Sie hilft der schwachen begrifflichen Ausdrucklichkeit – wer könnte den Dreifaltigen je angemessen sagen? – durch starke sinnliche Eindringlichkeit auf. Augustin weiß aus der Wirkungslehre der Rhetorik, wie klar die Sinne ihre Anliegen auf ihre Weise zu ‚denken‘ vermögen. Doch die allseits bekannten Gefahren dieser ungeistigen Erkenntnis treffen ihn nicht. Seine Worte werden aus einer Position gesprochen, die der mystischer Berichte ähnelt. Am Anfang steht auch bei ihm eine lebenswendende religiöse Erfahrung. Sie erfüllt ihn so sehr, daß alles, was immer er sagt, von vornherein nicht ihn, sondern ein ‚Anderes‘ bezeugt. Wenn aber die Absicht des Sprechens so eindeutig ist, kann die Sprache durchaus uneindeutig sein und uns dennoch überzeugen.³² Das beste ‚sprachliche‘ Vorbild dafür gaben die Apostel des Pfingstwunders. Sie, die keine Fremdsprachen konnten, redeten plötzlich in vielen Zungen. Es war die *ignota lingua*, die Zungenrede – mystischen – Entzückens. Sprachwissenschaftlich gesprochen handelt es sich um Glossolalie.³³ Selbst wenn Augustin den sinnlichen Reiz seiner Bekenntnisrede zu vergeistigen und damit zu entschulden wußte, so bestätigt er doch die Macht, die eine sinnliche Erfahrung von Sinn über uns hat. Was

²⁸ In Übereinstimmung mit Herzog (Anm. 20), S. 241.

²⁹ Eingehend dazu die ältere Untersuchung von V. Warnach: Erkennen und Sprechen bei Thomas von Aquin. In: *Divus Thomas* 15, 1937, S. 189–218 und S. 263–419, hier S. 272 ff. Warnach ist um eine theologische Klärung des Problems bemüht; umso bemerkenswerter ist es, daß er der Sache nach den bedeutenden Anteil des ästhetischen Verfahrens zur Geltung bringt.

³⁰ Mit Haug (Anm. 25), S. 241 ff.

³¹ Rosario Assunto: Die Theorie des Schönen im Mittelalter. Köln 1963, S. 157.

³² Vgl. Beierwaltes (Anm. 30), S. 180.

³³ Vgl. Roman Jakobson: Glossolalie. In: *Tel Quel* 26, 1966, S. 3 ff.

aber geschieht mit denen, die nach dieser Selbstverständlichkeit des Glaubens – und der Zeichen zwar verlangen, sie aber nicht in dem Maße wie Augustin besitzen?

III

Es mag ein ungewöhnlicher Zugang sein – aber Dantes Größe und Wagnis läßt sich durchaus von diesem Zusammenhang aus einsichtig machen. Im Gegensatz zu Augustin, an den er zumindest indirekt anknüpft,³⁴ geht es ihm nicht darum, eine existentielle religiöse Umkehr seines Lebens als solche zu bezeugen. Wie er zu seiner robusten, ja geradezu militanten Gläubigkeit gekommen ist, hat er nicht zu einem Exempel für andere gemacht. Ihm liegt vielmehr daran, den Weg dorthin systematisch zu sichern. Ihm gilt die göttliche Liebe unerschütterlich als die einzig wahre Quelle von Sinn. Was ihn von Augustin unterscheidet, betrifft also nicht die Substanz religiöser Erfahrung selbst, den *amor Dei*, sondern dessen Erfahrbarkeit. Offenbar bedurfte es zu Beginn des 14. Jahrhunderts anderer Überzeugungsstrategien um ihrer inne zu werden als früher. Deshalb hat bei Dante die Frage nach dem ‚Wie‘ des Sagens so an Gewicht zugenommen.³⁵

Von seinem wohl ersten Werk, der *Vita Nuova*, über *De vulgari eloquentia*, das *Convivio* bis zur *Commedia* findet eine durchgehende Selbstreflexion des Dichtens statt, die in der *Göttlichen Komödie* zu einer Revolution des ästhetischen Zeichengebrauchs geführt hat.³⁶ Dabei bleibt die frühe *Vita Nuova* und – noch immer – die *Divina Commedia* der Visionsliteratur nahe. Beide bekennen ein erschütterndes Ich-Erlebnis. Doch die sprachliche Fassung ist im höchsten Maße gelehrt, intellektuell überarbeitet und in der Rückschau erinnernd bedacht. Das Ich, das sich selbst berichtet, hat seine Bewegtheit seinen höheren, lehrhaften Absichten unterstellt. Es tritt zwar ganz für die Sache des Herzens ein, aber mit allen Mitteln des Kopfes. Auf die Sprache bezogen: sie muß so eingesetzt werden, daß ihr kreatürlicher Reiz der gedanklichen Überzeugung zugute kommt. Der Autor will denen, die erfahren haben, was – irdische – Liebe ist, verständlich machen, daß sie dieser Empfindung nur auf den Grund zu gehen brauchen, um Gott zu erfahren. Daß

³⁴ Vgl. Enciclopedia Dantesca, dir. Umberto Bosco. Roma 1984, Bd. I, S. 82, sowie Carlo Calcaterra: Sant'Agostino nelle opere di Dante e del Petrarca. In: Ders.: Nella selva del Petrarca. Bologna 1942, S. 247 ff.

³⁵ Hier setzt die subtile texttheoretische Untersuchung von Rainer Warning an: Imitatio und Intertextualität. Zur Geschichte lyrischer Dekonstruktion der Amorthologie: Dante, Petrarca, Baudelaire. In: Interpretation. FS Alfred Noyer-Weidner, hg. v. Klaus W. Hempfer und Gerhard Regn. Wiesbaden 1983, S. 288–317. Mit Hilfe eines historisch rücksichtsvollen dekonstruktivistischen Ansatzes geht er auf das hier behandelte Problem ein. Er deckt den in den Texten selbst sich ereignenden Dialog von Denotation und Konnotation auf, an dessen unterschiedlicher Zeichenlegitimation er die – schwierige – Differenz von Dante und Petrarca festzumachen vermag – eine textimmanente Behandlung dieses Problems.

³⁶ Manfred Lentzen hat sie vom *Convivio* an schlüssig dargestellt: Zur Konzeption der Allegorie in Dantes *Convivio* und im Brief an Cangrande della Scala. In: Dante Alighieri 1985, hg. v. Richard Baum u. Willi Hirdt. Tübingen 1985, S. 169–190.

er diese Führungen zum Ursprung allen Lebenssinns jedoch literarisch veranstaltet – das war damals eine unerhörte Provokation der scholastischen, namentlich von den Dominikanern vertretenen Zeichenlehre. Denn Dante führt seinen Beweis mit den Mitteln der Dichtkunst. Er gestattet damit dem fingierten Wort und seiner ungeistigen Bilderliebe für die eine Wahrheit zu zeugen, ganz so wie die Schriftauslegungen der Theologen. Eine unbegreifliche religiöse Erfahrung soll uns damit auf dem unbegrifflichen Wege ästhetischer Erfahrung aufgehen. Moderne Poetologie würde daran gerade die besondere Stimmigkeit von Mitteilung und Diskurs betonen: mit gleichnishafter Bestimmtheit etwas Unbestimmtes zu besprechen.³⁷ Die Dominikaner jedenfalls haben die *Göttliche Komödie* deshalb bis in die vierziger Jahre des 14. Jahrhunderts auf den Index verbotener Bücher gesetzt. Dantes Wagnis gewann im übrigen noch dadurch an Schärfe, daß er diesen theologischen Anspruch der Dichtung zugleich der Volkssprache anvertraute und damit das ‚wissenschaftliche‘ Monopol des Lateinischen auf diesem Gebiet brach.

