

Deutsches Dante-Jahrbuch

Herausgegeben im Auftrag
der Deutschen Dante-Gesellschaft e.V.
von Christine Ott
unter Mitarbeit von Lena Schönwälder

Band 92
2017

DE GRUYTER

Winfried Wehle

Der Wald. Über Bild und Sinn in der *Divina Commedia*

Riassunto: Come raccontare in modo visibile e convincente di qualcosa che nessuno ha mai visto? Dante ha risposto a questa sfida in una maniera che continua a esercitare la sua influenza fino a oggi. Ha fatto della *Divina Commedia* un'opera ›bilingue‹. Da una parte l'autore spiega tutto il sapere possibile su Dio e sul mondo, dall'altra lo illustra con un'iconografia che parla direttamente, e con insistenza, all'immaginazione e ai sensi. Dalla ›selva oscura‹, e dalla natura in generale, fa nascere un immaginario in cui il giardino dell'Eden sfocia nell'albero celeste del Paradiso che fiorisce nel giardino di rose dell'Empireo.

Vom einen zum anderen Paradies

Wer sich auf den langen Erkenntnis- und Sprachweg der *Göttlichen Komödie* begibt,¹ kommt nicht umhin, mit jedem Schritt *mehr* Dantes hohe Kunst der Verknüpfung zu bewundern. Kaum ein anderes Werk der Weltliteratur ist so dicht und stringent durchkomponiert. Mehr noch: es ist zugleich analytisch angelegt:² in den Anfang ist schon dunkel alles eingestellt, was sich dem Jenseitswanderer – und dem Leser in seinem Gefolge – am Ende seines seelischen Bildungsweges in

1 Die jahrhundertelange Auseinandersetzung mit Dantes Weltgedicht hat eine Überfülle an Erkenntnissen hervorgebracht, die mit jeder neuen Ausgabe des Textes tradiert und fortgeschrieben wird. Sie darf deshalb mit Verweis auf die hier benutzten Ausgaben und Übersetzungen vorausgesetzt werden. Im Vordergrund stehen Aussagen von Dante selbst sowie Literatur, die die Argumentation ergänzt.

2 Eine der maßgeblichen anthropologischen und moralphilosophischen – kaum theologischen – Vorklärungen hat Dante im *Convivio* (Cv) erarbeitet. Es bietet einen breiten Hintereingang in das Gedankengebäude der *Divina Commedia* (DC). Die drei eigenen Kanzonen, die der Autor nach dem mehrfachen Schriftsinn auszulegen sich vornimmt, wirken oft nur als Vorwand, um die Grundlagen des Erkennens und Darstellens zu sichern, die er in der DC umgesetzt hat. Ben. Ausg.: *Convivio*, a cura di F. Brambilla, in: *Le Opere di Dante*, a cura di F. B. et al., Firenze, Ed. Polistampa 2012 (Società Dantesca Italiana), S. 293–472. – Ergänzend dazu die reich kommentierte deutsche Ausgabe *Das Gastmahl* (3 Bd.), it.-dt., hrsg. von R. Imbach/Th. Ricklin, Hamburg 1996–1998 (Philos. Bibl.; 466).

hellstem Licht enthüllt haben wird.³ Von dorther gewinnt das schicksalhaft ansetzende »Nel mezzo del cammin di nostra vita« seine heilsgeschichtliche Auflösung. Dessen Grundriss bildet eine verbreitete, biblisch gestützte Lebensalterlehre.⁴ Sie veranschlagt die Erdenzeit des Menschen auf siebenzig Jahre. Mit 35 erreicht er den Höhepunkt seiner Vitalkraft zwischen Wiege und Sarg. Wird dieser Lebens-Lauf nicht an ein übergeordnetes Curriculum verwiesen, kommt er unter die »Räder« der Fortuna (Abb. 1). Sie liefert den Menschen dem Schicksal und ihrer Philosophie der Kontingenz aus. Deshalb wurde dieser Zyklus früh in geistige Zucht genommen und mit dem Christentum unter transzendente Aufsicht gestellt (Abb. 2). Sie wertete eine bloß selbstsüchtige Verausgabung der menschlichen Naturenergie ab zu einem Tiefpunkt seiner spirituellen Letztbestimmung. Sinnenlust, Rendite des Leibvermögens, und Seelenglück, Lohn der Vergeistigung, streiten sich mithin um die Deutungshoheit des menschlichen Lebenssamens. Ihrem Konflikt vorgelagert ist jedoch eine Anthropologie des Sündenfalls. Sie bildet eine der großen Grundierungen Dantes, von der *Vita Nova* bis in die letzten Gesänge des *Paradiso*. Ihre Systemgestalt gibt wesentlich die »anima-triplex«-Lehre vor, die auf Aristoteles' *De anima* zurückgeht. Kirchenväter bis hin zu Albertus Magnus und Thomas von Aquin haben sie fortgeschrieben.⁵ Dante nimmt die Aktionsart der drei Seelenvermögen (»vivere, sentire e ragionare«) aber auf seine Weise in Anspruch. Als Rohstoff (»fondamento«) gilt ihm eben die menschliche Naturenergie (»la potenza vegetativa«; auch »animale«), das, was sie mit der Natur generell gemeinsam hat, gewissermaßen das biotische »primum mobile« (»per la quale si vive«). Dessen Interesse ist urwüchsig: Es will nichts, als dass das Prinzip Leben lebendig bleibt. Auf ihm baut die »potenza sensitiva«, das Begehrungsvermögen auf, das mit dem Körper denkt; und auf ihm die »potenza intellettiva«, das Verstandesvermögen, mit dem wir an der göttlichen »Intelligenza«

3 Dante konnte im *Convivio* das Verfahren einer schrittweisen Entfaltung aus dem Stilprinzip des Litteralsinns ableiten: »sempre lo litterale dée andare innanzi, si come quello nella cui sentenza li altri sono inchiusi« (Cv II,1,8); zugleich ließ es sich mit Aristoteles als Poetik der Emanation rechtfertigen: »procedendo da quello che conoscemo meglio in quello che conoscemo non così bene« (Cv II,1,139) – die Darstellungsweise der *Divina Commedia*.