Um Dichtung jedoch wahrheitsfähig zu machen, bedurfte es einer doppelt fundamentalen Entdeckung. Dante hat sie bereits in seiner ersten Arbeit, der *Vita Nuova* dargestellt.³⁸ Sie ist, vom Ausgangspunkt aus gesehen, ein Minnebuch. Ihr liegt das amorologische Verhältnis von Mann und Frau zugrunde, wie es zuletzt der *dolce stil* hoch chiffriert durchgespielt hat. Noch immer war die bezwingende Liebe zur hoheitlich sich entziehenden Frau unerfüllbar. Doch Dante hatte erkannt, daß sich mit diesem Ritual mehr erfassen ließ, als die schönen, aber dunklen Anklänge des *dolce stil* anschlügen. Um die wahre Tragweite dieser Minnerede zu enthüllen, läßt er seine Herrin Beatrice unnachsichtig sterben. Er zwingt dadurch den Liebenden, sich von ihr und von sich selbst ein völlig anderes Bild zu machen. Ihm geht auf, daß seine Liebe nur ein Abbild der Liebe ist, die die Beatrice mit der Jungfrau Maria und diese wieder mit Christus, dem Sohn Gottes verbindet. Seine eigene Liebe war also nur das seiner kreatürlichen Wahrnehmung gemäße Bild, gewissermaßen ihr leibhafter Ausdruck für wahre Liebe, den *amor Dei*. Das sinnliche Bild, mit der Beatrice den Liebenden anfänglich in Bann geschlagen hat: in Wahrheit hat es die Funktion eines Sinnbildes.

Die entscheidende Einsicht tut sich ihm im drittletzten Paragraphen der *Vita Nuova* auf (XL). Dort heißt es:

³⁷ Frank Rutger Hausmann hat, vor allem in Bezug auf die *Divina Commedia*, auf die diskursive Funktion der Naturvergleiche aufmerksam gemacht. Ihr – innovativer – Einsatz macht, bes. im Vergleich mit lyrischer Tradition einsichtig, daß Dante zu einer ‚wissenschaftlichen‘ Einstellung fortgeschritten ist. Hausmann stellt mit diesem Befund die geläufige Epochenschwelle zwischen Dante und Petrarca in Frage (S. 41, 42). Zumindest markiert Dante eine Wende nach hinten, etwa zu Augustin: Ders.: Die Funktion der Naturvergleiche in Dantes volkssprachlichen Dichtungen. In: Deutsches Dante-Jahrbuch 62, 1987, S. 33–54.

³⁸ Vgl. Winfried Wehle: Dichtung über Dichtung. Dantes *Vita Nuova*. München 1986, mit der dazu dienlichen Literatur.

Dopo questa tribolazione avvenne, in quello tempo che molta gente va per vedere quella imagine benedetta la quale Iesu Cristo lasciò a noi per essempla de la sua bellissima figura, la quale vede la mia donna gloriosamente, che alquanti peregrini passavano per una via la quale è quasi mezzo de la cittade ove nacque e vivette e morio la gentilissima donna.³⁹

Dem Liebenden geht auf, daß seine Geschichte der Geschichte jener Pilger gleicht, die unterwegs sind nach Rom, um das Schweiß Tuch der Veronika zu verehren. Er entdeckt, daß die seinen Augen entzogene Beatrice für ihn dieselbe Funktion hat wie das Schweiß Tuch der Veronika für die Pilger: sinnenfälliger Anhaltspunkt ihrer übersinnlichen Essenz. Auch Beatrice verkörpert das, was der Name *la veronica* bedeutet: *vera icona*, Heiligenbildnis, Allegorie. Das Gleichnis der Pilger hilft ihm, auch seine eigene Befangenheit zu übersteigen. Was er durch Beatrice erlebt hat, ist nur der Sonderfall eines universellen Erkenntnisystems des Sinnbildlichen. Am Ende seiner *via d'amor* geht ihm auf, daß nicht er seine Liebe zu ihr, sondern die in ihr veranschaulichte Liebe sich an ihm verwirklicht hat. Seine ursprünglich leidenschaftliche Glut gab im Laufe seiner Minne-Passion die in ihr wirksamen höheren Beweggründe frei. Mit anderen Worten: nicht nur die Beatrice, auch das ihr dienende Ich selbst enthüllt sich als Teil eines großen, es selbst übergreifenden Figural sinnes alles Irdischen.

Was uns die Sinne sagen, darf deshalb allenfalls handfester Anstoß, nicht Erfüllung unseres Denkens sein. Dann aber ist es unerheblich, ob menschliche Rede geschichtlich gebunden oder frei erfunden entsteht. In jedem Falle, und damit auch in dichterischer Verwendung, vermag sie, richtig eingesetzt, 'intelligent' zu machen. Jeder Text, nicht nur der, den das Leben schreibt, kann die Welt zum Gleichnis dessen erheben, der sie geschaffen hat, d. h. sie als seine Allegorie lesen (vgl. *Convivio* IV, I, 11).

Damit hat bereits die *Vita Nuova* die *Göttliche Komödie* theoretisch vorgeklärt. Alles was der Mensch benennen kann, taugt, da es letztlich vom Schöpfer kommt, zur Explikation seines Wesens. Das Ich der *Vita Nuova*, das am Beispiel der Rompilger seinen eigenen Beispielwert begriffen hatte, macht sich in der *Göttlichen Komödie* konsequent selbst zum Pilger, d. h. zur Allegorie. An ihm und seiner phantastischen Jenseitswanderung können andere die spirituelle Rückkehr der Geschöpfe zum Schöpfer nachvollziehen.

Dies verändert Augustins Erfahrung des Göttlichen erheblich. Nicht nur daß bei Dante die 'schöne Lüge' der Dichtung den benennen darf, der nur Wahrheit ist. Sie vermag noch weit mehr: sie ist sogar der gewissere Weg zu ihm. Weil sie Welt nur fingiert, kann sie mit deren Vorstellungsbildern freier umgehen und ihnen damit mehr Wahrheitsdienlichkeit abgewinnen als sie die Wechselfälle des Bedürfnislebens von sich aus mitbringen. Was sie vorträgt, ist bereits von der Memoria auf das hin geprüft worden, was memorabel, d. h. denkwürdig ist. Dichtung hat die besondere Gabe, den Gleichniswert des Irdischen gerade zu steigern und seine *similitudo* zum Unvergleichlichen erst

³⁹ *Vita Nuova*, zitiert nach der eingehend kommentierten Ausgabe v. Domenico De Robertis. Milano/Napoli 1980, S. 237.

eigentlich aufzudecken.⁴⁰ Jedenfalls bringt sie dadurch ungleich mehr Lebenswirklichkeit in ein Verhältnis zum Ganzen als die Beispielsammlung der Laienpredigt und der Erbauungsliteratur.

Im Grunde hat sich dadurch der Auftrag der Zeichen gegenüber Augustin grundlegend geändert. Dante hat dies abermals in der *Vita Nuova* bereits bedacht. Das Erkenntnisziel bleibt zwar unverändert: Für die Liebe als dem höchsten Prinzip der Schöpfung Zeugnis abzulegen. Doch er will es auf andere Weise tun. Dante trägt seine Einsicht seinerseits im traditionellen anthropologischen Schema vor.⁴¹ Was sich der *spirito naturale*, der Bauch, naturalistisch vergegenwärtigt, enthält mehr als nur einen selbstvergessenen und sündhaften *amor sui* wie bei Augustin.⁴² Seine Bilder stehen zumindest potentiell immer schon in einer und sei es auch noch so dunklen Ähnlichkeitsrelation zum Bildner aller Dinge. Vergeistigung heißt bei Dante deshalb, die sinnenfälligen Erscheinungen (und ihre Bezeichnungen) an die nächsthöhere Urteilsstelle, den *spirito della vita*, das Herz zu überweisen. Zeigt dieses sich betroffen, ist das kreatürliche Wollen nicht mehr selbstsüchtig. Es entwickelt im *amor proximi* ein Gefühl für den anderen, Gemeinschaftssinn. Dadurch aber hat es sich für den abschließenden Schritt qualifiziert: den Übergang zum *spirito animale*, zur *mens*, dem Kopf. Er macht aus den vom Gefühl bestätigten Willensbildern verstandeshelle Begriffe. Dante geht es also nicht mehr darum, das Universalgesetz der Liebe nur intensiv erfahrbar zu machen; er will es auch denken. Damit aber hat er wahres Menschsein (*esse*) bereits zielstrebig vom Kopf (*nosse*),⁴³ als *visio intellectualis*, nicht, wie noch Augustin, vom Herzen her begründet.

Wie man inzwischen weiß, war die Gedankenarbeit, die zur *Divina Commedia* führte, ein Welterfolg. Dennoch wird – genau besehen – ihre Stufenleiter der Vergeistigung nicht zufällig nahe vor dem Ziel der allegorischen Reise brüchig: bei der Darstellung der Vision des Höchsten im Paradiso. Wie soll man den mitteilen, den man mit Worten nicht fassen kann? Als wollte Dante sich der Tragfähigkeit seines allegorischen Diskurses abschließend vergewissern, greift er im 31. Gesang abermals auf das wegweisende Pilgermotiv der

⁴⁰ Dante hat diese besondere erkenntnistheoretische Funktion der Dichtung in der *Vita Nuova* entdeckt und im *Convivio* (II, I, 2ff.) systematisiert. Vgl. dazu Francesco Tateo: *Questioni di poetica dantesca*. Bari o. J., S. 95ff.

⁴¹ *Vita Nuova*, Kap. II, S. 31; wieder aufgenommen im *Convivio* IV, VII, 14ff. De Robertis verweist als Quelle auf Albertus Magnus: *De spiritu et respirazione*. Dahinter steht aber wohl doch Augustin. Vgl. F. X. Newman: *St. Augustin's Three Visiones and the Structure of the Commedia*. In: *Modern Language Notes* 82, 1967, S. 56–87.

⁴² Zwar spricht vieles dafür, daß das Inferno eine bezwingende Veranschaulichung seiner Macht ist. Doch selbst wenn Satan ein Gegenweltprinzip verkörpert, so ist damit nicht schon ein innerweltliches Prinzip begründet. Bachtins Behauptung, die vegetative Begehrlichkeit (Allegorie: der Wolf) begründe einen ersten – florentiner – Kapitalismus, findet in der *Divina Commedia* kurzentschlossen – kurzgeschlossen – die eigenen Prämissen wieder (Dante e la società italiana del trecento. Bari 1970 [Mediazioni 17], S. 75ff.)

⁴³ Daß der *Divina Commedia* ihrerseits diese Erkenntnisordnung zugrundeliegt und sie dies diskret auch selbst reflektiert, hat Hubertus Schulte-Herbrüggen nachgewiesen: Die trinitarische Allegorie im Schlußgesang des Inferno. In: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 57, 1982, S. 57–83.

Vita Nuova zurück. Der sinnbildliche Pilger, zu dem er selbst geworden war, spiegelt sich erneut im Bild des Pilgers: der Dichter reflektiert allegorisch über die Allegorie, die er selbst ist. Das Motiv wird gleich in dreifacher Steigerung aufgeboten. Von den ungeschlachteten Barbaren, denen es die Sprache verschlägt, als sie im unvergleichlichen Rom einfielen:

Se i barbari, venendo da tal plaga
che ciascun giorno d'Elice si cuopra,
rotante col suo figlio ond'ella è vaga,
veggendo Roma e l'ardua sua opra,
stupefaciensi, quando Laterano
a le cose mortali andò die sopra;

(Paradiso XXXI, v. 31–36)⁴⁴

über den Pilger, der nicht weiß, wie er den Zurückgebliebenen die Erbauung (*recreare*) mitteilen soll (*ridir*), die ihm bei der Betrachtung seines Heiligtums zuteil wurde:

E quasi peregrin che si ricrea
nel tempio del suo voto riguardando,
e spera già ridir com'ello stea,
su per la viva luce passeggiando,
menava io gli occhi per li gradi,
mo sù, mo giù e mo recirculando.

(Paradiso XXXI, v. 43–48)

bis hin zu dem Wallfahrer, der sich am Schweiß Tuch der Veronika nicht sattsehen kann:

Qual è colui che forse die Croazia
viene a veder la Veronica nostra,
che per l'antica fame⁴⁵ non si sazia,
ma dice nel pensier, fin che si mostra:
„Signor mio Iesù Cristo, Dio verace,
or fu sì fatta la sembianza vostra?“

(Paradiso XXXI, v. 103–108)

Jedes Mal geht es um dasselbe Übersetzungsproblem: wie kann ein überwältigendes Schauerlebnis in Sagbares, Bildlichkeit in Begrifflichkeit umgesetzt werden (Paradiso XXXI, v. 42; v. 45; v. 106–108). Dante stellt dazu am Ende eine platonisch anmutende Stufenleiter der Erkenntnisminde- rung auf:

Oh quanto è corto il dire e come fioco
al mio concetto! e questo, a quel chi' i vidi,
è tanto, che non basta a dicer „poco“.

(Paradiso XXXIII, v. 121–123)

Was er visionär zu schauen vermochte (*vidi*), hält keinem Vergleich stand mit dem, was er davon noch zu begreifen in der Lage war (*concetto*).

⁴⁴ Zit. nach der Ausgabe der *Divina Commedia*, hg. v. Umberto Bosco u. Giovanni Reggio. Firenze 1979, S. 513.

⁴⁵ Die Lesart „fama“ bzw. „fame“ ist umstritten. Die Ed. der *Divina Commedia* von Emilio Pasquini u. Antonio Quaglio. Milano 1988, liest „fame“. Mit Blick auf Petrarcas Sonett No. 16 plausibel, da es dann dort mit „desio“ (v. 9) korrespondiert.

Doch was er davon behalten konnte, überschießt bei weitem (*poco*) noch einmal das, was er schließlich davon zu sagen vermag (*quanto è corto il dire*).

Es mag wie ein Sakrileg klingen, doch es ist geradezu ein Beweis für den hohen Kunstverstand des Dichters: diese Vergewisserung in eigener Sache ist nötig, weil der allegorische Diskurs an die Schwelle mystischen Sprechens gelangt ist. Nur etwa zwanzig der 145 Verse des letzten Gesangs bemühen sich überhaupt um eine Aussage über den Weltbeweger (Paradiso I, 1–2). Und was Dante vorbringt, hat er strikt auf den Sprachgebrauch thomistischer Theologie abgestimmt.⁴⁶ Da die letzten Geheimnisse des Glaubens unfassbar sind, rettet der Dichter sich in ein Sprechen über die Unzulänglichkeit des Sprechens. Das ist jedoch mehr als nur rhetorischer Unsagbarkeitstopos oder mystische Geste. Keine Frage, die *Divina Commedia* hat alles gesagt, was sie mit ihrer allegorischen Vernunft sagen konnte. Sie wollte sich alles, was der Wanderer visionär erschaute, von der entsinnlichenden Kopfarbeit (*la mente*) konsolidieren lassen. Aber ist man am Ende nicht doch stärker vom Ergriffen- sein des Wanderers als von der Sache selbst ergriffen? Denn was kann er effektiv von seinen überwältigenden Visionen behalten?