4 Vgl. E. Sears, *The Ages of Man. Medieval Interpretations of Life Cycle*, Princeton 1986. – Vgl. zur Textstelle den ausführlichen Kommentar von H. Köhler in seiner Übersetzung der DC in 3 Bd., Stuttgart 2010–2012; hier: Köhler I, 8. – Die deutschen Zitate mit Rücksicht darauf, abgeglichen mit der (unveröffentlichten) Übersetzung von Bodo Zöll, Bad Homburg 2016.

5 Bereits in der *Vita Nova* narrativ entwickelt. Vgl. W. Wehle, »Innamoramento – Der Anstoß des Herzens als Anfang des Denkens und Dichtens«; in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 89 (2014), S. 83–106. – Das Cv entwickelt diese menschliche Doppelnatur anthropologisch als einen vom Selbsterhaltungstrieb (»appetito«; »amor sui«) ausgehenden Differenzierungsprozess (»dissimilitudine«; vgl. Cv IV,22).



Abb. 2: »Die sieben Lebensalter« (Illustration von Psalm 89/90). BNF ms. lat. 8846, fol. 161r. Adoleszenz, das dritte Stadium (oberes Fries, von links) weist in diesem moraldidaktischen Kontext nur diskret auf den – libidinösen – Übermut des Jünglings.

teilhaben.⁶ Der Schöpfer, sei es Gunst, sei es List, hatte dem Menschen jedoch den freien Willen eingeräumt (*Purg.* XVIII), um diese Vitalkraft nach Lust oder Logik auszuüben. De facto hat er damit jedoch den Menschen der Versuchung ausgeliefert, sich über die gottgewollte Hierarchie seiner Vermögen hinwegzusetzen mit der Folge, dass wir uns lebenslang dem Widerstreit von Sinnlichkeit und Verstand ausgesetzt sehen.

Eine weltanschauliche Gewissenslast aber liegt über diesem Seelenstreit, weil sich in ihm, in höchster Potenz, die göttliche Trinität abschattet. Thomas von Aquin hat dem Jenseitswanderer im bedeutenden XIII. Gesang des *Paradiso* die Augen geöffnet (V. 49). Gott, der Herr (»il nostro Sire«, V. 54) ist der Hervorbringende (»partorisce«; »prima virtù«, V. 80), Weltprinzip des Zeugens, damit allumfassender Inbegriff der lebensspendenden Energie, die auch die menschliche Natur bewegt.⁷ Sein schöpferisches Wesen entäußert sich unter zwei Inbildern: dem Sohn und dem Heiligen Geist. Es zeigt sich darin, dass der Sohn von den himmlischen Potenzen (V. 61) bis hinunter zur Mängelnatur der Menschenwelt (V. 76) das lebendige Licht (V. 55) seiner ›Idee‹ ausstrahlt (»splendori«). Doch erst dadurch bekennt es göttliche Vollkommenheit (V. 81), dass sie von der ›Liebe‹ des Hl. Geistes verlebendigt wird und danach begehrt (»disporre«), auch Zeichen zu setzen (»segnare«, V. 80), Zeugnis abzulegen. Die göttliche Anthropologie bezieht ihren ewigwährenden Frieden daraus, dass der Eros des Hl. Geistes erst im Logos des Sohnes vollendet ist. Ihn malt der letzte Vers der *Divina Commedia* als das eigentliche Weltprinzip an den bestirnten Himmel über uns. In ihrer Einigkeit besteht die Einheit der drei göttlichen Instanzen. Über alle ihre Spiegelungen

6 Im Cv (III,2,11ff.) klärt Dante erneut, nach der *Vita Nova*, den psychophysischen Zusammenhang der ›anima triplex‹. Allerdings schwanken die Terminologie und die Beziehungsverhältnisse von Denken (»ragionare«), Fühlen (»sentire«) und Wollen (»vivere«). Insbesondere legt er hier Wert auf eine hierarchische Ordnung der drei Vermögen. Grundlage bildet, wie er mit veränderten Bezeichnungen erklärt, die »anima vegetativa«, der naturale Lebenswille (»per la quale si vive«). Später wird sie physiologisch, als »anima generativa« verdeutlicht (Cv IV,21,4). Auf ihr wiederum baut die »anima sensitiva« auf, die sinnliche Auslegung dessen, was die vegetative Energie vorgibt. Sie wiederum wird in höchster Instanz von der »anima intellettiva« (»cioè della ragione«) durchdrungen, die an der göttlichen Natur teilhat (»la quale [...] partecipa della divina natura a guisa di sempiterna Intelligenza«).