Da quindi innanzi il mio veder fu maggio
che'l parlar mostra,⁴⁷ ch'a tal vista cede,
e cede la memoria a tanto oltraggio.
Qual è colui che sognando vede,
che dopo 'l sogno la passione impressa
rimane, e l'altro a la mente non riede

(Paradiso XXXIII, v. 55–60)

Wie einem ‚Träumenden‘ bleibt ihm nur eine *passione impressa*, leidenschaftliche innere Bewegtheit. Aller begrifflichen Erkenntnis, und größer als sie, geht also eine Erkenntnis der ungeistigen Sinnennatur voraus!⁴⁸ Sie verfügt über einen Gottesbeweis eigener Art. Es ist die ‚köstliche‘ Empfindung von *dolce*, die Eva zum Verhängnis wurde:

... cotal son io, ch'è quasi tutta cessa
mia visione, e ancor mi distilla
nel core il dolce che nacque da essa.

(Paradiso XXXIII, v. 61–63)

Unsere ursprünglichsten Einsichten sind nicht gedanklich, sondern sinnlich- bildlich. Eingängiger als alle Vernunft spricht unsere kreatürliche Natur. Ihr Wollen ist instinktives Denken. Allerdings urteilt es nach den Kriterien von Lust und Unlust. *Il dolce* (v. 63), selbst wenn man es auf Minnesüße, den Schlüsselbegriff damaliger Lyrik bezieht, ist in diesem Zusammenhang pro-

⁴⁶ Etwa resümiert in Ed. Bosco, Reggio (Anm. 44), S. 539f. Dante hatte von Anfang des *Paradiso* an dieses Problem im Blick (Vgl. Par. I, 4–9); vorweggenommen im *Convivio* III; III, 13–15).

⁴⁷ Lesart umstritten: „parlar mostra“ (nach Petrocchi) akzentuiert das Sprachproblem stärker als die verbreitete Version „parer“ bzw. „parlar“ „nostra“ (hier nach Ed. Bosco, Reggio (Anm. 44), S. 547).

⁴⁸ J. Freccero hat dies seinerseits als ‚metaphorisches‘ Sprechen identifiziert, das schließlich dem der Bibel sich annähert. Vgl.: Dante. The Poetics of Conversion. Cambridge/London 1986, Kap. 14, S. 209ff.

grammatisch und verräterisch zugleich. Es führt zum verbotenen Baum der Erkenntnis, auf ästhetische Erfahrung hin. Dante geht noch weiter. Er deutet sogar an, daß dieses aus dem sinnlichen Empfinden kommende Urteil durchaus über eine eigene Sprache verfügt:

O somma luce, che tanto ti levi
da' concetti mortali, a la mia mente
ripresta un poco di quel che parevi,
e fa la lingua mia tanto possente,
ch'una favilla sol de la tua gloria
possa lasciare alla futura gente;
chè, per tornare alquanto a mia memoria
e per sonare un poco in questi versi,
più si conceperà di tua vittoria.

(Paradiso XXXIII, v. 67–75)

Gib, göttliches Licht, bittet er, daß ich etwas von dem behalten kann, was mir erschienen ist, damit ich es meiner Memoria, d. h. meinem affektiven Gedenken, aber auch dem Klang meiner Verse mitteilen kann. Wahrheit läßt sich mithin mehrfach verzeichnen: vom Kopf her, begreifend, im Begriff; vom Körper her, ergreifend, als Klang; und von der Memoria her, dem Erinnern von affektiv Denkwürdigem. Der echteste Ausdruck der großen Emotion aber, die den Wanderer erfüllt hat, läge im Klang seiner Rede. Allgemeiner gesagt: Das ungenaue, uneigentliche, weil bloß andeutende Klang- und Bildersprechen der Dichter weiß durchaus einen zwar abgründigen, aber eigenständigen Weg zu Wahrheit. Die dritte Instanz, das Wollen, der Bauch, die *concupiscentia*, was der Mensch sich im Zeichen seiner Bedürftigkeit denkt – ein authentischer Ort von Erkenntnis? Für Dante und noch lange danach eine Undenkbarkeit.⁴⁹ Dennoch hat er, zumindest abwehrend, die semiotische Verschwisterung von religiöser und ästhetischer Erfahrung eingestanden. Die große Allegorie der *Divina Commedia*: wagt sie nicht den grandiosen Versuch, in der phantastischen Ausmalung einer Jenseitsreise einen Diesseitigen Einsichten bilden zu lassen, die nur in der Plötzlichkeit eines Gefühls zugänglich sind? Aber gerade weil Dante sich der ‚Augenlust‘ nur allzu bewußt war, die die Bildersprache der Literatur zu wecken vermag, hat er sein *poema sacro* so massiv gegen alle unwillkürliche Entladung ins Sinnenfällige abgesichert. Dem diene nicht weniger der unerhörte Aufwand an Gelehrsamkeit, mit der er jedes Detail in eine feste Stelle des Wissens einwies. Dem galt zugleich die entgegengesetzte Tendenz: Anschauliches darf sich nur im Schutze höherer, unsichtbarer Verbindungen äußern. Anerkennt Dante durch diese Vorkehrungen aber nicht die *cognitio intuitiva* als eine eigene

⁴⁹ Karlheinz Stierle hat eindringlich nachgewiesen, daß die Befangenheit im Irdischen die höchste Strafe für den ist, der seine höchsten Bestrebungen über sich hinaus Gott schuldet. So deutet er das *Inferno*: die Verdammten leiden daran, ‚selbst sein zu müssen‘. Daß sie in der Selbstaussprache (zumal der, die Dante ihnen in den Mund legt) dennoch ein ästhetisches Mittel der Selbsterlösung haben könnten, hat Dante wohl noch nicht, wie später Boccaccio oder Petrarca, als ernsthafte kulturelle Gegenwart zur ewigen des Paradieses in Erwägung gezogen. (Vgl. Selbsterhaltung und Verdammnis. Individualität in Dantes *Divina Commedia*. In: Individualität [Anm. 62], S. 270–290).

Sprache, auch wenn er ihrem ästhetischen Zauber bereits in der Casella-Episode des *Purgatoriums* (II, 106 ff.) entschieden entsagt hat? Nur um diesen Preis konnte er damals der Dichtung die Würde geistiger, ja philosophischer *Utilitas* erstreiten.

IV

Die Größe Petrarcas läßt sich daran ablesen, daß er sich dem Wagnis solch sinnlicher Erkenntnis in einer lebenslangen Passion bewußt ausgesetzt hat. Dies war seinerseits revolutionär.⁵⁰ Sein *Canzoniere* darf als bahnbrechende Modernität gelten, weil er die Sinnfrage nicht eigentlich hinter den Bild- und Klangwert der sprachlichen Zeichen, sondern gerade in ihn selbst verlegt. In Dantes allegorischer Verbuchung sollten sie etwas bedeuten, von denen sie selbst nur in Analogie wußten. Petrarcas Lyrik hingegen nimmt die Zeichen eingehend beim Wort. Sie weisen primär nicht mehr über sich hinaus, sondern auf sich hin. Entsprechend stiften sie Bedeutung vornehmlich als „Relations-Bedeutung“⁵¹ und insofern von ihrer sündhaften Selbstbezüglichkeit her.

Im Vergleich zur allegorischen Sinnhöhe in Dantes Gedicht konnte diese eigenmächtige Sprache Petrarcas allerdings nicht die hohe Wahrheit für sich beanspruchen, mit der Dante die Dichtung geädelt hatte. Auch von daher wohl Petrarcas demonstrative Bescheidenheit, wenn er von seiner Dichtung als von *rime sparse* und *fragmenta* spricht. Nicht unbegründet: verglichen mit der *Divina Commedia* konnten sie nie ein Buch des Lebens werden. Dafür aber hat er in der Ideengeschichte des schöpferischen Menschen ein ganz neues Kapitel begonnen.