7 Höchst aufschlussreich, dass Dante seine göttliche Anthropologie bis in seine Sprachtheorie hinein verlängert. In *De vulgari eloquentia* (II,2,6) wird Gott in diesem Sinne als »simplissima substantia« bezeichnet, die alles Geschaffene mehr oder minder durchdringt: »sie hinterlässt im Menschen ihre Spur mehr als im Tier, im Tier mehr als in der Pflanze, in dieser mehr als im Gestein (!), in diesem mehr als im Element« (i.e. bezogen auf die vier Elemente) etc. In: D. A., *Über die Beredsamkeit in der Volkssprache*, lat.-dt., Hamburg 2007; Bd. III der *Philosophischen Werke Dantes*, hrsg. von R. Imbach, S. 58/59.

hinweg bleiben sie doch, wie es ausdrücklich heißt, ewig ein und dieselben (»eternalmente rimanendosi una«, V. 60).

Dass zuletzt – oder zuerst – darin auch die menschliche ›anima triplex‹ zurückgespiegelt wird und mystisch mit dem Urbild sich paart – dies macht Dante zur hymnisch beschließenden Botschaft, die sein Pilger aus dem Jenseits verkünden kann:

O luce eterna che sola in te sidi,
sola t'intendi, e da te intelletta
e intendente te ami e arridi!
[...]

dentro da sè, del suo colore stesso
mi parve pinta della nostra effige;
per che'l mio viso in lei tutto era messo. (*Par.* XXXIII, 127ff.).

›O ewiges Licht, du ruhst nur in dir allein [Gott Vater], du allein verstehst dich, und von dir verstanden und verstehend [Sohn] liebst und lächelst du [Hl. Geist]. In diesem Einvernehmen [...] schien mir nun, als malte sich in seinem Innern mit seinen eigenen Farben unser Ebenbild: so war denn mein Gesicht ganz darin eingelegt.«⁸

Dieses uranfängliche und letztendliche Aufgehoben-Sein des menschlichen Wesens lässt umgekehrt jedoch das Tal der Tränen nur umso bedrückender erscheinen, in dem sich effektiv die Geschehnisse des Menschengeschlechts abspielen. Die *Divina Commedia* ist voll von ihren Erniedrigungen. Der biblische Sündenfall hat ihnen eine Mythe des Anfangs gestiftet. Die ersten Menschen wollten klug sein wie Gott und haben vom verbotenen Baum der Erkenntnis gegessen. Sie wurden dafür aus dem ›hortus deliciarum‹, dem Lustgarten des Irdischen Paradieses vertrieben. Jahwe, der Gott des Alten Testaments, wollte unbedingt verhindern, dass sie sich auch noch seine verbliebene Identität zu eigen machen, seine Unsterblichkeit, die der Baum des Lebens vertritt: »Seht, der Mensch ist geworden wie wir; er erkennt Gut und Böse. Dass er jetzt nicht die Hand ausstreckt, auch vom Baum des Lebens nimmt, davon isst und ewig lebt« (Gen. 3, 22).⁹ Vor der Vertreibung waren die Stammeltern unbewusst glücklich; danach bewusst unglücklich. Von nun an wussten sie, was sie verloren hatten. Und die Rückkehr in den Garten Eden wurde zu ihrem großen, nachparadiesischen Projekt. Doch wie den Weg dahin zurückfinden, da der Engel mit dem Flammenschwert den Eingang verwehrt?

⁸ Auflösung als trinitarische Dramatik mit H. Gmelin, *Dante Alighieri – Die Göttliche Komödie. Kommentar* (3 Bde.), Bd. III, Stuttgart 1957, S. 576.

⁹ *Die Bibel*. Einheitsübersetzung, Freiburg/Basel/Wien, Herder 1980 u. ö., S. 8.

Dann aber kam ihnen das Neue Testament mit der Erlösungstat Christi entgegen. Es ist, als sei sie genau auf die Bedürfnisse und Bedingungen des gefallenen Menschengeschlechts hin kalkuliert. Ihre frohe Botschaft stellte ihm ein neues, ein himmlisches Paradies in Aussicht. Und sie leitet es zugleich an, wie das verspielte Glück wieder zu erreichen wäre: indem es die Anfälle seiner Leidenschaftsnatur gedanklich in Zucht nimmt. Die heiligen Schriften verweisen es mithin auf eben den Antrieb, der es hinaus auf den verfluchten Ackerboden mit seinen Dornen und Disteln geführt hatte (Gen. 3, 17f.): die Wissbegierde der »anima rationale«. Das Seelenvermögen also, das es in den Zustand der Erbsünde versetzt hatte, sollte es gleichwohl retten können? Von ihm ist mithin nichts weniger als Selbstüberwindung verlangt. Nicht etwa in der Lossagung, Negation von den Einflüsterungen des Verstandes, vielmehr im bewussten Durchgang durch dessen Verfehlungen selbst wäre die verlorene paradiesische Identität, d.h. die Rückkehr zum Baum des Lebens wieder herzustellen (Abb. 3).¹⁰ Dieser Weg kann sich jedoch auf eine geradezu heilsgeschichtliche Methode berufen.

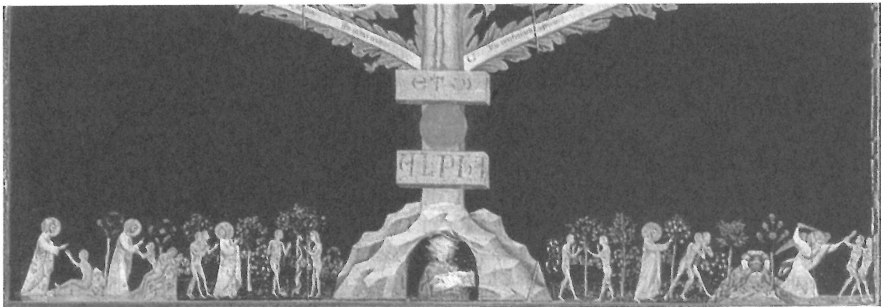


Abb. 3: Pacino di Buonaguida: *Lignum vitae* (ca.1310–1315; Galleria dell'Accademia, Florenz) nach Bonaventura - Ausschnitt. Christus hat durch seinen Tod am Kreuzesbaum einen Weg zurück zum Baum des ewigen Lebens erschlossen und damit das verlorene Irdische Paradies in einem höheren Sinne wieder hergestellt und zugänglich gemacht. Links vom Baum der Erkenntnis die Erschaffung des Menschen und die Einsetzung ins Paradies; rechts davon Sündenfall und die Vertreibung.