Es ist unmöglich, sich in diesem Zusammenhang auf seinen Rang und seine Wirkung angemessen einzulassen. Dennoch scheint es möglich, dies in einer Art Ausschnittsvergrößerung zu beleuchten. Dazu bietet sich das 16. Gedicht des *Canzoniere* an:

Movesi il vecchierel canuto et bianco
del dolce loco ov' à sua età fornita
et da la famigliuola sbigottita
che vede il caro padre venir manco;

indi trahendo poi l'antiquo fianco
per l'extreme giornate di sua vita,
quanto più pò, col buon voler s'aita,
rotto dagli anni, et dal camino stanco;

et viene a Roma, seguendo 'l desio,
per mirar la sembianza di colui
ch' ancor lassù nel ciel vedere spera:

⁵⁰ Vgl. dazu den bedeutsamen Beitrag von John Freccero: The Fig Tree and the Laurel: Petrarch's Poetics. In: *Diacritics* 5, 1975, S. 34–40. Freccero bestimmt die Modernität Petrarcas von der poetischen Selbsterschaffung her und kommt auf diesem Wege zu durchaus konvergenten Ergebnissen.

⁵¹ Mit Bernhard König: Das letzte Sonett des *Canzoniere*. In: *Interpretation* (Anm. 35), S. 239–257, hier S. 255.

così, lasso, talor vo cerchand'io,
donna, quanto è possibile, in altrui
la disīata vostra forma vera.⁵²

Es ist bereits in der frühen Sammlung von 1342 enthalten, also zu einer Zeit, als Petrarca noch keine Kenntnis der *Divina Commedia* gehabt haben wollte.⁵³ Schon das Vokabular macht jedoch offensichtlich, daß es eng mit dem Pilgermotiv in Dantes *Vita Nuova* sowie dem 31. und 33. Gesang des *Paradiso* korrespondiert.⁵⁴ Freilich nimmt es Dantes Wortlaut nicht in der Art des Minnesprechens auf, wo Reimschema und Reimklänge einander antworten.⁵⁵ Petrarca hat solche Responsion gerade aufgekündigt. Er knüpft an Dante an, um sich von ihm abzuwenden.⁵⁶ Beim Älteren waren die Pilger aufgebrochen, um ihren Glauben in der Schau des heiligen Bildnisses zu bestätigen. Bei Petrarca erscheint schon der Aufbruch dorthin als betrübliche Abwendung vom bisherigen Lebensmittelpunkt des Pilgers (*dolce loco*, v. 2, 3). Dantes

⁵² Zitiert nach der Ausgabe des *Canzoniere* von Gianfranco Contini. Torino 1964 (Nuova Universale Einaudi 41), S. 18.

Der kahle, bleiche Alte verläßt
den geliebten Ort wo er gelebt hat,
und die entgeisterte Familie,
welcher der geliebte Vater fehlen wird.

Auf seine letzten Lebenstage
schleppt er seine alten Glieder, so gut es geht, fort,
voll guten Willens [zwar],
[aber] altersschwach und müde vom Weg.

Und kommt, seinem Wunsch gemäß,
nach Rom, um sich [dort] anschauend in das Bildnis
dessen zu versenken [i. e. das Schweiß Tuch der Veronika],
den er droben im Himmel wieder zu sehen hofft:

So suche, Herrin, ach, auch ich ab und an, soweit das [überhaupt]
möglich ist, in anderen [Frauen] sehnüchtig
eure wahre Gestalt.

(Übers. Winfried Wehle)

⁵³ Vgl. Ernest Hatch Wilkins: *The Making of the „Canzoniere“ and other Petrarchan Studies*. Roma 1951, S. 93ff.

⁵⁴ Diese Motivbeziehung ist seit langem den Kommentatoren beider Texte bekannt. Umso erstaunlicher, daß diese Intertextualität nicht ernsthaft zur Deutung des selten genug beachteten Gedichts genutzt wurde. Auf Dantes Seite vgl. etwa *Divina Commedia*, Vol. III (*Paradiso*), a cura di N. Sapegno. Firenze 1974, S. 396. Auf Petrarcas Seite vgl. etwa die Ausgabe der *Rime* von Giosuè Carducci, Nuova present. G. Contini. Firenze 1969, S. 17.

⁵⁵ Ausholend gewürdigt von Jörn Gruber: *Die Dialektik des Trobar. Untersuchungen zur Struktur und zur Entwicklung des occ. und franz. Minnesangs*. Tübingen 1983 (Beih. z. ZrPh 194).

⁵⁶ Man darf darin geradezu die Grundfigur ihrer Beziehung sehen. Die Untersuchung der Beziehung selbst ist „ein Gemeinplatz der italienischen Literaturgeschichte geworden“. Insbesondere das Kriterium des Humanismus war ausschlaggebend für ihre Differenzierung. August Buck hat es zusammengefaßt und erhärtet (Die antiken Autoren aus der Sicht Dantes und Petrarcas. In: Ders.: *Studia humanitatis*. Ges. Aufsätze 1973–1980, hg. v. Bodo Guthmüller, Karl Kohut u. Oskar Roth. Wiesbaden 1981, S. 97–108).

Wallfahrer waren in gläubiger Gewißheit fortgegangen, der hier ist jedoch zwischen heimatlicher Geborgenheit (*dolce loco*) und der Ungewißheit (*col buon voler s'aita*, v. 4) des Zieles als einer Entfremdung hin und her gerissen: er kann allenfalls ‚hoffen‘ (v. 11), daß er in der Veronika findet, was für Dantes Pilger bereits von Anfang an feststeht.

Die Unterschiede verschärfen sich, wenn man die Gleichsetzung des Pilgers mit dem lyrischen Ich im letzten Terzett einbezieht. In der *Divina Commedia* haben Pilger und Ich dasselbe Ziel; sie sind gedanklich unterwegs zu Gott. Der Gott des lyrischen Ich aber, die Entsprechung zu *colui* (v. 10) des Pilgers, ist – Laura, seine Minneherrin! Sie bedeutet für ihn, was der Herr des Himmels für den Alten. Von Dante her gesehen eine skandalöse Profanation menschlichen Strebens. Denn diese Überhöhung der Frau ist ungleich mehr als nur einer jener Superlative des Frauenlobs im Minnesang. V. 14 bestätigt Laura mit einem geradezu thomistischen Begriff als Weltprinzip. Diese *forma vera* steht abermals in bedeutsamer Entsprechung zur Weltformel Dantes. Er hatte im *Paradiso* versucht, sich von der Quintessenz allen Lebens in Gott, seiner *forma general* bzw. *universal* ein Bild zu machen.⁵⁷ Ebenso wenig wie Beatrice ist also auch Laura nur herkömmliche Minneherrin. Wie jene verkörpert sie ihrerseits eine Idee. Doch im Gegensatz zu Dante macht Petrarca sie gerade nicht zur allegorischen Verkörperung einer religiösen Wahrheit, die uns durch ihren Liebreiz hindurch fesselt. Für das Ich des *Canzoniere* fällt ihr höchster Begriff (*forma vera*) maßgeblich und lange Zeit mit dem zusammen, was sich in ihrem Namen begreifen läßt. Die Dichtung, der sie Anlaß gibt, anerkennt als sinnstiftenden Horizont mithin zuerst die eigene Herrin, die eigene Sprachherrschaft – gegenüber Dante eine provozierende Abkehr von jeder Heilung menschlichen Sprechens in der Heilsgeschichte.

Dies erhärtet ein dritter Aspekt des Vergleichs: beide Pilger wenden sich an dasselbe Heiligenbildnis (*sembianza*, *Paradiso* 31, v. 108; *Canzoniere* 16, v. 10). Beiden dient die Ikone als Schaubild. Die sinnliche Anschauung soll geistiges Schauen fördern. Bei Dante löst es eine staunende Selbstvergessenheit des Betrachters aus, wie Mystiker sie beschreiben. Petrarcas Pilger hingegen wird sich eher bewußt, wie weit sein bisher schönes (*dolce*) noch von einem ‚wahren‘ Leben entfernt ist. Seine Hoffnung (*spera*, v. 11) ist Ausdruck eines Fernstehenden. Sie bezeugt, wie stark noch das Bildnis von seinem Sehen und nicht sein Sehen vom Bildnis bestimmt wird. Das zweite Terzett steigert diese erkenntniskritische Gegenwendung zu Dante. Die Gottesferne des Pilgers läßt die Distanz erlauben, die das Ich von dem trennt, was sein Ein und Alles ist, die Laura. Auch das Ich wendet sich an Abbilder (*in altrui*, v. 13), an andere Frauen, um in ihnen das Urbild, die Frau zu gewärtigen. Wie der Text zeigt, nur widerstrebend und ohne wirkliche Erfolgsaussicht (*lasso; quanto è possibile; talor*). Von den abschließenden drei Versen aus gesehen nimmt dann umgekehrt schon der Pilger am Schweiß Tuch der Veronika mehr dessen Zeichenhaftigkeit als Christus, das Bezeichnete wahr; und das Ich in anderen Frauen nicht das Gleichnis der Laura, sondern deren Abwesenheit

⁵⁷ Par. 31, v. 52 bzw. Par. 33, v. 91.

und Unvergleichlichkeit. Sie kann gewissermaßen nur durch sie selbst ausgedrückt werden. Bilder und Gleichnisse, und seien sie noch so vielversprechend, bieten Petrarca keine übergeordnete Gewähr mehr dafür, daß sie immer schon mehr wissen, als sie sagen. Er sieht viel eher die Gefahr, daß sie von ihrem eigenen Sinn ablassen, wenn sie in den Dienst eines anderen treten, und sei es der höchste. Ein verschwiegene Plädoyer für ihre immanente Sinnhaftigkeit?

Dies scheint auch der auffälligen Entgegensetzung zwischen *dolce loco*, dem Ausgangspunkt des Pilgers, und *Roma*, seinem Zielpunkt zugrundezuliegen. Darf man darin nicht eine dichtungstheoretische Wende ablesen: daß Sprachkunst sehr viel besser (*dolce*) aufgehoben ist, wenn sie bei menschlichen Belangen bleibt, als wenn sie sich – im Sinne Dantes – nach Rom wendet und sich ganz christlich vergeistigt? Diese selbstreflexive Lösung des Gedichts ist nur überraschend, wenn man es nicht von Dante her deutet. Getreu seiner anknüpfenden Abkehr ‚zitiert‘ es das zeichentheoretische Problem, das schon Dante im Pilgermotiv verhandelt hatte. Petrarca's Bezug auf Rom setzt eine unmittelbare Opposition zur Romidee Dantes.⁵⁸ Für den Dichter der *Göttlichen Komödie* war es die Ewige Stadt, irdische Vertretung für das himmlische Jerusalem, Ziel aller Heilsgeschichte. Für Petrarca hingegen – geschichtlicher – Ansporn zu einer *translatio studii*, die einer neuen Art des Daseinsvollzugs den Boden bereitet.⁵⁹ Bei Dante hatte sich der Mensch noch in der Ewigkeit zu verwirklichen – bei Petrarca zunächst in einem *recte vivere*, kraft einer moralisch verstandenen Eloquenz.

Der Sinn des Sonetts hängt deshalb elementar von der Frage ab, was mit der *forma vera* (v. 14) der Laura, der höchsten Bestrebung des lyrischen Ich gemeint ist. Aufschluß gibt abermals die Analogie von Pilger und Ich. Beide sind auf der Suche. Was also der Pilger beim Herrn des Himmels sucht, sucht das Ich in Laura. Der Text spricht es nicht aus, legt es aber im Vergleich nahe: es ist Unsterblichkeit! Man darf klangbildlich – nicht allegorisch – auflösen: Der Inbegriff (*forma vera*) der ‚Laura‘ ist der *lauro*,⁶⁰ der Lorbeer, Emblem unsterblichen Dichterruhms. Laura steht für die verheißungsvollen Wörter (*voces*), die der Dichter angesichts ihrer *res* aufbringt. Sie wird, wie Beatrice, nach dem 264. Gedicht sterben und auch Petrarca's lyrisches Ich noch den Weg christlicher Vergeistigung weisen. Doch sie bleibt zugleich sinnlich gegenwärtig: in der sprachlichen Gestalt, in die sie der *Canzoniere* eingewoben hat. Oder müßte man nicht besser sagen: überhaupt erst erschaffen hat?⁶¹ Das Irdische kann mithin im Kunstwerk seine Vergänglichkeit auf eine andere als religiöse Weise leugnen: indem der endliche Mensch sich in ästhetischer Erfahrung selbst aufhebt. Anders gesagt, er vermag sich in der Welt der

⁵⁸ Vgl. Wehle (Anm. 38), S. 108ff.

⁵⁹ Vgl. Walter Rüegg: Cicero und der Humanismus. Formale Untersuchungen über Petrarca und Erasmus. Zürich 1946.

⁶⁰ Ausführlich dazu im *Secretum*, Libro III. In: Francesco Petrarca *Opere latine*, a cura di Antonietta Bufano. Torino 1977, S. 177ff.

⁶¹ Wie auch Hugo Friedrich zu bedenken gibt. Vgl.: Epochen der italienischen Lyrik. Frankfurt a. M. 1964, S. 194.

Kultur zu verewigen. Für Dante bezog alles seine Bestimmung aus der anderen Welt. Bei Petrarca wächst die Einsicht in einen und sei es auch nur geschichtlich vorläufigen Selbstwert des Irdischen.⁶² Ein allegorischer Aufstieg über den unmittelbaren Wortsinn hinaus, wie ihn Dantes Pilger verkörpern, ist auch bei Petrarca nicht ausgeschlossen. Aber er erscheint bei ihm in Fernstellung, nicht als Nahziel.⁶³ Er wird von den Zeichen (*sembianza*) selbst nicht, nur vom Glauben (*spera*) des Zeichenbenutzers genährt. Deswegen erscheint bei ihm die fromme Wanderschaft des Pilgers als Aufbruch ins Ungewisse. Dantes Jenseitswanderer hingegen erlebt eine Heimkehr.

Petrarca hat damit sichtlich dichtungstheoretisch Position bezogen. Für ihn ist Laura, Dichtung, im Gegensatz zu Dante nicht nur wirkungsvolles Sinnbild für einen außer ihr liegenden Zweck. Ihm wird sie gewissermaßen Gleichnis ihrer selbst. Wie um dem Sog traditioneller figuraler Vereinnahmungen vorzubeugen, hat er den *Canzoniere* mit einem festen Netz von Binnenverweisungen überzogen, die alle in Laura zusammenlaufen.⁶⁴ Man könnte geradezu von dieser Poetik als von einer Laurologie sprechen. Mit Hilfe von Paronomasien und Metonymien fügt sich der Wortlaut der Texte nach und nach zu einer poetischen Partitur, wo Laura mit *lauro* Verbindung aufnimmt; *l'aura*, der Windhauch, mit *l'auro*, dem vom Wind bewegten goldenen Haar der Geliebten; dieses über den Lorbeer sich auflösend in eine Landschaft, die doch nur wieder von *laurea*, dem krönenden Ruhm des Dichters kündigt.