¹⁰ Dass AT und NT die Erschaffung des Menschen mit der Inkarnation Christi, das Irdische mit dem Himmlischen Paradies, Baum der Erkenntnis und Baum des Lebens als prägende Merkbilder eines heilsgeschichtlichen Projektes sahen, das sie am Ende wieder zusammenführen soll, kann exemplarisch die verbreitete, von Dante kaum zu übersehende Schrift von Bonaventura *Lignum vitae* bezeugen (*Der Lebensbaum*, aus dem Lat., Freiburg 1888). Sie ist früh und mehrfach bildlich übersetzt worden, repräsentativ etwa im Tafelbild von Pacino di Buonaguida, ca. 1310–1315 (vgl. Abb. 3; Galleria dell'Accademia, Florenz; Ausschnitt). Vgl. die vertiefte Untersuchung von R. Preisinger, *Lignum vitae. Zum Verhältnis materieller Bilder und mentaler Bildpraxis im Mittelalter*, Paderborn 2014, S. 69ff. – Dante selbst hat allerdings, sofern er sich auf Bonaventura bezog, lediglich auf dessen Hermeneutik im Prolog reagiert. Vgl. unten.

Y

Jetzt, erst jetzt und im Hinblick darauf scheint es angebracht, die »selva oscura« der *Divina Commedia* ins Spiel zu bringen. Der Wald galt seit jeher als symbolsprachlicher Topos. Eine Fülle von Kommentaren hat ihn für die *Divina Commedia* erschlossen.¹¹ Dante setzt ihn als Sinnbild sündhafter Irrtumsanfälligkeit des Menschen ein: »selva erronea di questa vita« hatte er bereits im *Convivio* die Standardgefährdung der Adoleszenz (IV, 24, 12) genannt. Ihre Abwegigkeit folgt jedoch einem weltanschaulichen Plan: der – moralischen – Zwei-Wege-Lehre der menschlichen Seele.¹² Wer sich wie das erlebende Ich der *Divina Commedia* in dieser wüsten Umgebung gestrandet sieht (»diserta piaggia«, *Inf.* I, 29; »gran diserto«, *Inf.* I, 64), hat auf fatale Weise den rechten Weg verfehlt und riskiert den Tod der Seele (»Tant'è amara che poco è più morte«, *Inf.* I, 7). Sein irdischer Lebens-Lauf sieht sich mithin einem grundlegenden Dilemma

11 Vgl. etwa A. M. Chiavacci-Leonardi in ihrer Ausgabe D. A., *Commedia*, 3 vol., Milano (Mondadori) 1991–1997 (I Meridiani). Zitate in der Regel danach; hier Bd. I, S. 8/9; abgekürzt CL I, 8/9. – Weitere ben. Ausg.: D. A., *La Divina Commedia*, 3 vol., a.c. di N. Sapegno, Firenze 1956–57 u. ö. – D. A., *Commedia*, a cura di R. Bruscagli/G. Giudizi, Bologna 2011. – Zur Verwendung des Motivs in der DC vgl. M. Roddewig, »Der gerettete Wald in Dantes Göttlicher Komödie«, in: *Der Wald in Mittelalter und Renaissance*, hrsg. von J. Semmler, Düsseldorf 1999, S. 161–185 (mit Literatur zum Thema). – R. Baehr, »Suso in Italia bella giace un laco«. Zwischen Realismus und Allegorie: zu Herkunft, Charakter und Funktion landschaftlicher Elemente in der *Divina Commedia*«, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 74 (1999), S. 85–104. – F.-R. Hausmann, »Die Funktion der Naturvergleiche in Dantes volkssprachlichen Dichtungen«, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 62 (1987), S. 33–54.

12 Cv IV,22,6. Dahinter steht ein anthropologischer und moralphilosophischer Gegensatz-zusammenhang: »animo« gegen »corpo«; »parte razionale« (»lo intelletto«) gegen »l'sensuale«; »speculativo« gegen »pratico«; »contemplare« gegen »operare«. Dies scheint einer systematischen Architektur des Seelenlebens zu folgen, in der sich die Verflechtung von linker, sinnlicher und rechter, geistiger Bestrebung auch in ihrer verbalen Vergegenwärtigung niederschlägt. Wie Dante in *De vulgari eloquentia* theoretisch ausführt, entsprechen menschliche Sprachzeichen dem anthropologischen Dualismus von Instinkt und Intellekt, da »das Menschengeschlecht, um sich Gedanken mitzuteilen, ein Zeichen brauchte, das sowohl vernünftig (»rationale«), als auch sinnlich (»sensuale«) ist«. (D. A., *Über die Beredsamkeit in der Volkssprache*, lat.-dt.; *Philosophische Werke* Bd. III, hrsg. von R. Imbach, Hamburg 2007 [Philosophische Bibliothek; 465], S. 8/9). – Ein analoges Wechselverhältnis setzt Dante auch für die Sinnanleitung der – seiner – Dichtung an im *Schreiben an Cangrande della Scala* (Übers., Einl., Komm. Th. Ricklin, Hamburg 1993 – Philos. Bibl.; 463), wo er einen doppelten Textsinn begründet, indem er zwischen einem litteralen und allegorischen Schriftsinn unterscheidet, sie aber als zusammengehörig an seiner eigenen *Commedia* exemplifiziert (§ 24f.; 33f.). Vgl. Einl., S. XLIX und S. 9; Komm. S. 71ff. Die sinnliche Verstehbarkeit des Litteralsinns wird in der DC maßgeblich von ihren Naturzeichen Wald, Garten, Baum, Blüte geleistet.

ausgesetzt, einem ›dissidio‹, wie Petrarca im selben Sinne sagen wird. Er hat sich lebenslang zwischen einem rechten und linken, geraden und krummen, einem trügerischen (›fallacissimo‹) und wahrhaftigen (›veracissimo‹) Weg zu entscheiden: einem steilen zugleich, der nach oben zum Seelenheil und einem verführerischen, der nach unten in die Verdammnis führt. Genau nach diesem horizontalen und vertikalen Wertverteilungsplan hat Dante den Bildgrund seines Epos angelegt.¹³ Denn ganz unerwartet tut sich sogleich vor dem ob seiner Sünden ganz geistesabwesenden Ich (›pieno di sonno‹, *Inf.* I, 11) auf seinem Irrgang durch das Tal (*Inf.* I, 14) – der Tränen? – die Aussicht auf ein Oben, einen sonnenhellen Berg auf (*Inf.* I, 13–18). Ohne zu überlegen setzt es zu diesem Ausweg an (*Inf.* I, 30). Offenbar ist ihm in seinem dunklen Drange wohl bewusst, dass dieses Licht einen jeden auf den richtigen Weg führt (›che mena dritto altrui per ogne calle‹, *Inf.* I, 18) – eine höchst bemerkenswerte Reaktion. Nichts Geringeres geschieht in diesem Augenblick, als dass das Ich am Tiefpunkt seiner Selbstentfremdung zur Selbstbesinnung kommt: Es holt seinen instinktiven ›Schritt‹ reflexiv ein: ›così l'animo mio [...] si volse a retro a rimirar lo passo‹ (*Inf.* I, 25f.).

Rückblickend vom Ende der *Divina Commedia* her gesehen, eröffnet sich genau darin die Möglichkeit zu seiner Himmelfahrt. Die Landschaftszeichen¹⁴ von finsternem Wald und hellem Berg sind durch eine dialektische Antinomie miteinander verschränkt. Je heftiger die tödlichen Schrecken und Ängste (›paura‹, *Inf.* I, 6, 15) des Verirrten, desto tiefer dringen sie zu Sinn und Bewusstsein für das Heil vor (›[il] ben ch'i' vi trova‹, *Inf.* I, 8), das dunkel in die ›anima vegetativa‹ eingesenkt ist. Dante setzt mithin auf negative Erkenntnis. Neben dem ›movere‹ der Rhetorik kann er sich dabei auf eine rettende Theorie berufen. Autorität dafür dürften die ›Göttlichen Unterweisungen‹, die *Divinae Institutiones* des Kirchen-

13 Systematisch im Zusammenhang mit dem Begehungsvermögen (›i desideri umani‹) auseinandergelegt: ›veramente così questo cammino si perde per errore come le strade della terra‹; ›così nella vita umana sono diversi cammini, delli quali uno è veracissimo e un altro è fallacissimo‹ (Cv IV,12,18).

14 H. Belting hat für die Wandmalerei der Dantezeit eine systematische Parallele zur Darstellungsweise der Literatur entwickelt. Wirklichkeitsbezüge, wo sie in beiden Medien eingesetzt werden, sind nicht von einem Interesse an der Erfassung der Realität gesteuert. Ihr Kontext besteht in der jeweiligen Komposition als Bild und Text, in einer sinnbildlichen Ordnung mithin. Die naturalen/realen Details haben eine vorgegebene Wahrheit akzeptabel zu machen (›Das Bild als Text. Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes‹, in: ders./D. Blume (Hrsg.), *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit*, München 1989, S. 23–64. – Ihre sinnliche Eindringlichkeit schafft gewissermaßen einen imaginativen Schauplatz, an dem sich kollektive Tugend- und Lasternormen ›realisieren‹ lassen.

vaters Lactanz und ihre Wirksamkeit gewesen sein.¹⁵ Er hatte die Lebensalterlehre mit der Zwei-Wege-Lehre verbunden. Dante war dieser verbreiteten Auffassung schon in der *Vita Nova* gefolgt. Sie sah vor, dass in der Adoleszenz die bis dahin ungetrübte naive Gemütseinfalt des Menschen aufbricht und ihm eine strapaziöse Doppelnatur zumutet, in der sich die beiden anthropologischen Grundantriebe Sinnlichkeit und Verstand um die Vorherrschaft in seinem Seelenleben streiten. Die ›anima intellettiva‹ drängt ihn auf den rechten, steilen Weg der Tugend, der mit der ›Unsterblichkeit des ewigen Lichts‹ belohnt wird (6,3, 17). Die ›anima sensitiva‹ hingegen denkt mit dem Körper. Sie verlockt mit leibnahem Sinnen-glück auf den linken Weg der Laster, der in die ›Unterwelt‹ des seelischen Verderbens führt (6,3, 10f.). Lactanz tut ein Übriges: er verleiht dieser Seelenlage ein auffälliges, symbolisches Merkzeichen: das Y (6,3, 6), dessen Erfindung Pythagoras zugeschrieben wurde.¹⁶ Es weist den ›Stamm‹ der frühen Jugend zu; dieser ›verzweigt‹ sich mit etwa 14 Jahren in die beiden gegenstrebigem Lebensansprüche des Denkens und Begehrens. Dass dieses Y zugleich auf eine Baumstruktur des Lebens anzuspielen vermag, wird Dante auf spektakuläre Weise aufgreifen. Allerdings unterliegt diese Entzweigung von vornherein einer fatalen Vereinseitigung. Sei es als Folge der Erbsünde, sei es, weil wir allzeit bedürftig sind und auf den rechten Führer – Gott – nicht wahrhaft gestoßen sind: wir können, so Lactanz, die abschüssige Seite unserer Natur nicht vermeiden. Die größte Gottes- und Tugendferne aber – das meint Dantes »tant'era pieno di sonno« (*Inf.* I, 11) – stellt sich dann in der Mitte des Lebens ein.