Petrarca war sich seiner Neuheit wohl bewußt. Er hat sie deshalb – an anderer Stelle – systematisch bedacht. Hinter seinem immanenten Zeichengebrauch steht im Grunde ein gewandeltes Erkenntnisinteresse: die Frage nach einer Wahrheit des Historischen.⁶⁵ Wie Augustin und Dante vor ihm hat auch er dazu das traditionelle Schema vom dreifältigen Menschen benutzt. Allerdings ist es bereits humanistisch gewendet und an antike Mythologie rückgebunden. Petrarca bietet die drei Göttinnen Venus, Juno und Pallas auf, um in ihrer Konstellation die Frage nach dem rechten Weg zu Vollkommenheit zu stellen: ist sie mit Venus, der *anima vegetativa*, den Vorstellungen des Leibes zu erlangen, oder mit Juno, der, wie Dante sagte, *anima sensitiva*, den Eingebungen des Herzens, oder aber mit Pallas, der *anima rationalis*, den Vernunftgründen des Kopfes? Petrarca's Antwort ist auf eine ungewöhnliche

⁶² Vgl. dazu die ‚philologische‘ Deutung des Mont-Ventoux-Berichts Petrarca's von Haug. Er liest ihn als gelehrte Montage. Aus ihr spreche ein neues Selbstbewußtsein, das sich immanent, in der Verfügbarkeit des Traditionellen äußert. So würde aus dem äußeren Weg nach oben ein Abstieg ins Innere möglich (Petrarca – N. Cusanus – Th. von Ringoltingen. Drei Probestücke zu einer Geschichte der Individualität im 14./15. Jahrhundert. In: Individualität, hg. v. Manfred Frank u. Anselm Haverkamp. München 1988 [Poetik und Hermeneutik 13], hier S. 291–311).

⁶³ Vgl. dazu die Parallele in der Deutung des Mont-Ventoux-Berichts von R. M. Durling: The ascent of Mt. Ventoux and the crisis of allegory. In: *Italian Quarterly* 18, 1974, S. 7–28.

⁶⁴ Von Hugo Friedrich eingehend entfaltet (Anm. 61), S. 196ff.

⁶⁵ Maßgeblich entwickelt in der sog. „Praefatio B“. In: Francesco Petrarca: Prose, hg. v. G. Martellotti [u. a.]. Milano/Napoli 1955 (La Letteratura italiana, storia e testi 7), S. 218ff., und in den *Familiari* X, 5, 14. Vgl. dazu die grundlegende geistesgeschichtliche Synthese von Eckhard Kessler: Petrarca und die Geschichte. München 1978 (Humanist. Bibliothek I, 25), S. 107ff.

Weise eindeutig: er läßt Paris, von dem die Mythologie die Entscheidung verlangt, nicht auftreten! Bleibt also alles offen? Erst im Verhältnis zu Augustin, mit dem er im *Secretum* über das Gewicht der Erbsünde und einen von Gott gewollten Adel des Menschen rechtet,⁶⁶ und gegenüber Dante tritt seine ‚moderne‘ Lösung zutage. Der Verzicht auf eine religiöse Hierarchie der erkennenden Vermögen heißt positiv, daß keine dieser Instanzen einer anderen übergeordnet ist. Was wir rational, sensitiv, aber auch vegetativ ‚denken‘, gehört wie Glieder eines Ganzen zusammen. De facto hat Petrarca damit jedoch eine historische Aufwertung des dritten Vermögens vorgenommen, das stets als irrig verrufen war: des Bauches und seines sinnlichen Wohlgefallens. Er legt damit ein subtiles Bekenntnis zu eben der ästhetischen Erfahrung ab, die Dante zwar erfaßt, aber als Verführung zur Ungeistigkeit eng an die Kette des Verstandes gelegt hatte.

Daß es bei Petrarca um eine Errungenschaft geht, äußert sich an dem *dissidio*, dem inneren Zerwürfnis, das ihm zeitlebens zusetzt. Es gibt den Preis an, den er für die Aufwertung der Sinne zu einer Urteilskraft entrichten muß: die Abwertung der religiösen. Vom Prolog, dem späten 1. Sonett, über das erste des zweiten Teils (No. 264) bis zum letzten (No. 365) ‚als eigentlichem Abschluß des *Canzoniere*‘⁶⁷ steigert sich zum Ende hin die Klage des Dichters über ein verfehltes (*disviata*, No. 365, v. 7) Lebensziel.⁶⁸ Immer drängender wird zuletzt die Bitte um den ‚anderen‘, heilsgewissen Blick christlicher Allegorese. Die Tränen der Reue (No. 365, v. 1) über seine Liebe zum Sterblichen (v. 2) haben doppelten Grund: wegen der Vergänglichkeit von Laura und dem eitlen Ruhmverlangen, das er in die Dichtung über sie gesetzt hat. Solche irdische Unsterblichkeit – das verschwiegene Bekenntnis des 16. Gedichts (*Movesi il vecchierel canuto*) wird wieder aufgenommen – hält in letzter Konsequenz, d. h. angesichts des Todes, keinem Vergleich mit der

⁶⁶ Heitmann (Anm. 23), S. 305f.

⁶⁷ König (Anm. 51), S. 250, der dabei eine strukturelle Begründung gibt, warum er gegen Friedrich (Anm. 61, S. 188) den 2. Teil des *Canzoniere* mit dem Sonett 264 beginnen läßt (S. 249).

⁶⁸ CCCLXV

I' vo piangendo i miei passati tempi
i quai posi in amar cosa mortale,
senza levarmi a volo, abbiend'io l'ale,
4 per dar forse di me non bassi esempi.

Tu che vedi i miei mali indegni et empi,
Re del cielo invisibile immortale,
soccorri a l'alma disviata et frale,
8 e l' suo defecto di Tua gratia adempi:

si che, s'io vissi in guerra et in tempesta,
mora in pace et in porto; et se la stanza
11 fu vana, almen sia la partita honesta.

A quel poco di viver che m'avanza
et al morir, degni esser Tua man presta:

14 Tu sai ben che 'n altrui non ò speranza.

Ed. Contini (Anm. 52), S. 454.

überirdischen Unsterblichkeit des ‚Himmelskönigs‘ (*invisibile immortale*, v. 6) stand. Wortnah zum früheren Bekenntnis (No. 16, v. 11 *spera*; v. 13 *in altrui*; hier v. 14) widerruft er jetzt die Hoffnung, die er aus einem immanenten Weltsinn gezogen hatte (v. 14: *Tu* [i. e.: *Re del cielo*] *sai ben che 'n altrui non ò speranza*).⁶⁹ Ist dadurch aber ‚dem Widerstreit zwischen Irdischem und Himmlischem ein Ende‘ gesetzt?⁷⁰ Bleiben beide nicht gerade unversöhnt, ja unvereinbar? Eine Rückkehr zu Dantes Vergeistigung der Lebenszeichen scheint ausgeschlossen. Eine ästhetische und eine religiöse Lesart von Welt kann offenbar nicht mehr bruchlos ineinander aufgehen. Petrarcas *dissidio* kehrt deshalb zuletzt wieder als Erfahrung einer diskursiven Dissoziation. Subjektiv gesehen nimmt sie Abschied von einem christlich gebundenen Einheitssinn des Lebens. Kulturgeschichtlich, d. h. rückblickend läßt sie sich jedoch zugleich als Anlauf zu einer diskursiven Ausdifferenzierung⁷¹ ins Feld führen. Dann freilich wird sie zu einem erstrangigen Kriterium für Neuzeitlichkeit.