Wie aber – das ist die alles entscheidende Frage – wäre den Gefahren dieses seelischen Untergangs zu entkommen? Lactanz, das macht ihn so bedeutsam, hat einen Lösungsweg entworfen, der unmittelbar dem Gang der *Divina Commedia* entspricht. Umstandslos von der falschen auf die richtige Seite zu wechseln ist ausgeschlossen. Als der Jenseitswanderer – wohl mit dem linken, dem ›falschen‹ Fuß – zum Aufstieg auf den Berg ansetzt (*Inf.* I, 30),¹⁷ entlässt die wilde Vegetation des Waldes gleichsam drei wilde Tiere aus sich, die die aggressive animalische Gesinnung der ›anima sensitiva‹ dramatisieren, unter deren Bann der Irrende

15 Vgl. W. Winger, *Personalität durch Humanität. Das ethikgeschichtliche Profil christlicher Handlungslehre bei Lactanz*, Text lat.-dt., Bd. 1, Frankfurt am Main 1999, S. 93–256; hier Buch 6.3; S. 187ff.

16 »die zwei Wege [...] sagen nämlich, der Verlauf des menschlichen Lebens sei dem Buchstaben Y ähnlich, weil jeder einzelne Mensch, wenn er die Schwelle der frühen Jugend (›adolescencia‹) erreicht habe und an jene Stelle gelangt sei, wo, der Weg sich spaltet in beide Läufe« [Zitat Vergil; *Aeneis*, Buch 6, V. 540–543], »aber [...] nicht wisse, welcher Richtung er sich eher zuneigen soll« (6,3.6; Ed. Winger [wie Anm. 15], S. 187).

17 Eine umstrittene Deutung dieses ›Schrittes‹. Ist es der rechte oder der linke Fuß, zu deuten als ›il bene‹ oder ›il male‹? Cf. CL. I, 16.

steht. Ihre Feindseligkeit trieb ihn deshalb zurück in die Niederungen («basso loco», *Inf.* I, 60) des Sündenwaldes und zwang ihn, sich den finsternen Verhaftungen (*Inf.* I, 60) seiner Leidenschaften zu stellen. Dass darin gleichwohl ein Ausweg angelegt ist, dies verkündet ihm Vergil: »Du solltest besser einen anderen Weg einschlagen« (»tenere altro viaggio«, *Inf.* I, 91).¹⁸ Wie wir wissen, ist es der Gang durch »Inferno«, »Purgatorio« ins »Paradiso«. Mit anderen Worten: wer auf den rechten Weg kommen will, muss durch seine Verfehlungen hindurch. Vergil bestätigt damit die erste Reaktion des erschrockenen Ich als Methode (»l'animo mio si volse a retro a rimirar lo passo«, *Inf.* I, 25ff.): im Entsetzen setzt es sich selbst über das Leiden an den Entstellungen hinweg, die ihm die Vormacht der »anima sensitiva« zufügt. Dadurch kann es zu sich kommen und das Bewusstsein für eine »mutatio animi« schärfen.

Die Lektion Vergils aber ist nichts anderes als angewandter Lactanz und von ihm her gesehen so von Gott gewollt. Dieser habe, betont der Kirchenvater, »dem Menschen alle direkten Zugänge zu ihm verbaut«; sei deshalb »froh über [...] die Irrwege, damit wir diese beseitigen und den Urheber der Übel – maßlose Leidenschaften (6, 4, 20) – selbst besiegen können«. Denn die »Natur der guten und schlechten Dinge ist so beschaffen, dass sie sich wechselseitig immer bekämpfen«, sodass »die Tugenden nicht eingebracht werden können, ohne Beeinträchtigung der Laster« (6,3, 13). Und – ein Schlüssel für Dantes Begehung der Jenseitsreiche – »das Wissen geht der Tugend voraus (6,5, 11), die Tugend – das Tun – folgt dem Wissen«. Denn »Wissen« heißt – in letzter Konsequenz – »Gott kennen« (6,5, 18f.). In die Bildlichkeit der *Divina Commedia* übersetzt: der Mensch hat vom Baum der Erkenntnis gegessen und sich dadurch versündigt. Um zurückzukehren zum Baum des – ewigen – Lebens, bleibt ihm keine andere Wahl, als die Strafe, das Bewusstsein von Gut und Böse, anzunehmen und mit den Mitteln des Verstandes die Beschädigungen seiner Seele gedanklich auszuarbeiten, die einst der Ungehorsam eben des Verstandes erst zugelassen hat. Deshalb ruft der Autor mit Vergil das umfassende antike Weltwissen auf; mit Beatrice die höhere, geoffenbarte Wahrheit des Glaubens. Folgerichtig löst sie den antiken Führer am Ende des Purgatoriums ab.