V

Augustin wollte wissen, wie der dreifache Mensch die Liebe unmittelbar erfahren kann, die die drei göttlichen Personen miteinander verbindet. Durch seine Gottesebenbildlichkeit ist sie leibhaft in ihm abgeschattet. Da für Augustin die Essenz des Lebens feststand – die Liebe des Geschöpfes zum Schöpfer als dem Allliebenden –, ging es ihm vor allem darum, wie sie zu vergegenwärtigen sei. Deshalb auch konnte er im Empfinden, im Denken des Herzens den Schlüssel des Erkennens finden. Bei Dante ließ sich der geschichtliche Eigenwert der Welt nicht mehr ignorieren. Er mußte ihn in sein Erkenntnischema einbeziehen. Wahrheit ist ihm unmittelbar, d. h. allein mit dem Herzen, nicht mehr zugänglich. Deshalb hat er das Verstandesvermögen (*mens*) eingeschaltet. Es hatte die Begebenheiten auf dem sich hinziehenden Weg zur endgültigen Erlösung gedanklich zu ordnen, ehe aus der Wandelbarkeit der Welt die Unwandelbarkeit der Glaubenstatsachen wieder heraustreten konnte. Petrarca schließlich bricht die Perspektive noch einmal. Was geschichtlich vorgefallen war, interessiert ihn vor allem um dessentwillen, wozu der Mensch befähigt ist. Nicht so sehr schon das Faktum und sein Eigenwert, als vielmehr das *facere* ist ihm wichtig. Er denkt den Menschen und seinen Plan nicht mehr zuerst vom Allliebenden, auch nicht vom Allwissenden,

⁶⁹ Diese Revokation vollzieht auch der Moralphilosoph Petrarca nach, der in der späten Streitschrift *De sui ipsius et multorum ignorantia* (1371) ‚Gelehrsamkeit ohne metaphysischen Bezug‘ als Quelle von Einfalt und Hochmut verwirft. Vgl. dazu Titus Heydenreich: Petrarcas Bekenntnis zur Ignoranz. In: Petrarca 1304–1374, hg. v. Fritz Schalk. Frankfurt a. M. 1975, S. 71–92.

⁷⁰ Wie König (Anm. 51), S. 249, folgert.

⁷¹ Gemäß einer Systemtheorie, die nach einer Theorie der Systemdifferenzierung vorgeht, um Komplexität zu reduzieren, wie Niklas Luhmann: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie. Frankfurt a. M. 1985, auseinanderlegt (S. 34 ff.).

sondern schon vom Allmächtigen, vom *deus creator*⁷² her. Damit hat er, wie kaum ein anderer, einen neuzeitlichen Kultur- und Dichtungsbegriff in Gang gebracht. Deshalb wurde er, nicht Dante modellbildend. Umgekehrt hat auch er den Preis seiner Neuerungen am heftigsten erlitten: daß neuzeitliche Erfahrung des Schöpferischen im Grunde einer Profanation religiöser Erfahrung abgewonnen ist.

Was auf der einen Seite als *dignitas hominis* über eine vorneuzeitliche *miseria hominis* gefeiert werden wird – für Petrarca selbst ereignete sich dieser Übergang als Leidensgeschichte. Er macht damit jedoch ein Dilemma nur ausdrücklich, das schon Dante umgetrieben hat. Auch nach ihm wird, und auf lange Zeit, sinnliche Vermittlung von Sinn mit dem tiefsitzenden schlechten Gewissen belastet sein – Nachhall der ästhetischen Ursünde des Menschen –, daß sie die Zeichen des Irdischen zum Wohle der Kreatur, nicht als spirituelle Wegweiser zum Kreator benutzt.

Erst die philosophische Begründung der Ästhetik als *cognitio sensitiva* bei Baumgarten,⁷³ Kants *Kritik der Urteilskraft* sowie die Kunstphilosophie des deutschen Idealismus werden den Boden für die – moderne – Auffassung bereiten, daß alle drei menschlichen Sinnbildungsinstanzen prozeßhaft zusammenspielen. Dann erst erlangt auch die dritte Instanz, der Bauch, der jetzt ‚Natur‘ heißt, die Würde eines philosophischen Prinzips. Vornehmlich die Debatte um das Erhabene deckt an ihm seinen eigentümlichen Systemwert auf: es ist die Kreativität des Kreatürlichen. Dadurch wird der Weg frei für einen differentiellen Wahrheitsbegriff, in dem die Befunde der einen Instanz den anderen einen Spiegel zu kritischer Selbstfragung vorhalten. Häufig genug ist es die Kunst, die dann die Herrschaftsansprüche der Vernunft als Abweichung von der Wahrheit des Natürlichen namhaft macht. Doch selbst dann noch, als die nachrevolutionäre Welt gänzlich säkularisiert schien, identifizierte sich ästhetische Erfahrung noch verschwiegen an religiöser.⁷⁴ Der poetische Kult der blauen Blume, des Infinito, des Azur in der Dichtung des 19. Jahrhunderts: beschwören sie nicht mit ästhetischem Wohlgefallen unsere Sinnlichkeit, damit sie ihre alte, untergründige Verbindung zu religiöser Empfindung wieder aufnehme, so als ob ihre Bildersprache gleichsam verstummt noch von ihr wüßte? Die ursprüngliche Beziehung von religiöser und ästhetischer Wahrnehmung hat sich dann allerdings erneut auf epochale Weise verkehrt. Die Kunstreligiosität, die der ästhetischen Modernität inne-

⁷² Vgl. dazu Kessler (Anm. 64), S. 175 ff. – Eine vom Selbstverständnis des Dichters hervorgehende Entwicklungslinie hat D. Sayers gezeichnet: *Homo Creator. Eine trinitarische Exegese künstlerischen Schaffens*. Düsseldorf 1953.

⁷³ In dem hier interessierenden Sinne untersucht von Horst-Michael Schmidt: *Sinnlichkeit und Verstand. Zur philosophischen und poetologischen Begründung von Erfahrung und Urteil in der deutschen Aufklärung*. München 1982 (Theorie u. Geschichte d. Literatur u. d. Schönen Künste 63).

⁷⁴ Diesen Umschlag hat Reinhold R. Grimm exemplarisch an Chateaubriand nachvollzogen. Vgl.: *Romantisches Christentum. Chateaubriands nachrevolutionäre Apologie der Religion*. In: *Romantik – Aufbruch zur Moderne*, hg. v. Karl Maurer u. Winfried Wehle. München 1991 (Romanistisches Kolloquium V), S. 13–72.

wohnt, vertraut auf die Kunst als Ermöglichung von – innerweltlicher – Religiosität. Sie ist es, von der zunehmend eine – weltliche – Erlösung erwartet wird – Befreiung vom Leiden an den gesellschaftlichen Zwängen und denen des praktischen Rationalismus.⁷⁵ Die bisherige Heilsrichtung ist damit geradezu umgekehrt. Das religiös und moralisch bedingte Leiden an der Sinnlichkeit wird nun zum Heilmittel für ein Leiden an einem Leben, an dem sich die Herrschaft des Kopfes versündigt hat.

Selbst die – avantgardistische – Dichtung des 20. Jahrhunderts schlägt noch diesen höchst prekären Weg ein. Ihr Hang zur ungegenständlichen Sprache: ist er nicht eine Leugnung der Welt auf semiotische Weise? Er vernichtet unsere Sprache des Alltags mit den Mitteln der Unverständlichkeit. Ahmt er damit aber nicht von fern her noch zumindest den mystischen Diskurs der *ignota lingua* nach? Auch er gibt die Sicht des Herkömmlichen radikal auf, um ein ganz Anderes, das verschüttete Instinktive, Unbewußte, Irrationale in uns zur Äußerung zu bewegen. Selbst Dada wollte mit seinen Unsinnsgedärden noch ‚neue Menschen‘ aus uns machen:⁷⁶ Kunst als Heilsweg der modernen Welt, weil ihre ästhetische Erfahrung noch eine letzte Erinnerung an authentische religiöse bewahrt hat?⁷⁷

⁷⁵ Max Weber: *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie I*. Tübingen 1963, S. 555.

⁷⁶ Vgl. Tristan Tzara: *Manifeste Dada 1918*. In: Ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 1, hg. v. Henri Béhar. Paris 1975, S. 363.

⁷⁷ Diese Schlußfolgerungen legen sich nahe, sofern Krisen im philosophischen Diskurs der Moderne letztlich zur Beratung an die Kunst verwiesen werden. Vgl. Winfried Wehle: *Endspiele der Moderne? Katastrophenkult und Lebens-Kunst im postmodernen Fin-de-siècle*. In: *Postmoderne, Anbruch einer neuen Epoche?*, hg. v. Günther Eifler u. Otto Saame. Wien 1990, S. 219–237.