Dante lässt diesen Prozess der Selbstfindung gewissermaßen am Nullpunkt, im Bilde des nächtlich verdunkelten Waldes (»notte«, *Inf.* I, 21) beginnen. Wenig

¹⁸ Die Provokation von Dantes *Inferno* für Autoren der Moderne besteht darin, dass sie einen solchen Ausgang nicht mehr kennen und daher in der *Divina Commedia* ein Allegorisierungspotential aufgreifen, an dem sie sich abarbeiten und ihm Metaphern für Schreib- und Bewusstseinsprozesse abgewinnen. Vgl. umfassend P. Kuon, *Io mio maestro e' l mio autore. Die produktive Rezeption der »Divina Commedia« in der Erzählliteratur der Moderne*, Frankfurt am Main 1993 (Analecta Romanica; 52).

nur charakterisiert ihn als Naturort. Von Landschaft wäre allenfalls in einem unbefangenen Sinne zu sprechen.¹⁹ Effektiv wendet Dante das rhetorische Sprachwerkzeug der ›topographia‹ an.²⁰ Sie beglaubigt das Gedichtete mit Versatzstücken erfahrbarer Wirklichkeit. So gut wie alle Aufmerksamkeit gilt daher der Wirkung auf den Erlebenden: wild sei der Wald, eine harte Sache (›cosa dura‹, *Inf.* I, 4; 6), rau, heftig (›forte‹), schmerzlich wie der Tod (*Inf.* I, 7). Er ist außer sich an diesem Ort, sodass er, wie Dante mit Thomas erklärt,²¹ gedanklich, d. h. mit den Mitteln der ›anima intellettiva‹ nicht zur Besinnung kommen kann (›par ch’a nulla potenza più intende‹, *Purg.* IV, 1–6). Deshalb erscheint ihm der Ort so undurchdringlich: vor lauter Wald sieht er den Baum nicht, der ihm Rettung bedeuten könnte. Denn was die ›selva oscura‹ nur demonstrativ verschwiegen, als Absenz, zulässt, kommt in der ›divina foresta‹ auf dem Gipfel des Purgatoriumsberges zum Vorschein, ehe dem Jenseitspilger zuletzt im ›giardino‹ des Empyreums die Rosenblüte aufgeht, in der sich das unendlich sich verausgabende Liebeslicht des ›sommio bene‹ bricht. Dante und Vergil können den Wald also nicht nach außen oder oben, sondern nur nach unten hin verlassen. Es braucht die Schocktherapie des ›Inferno‹. Die Leidenschaften müssen mit der Sprache angesprochen werden, die sie verstehen. Das Kolossalgemälde des Schreckens gibt Lactanz recht: nie waren die Folgen sinnlicher Abwegigkeiten so drastisch vorgeführt worden. Dieser schamlose Totentanz der Seele hat in der Folge eine Ästhetik des Hässlichen und Grotesken gestiftet, die so nicht in der Absicht Dantes lag. Denn ihm kam es auf den Kehrwert an: Nie wurde dadurch der rechte Weg zu einem so aufwühlenden Anliegen. Die Ankunft am Ufer der Purgatorium-Insel leitet ihn zeichenhaft ein: fortan wenden sich die Jenseitspilger stets nach rechts. Der Tugendwächter Cato bestätigt ihnen, dass nun ihre Gedankengänge (soweit) gedanklich bereinigt sind, dass sich die Schleier vor ihren Augen zu heben beginnen (›l’occhio sorpreso d’alcuna nebbia‹, *Purg.* I, 97f.). Es gab keinen anderen Weg, fährt er fort, (›non li era altra via‹, *Purg.* I, 62) als die ›tiefe Nacht‹ (›profonda notte‹, ebd. 44) der ›follia‹ (ebd. 59) zu durchleiden, um sich aus ihrer selbstverschuldeten Unmündigkeit herauszuwinden und auf den verlorenen Weg zurückfinden zu können (›torna alla perduta strada‹, *Purg.* I, 119).

¹⁹ Eine lebhaftere Diskussion hat sich mit einer begrifflichen Bestimmung auseinandergesetzt. Vgl. etwa *Landschaft*, hrsg. von M. Smuda, Frankfurt am Main 1986 (stw; 2069), oder E. Lobsien, ›Landschaft‹; in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 3, hrsg. von K. Barck et al., Stuttgart, Metzler 2001, S. 617–665 (mit Literatur).

²⁰ R. Baehr, ›Suso in Italia‹ (wie Anm. 11), S. 85–104 sowie M. Pflaum, ›Il ›modus tractandi della Divina Commedia‹, in: *Giornale Dantesco* 39 (N.S. 9) (1938), S. 153–178.

²¹ Vgl. Komm. Köhler, II, S. 63

Reines Vergnügen

Der Läuterungsweg überführt die infernaln Emotionen in heilsame Reflexion. Beide Seelenorte korrespondieren thematisch, architektonisch und topographisch im Sinne einer anknüpfenden Abwendung. Der hohle Höllentrichter, der die Abgründigkeit des Bösen ins Bild setzt, kehrt spiegelverkehrt in der Gestalt des Läuterungsberges wieder. Die Ordnung nach den (sieben) Hauptsünden wird wieder aufgenommen. Die zahlreichen Zeugen demonstrieren hier jedoch für die Kehrseite ihrer geistlosen Verfehlungen. Als Büßende blicken sie in den Spiegel der Selbsterkenntnis und offenbaren die geltenden Tugenden («mostrar quelli spirti / che purgan sè sotto la tua [i.e. Cato] balia«, *Purg.* I, 65f.). So gesehen bringt die christliche Lebenslehre nur auf den Begriff, was von Anfang an als dunkles Wissen in die menschliche Natur gelegt wurde. Immerhin war sie ja nach dem Bild und Gleichnis des Schöpfers geschaffen. Wer sich in diesem Sinne gedanklich ausarbeitet, dessen Weg ist mit sinnfälligen Zeichen gesäumt, dass er sich auf den Baum der Erkenntnis zubewegt, den das Purgatorium dann auch mit großem Schaulieffekt in Szene setzt.

Dantes entsprechende Bildführung hebt bereits mit dem Natureingang an. Zurück bleibt der finstere Wald voller Verstrickungen. Hier jetzt ein einsames Ufer («solingo piano«, *Purg.* I, 118), über dem der Vorschein eines zauberhaften Schöpfungsmorgens unter der Aura der Venus (*Purg.* I, 19) liegt. Auch das Purgatorium hält sich an die Zwei-Wege-Lehre. Der Gang durchs Inferno führte abwärts und stets nach links, in die moralisch verwerfliche Richtung (*Inf.* XIV, 125); das Höllentor weit offen. Nun aber geht es sinnbildlich aufwärts, die Pforte biblisch eng; der Pfad steil (*Purg.* III, 47), schmal (*Purg.* IV, 19–22) und beschwerlich (*Purg.* IV, 88); über den Eintritt wacht die Tugendstrenge Catos; und tugendhaft stets nach rechts gewendet geht der Schritt (*Inf.* I, 22; *Purg.* IV, 101; *Purg.* VII, 46); Licht bringt die von Osten, der Richtung des Heils heraufsteigende Sonne (*Purg.* I, 107f.; *Purg.* IV, 57). Vor allem aber ist es abermals der Wald, der dem Jenseitswanderer die weitreichendsten Wegmarken vorgibt. Die »selva selvaggia« zu Beginn hatte sich zum Tiefpunkt der seelischen Selbstentfremdung hin geöffnet. Am Ende des Purgatoriums, an der höchsten Stelle der irdischen Welt, die bis an die Mondsphäre heranreicht,²² weitert sich entsprechend der Blick und bebildert in der »divina foresta«, dem Irdischen Paradies,²³ den Lohn für das von allen Erniedrigungen geläuterte Seelenleben.

²² Zum Motiv vgl. Komm. Köhler II, 400.

²³ Vgl. dazu das Schwerpunktthema »Paradiese der Dante-Zeit« mit den Beiträgen von R. Imbach, W. Suerbaum, F. Wolfzettel, W. Augustyn, H.H. Wetzl, Chr. Weiland und W. Raible in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 83 (2008), S. 13–178.

Das Dante'sche Ich ist damit allerdings an den kritischsten, den unglaublichsten Punkt seiner Himmelsreise gelangt, als Erlebender wie als Dichtender. Die Wonnen des Irdischen Paradieses ließen sich noch mit lebensnahen Wunschvorstellungen vereinbaren. Im Überirdischen hingegen ist, wie Dante betont, »das Naturgesetz [von Raum und Zeit] nicht mehr in Geltung« (*Par.* XXX, 123), damit menschlicher Wahrnehmung entzogen. Umso mehr kommt es gerade darauf an, diesen Übertritt nicht als Bruch, sondern als ›organischen‹ Zusammenhang erscheinen zu lassen, sodass Hier und Dort durch eine seelische Naturlogik verbunden erscheint. Nichts Geringeres steht dabei auf dem Spiel als die Glaubwürdigkeit des Glaubens. Wie aber wäre das Unfassbare fassbar, das Unsagbare sagbar zu machen? Der Autor hat im Grunde keine andere Möglichkeit, als seine Sageweise so mit Faszination auszustatten, dass der Leser ihm willig ins Reich des ewigen Lebens folgt. Je höher der Weg führt, desto mehr ist eine Darstellung verlangt, die alle Verstandes- und Vorstellungskraft animiert und uns eine Zeichenlust bereitet, die uns für das himmlische Vergnügen empfänglich macht.

Den verführerischsten Beitrag zu dieser Heilsemiotik leistet die »divina foresta« (*Purg.* XXVIII, 2). Das ungezügelte Begehren, das in den Seelentod der »selva oscura« führt, ist hier keineswegs erloschen, vielmehr nur aufgeklärt. Und um die Erinnerung an die Gefährdung abschließend zu bekräftigen, müssen die Jenseitspilger, wie zu Beginn, abermals durch eine Nacht (*Purg.* XXVII, 70ff.) und mit Todesangst durch einen Feuerwall hindurch (*Purg.* XXVII, 10ff.), der den Paradieswald umgibt und auf den Cherub mit dem Flammenschwert der Genesis anspielt. Doch jetzt sind sie vom biblischen Anathema erlöst. Jenseits der Sündenschwelle werden sie des ganzen Entzückens teilhaftig (»piena letizia«, *Purg.* XXVII, 16; »aura dolce«, *Purg.* XXVIII, 7), mit dem ihnen der ›hortus deliciarum‹ entgegenkommt. Dante veranstaltet in dieser Absicht ein Hochfest der Synästhesie: der Garten Eden verbindet sich mit dem Goldenen Zeitalter und stattet das Fresko mit allen rhetorischen Zutaten des ›locus amoenus‹ aus: ein zauberhafter Sonntag der Natur empfängt sie mit Wohlgeruch, Zephir, Gesang der Vögel, kristallklarem Wasser (*Purg.* XXVIII, 28ff.), reich von Blumen gesäumt. Doch nicht nur können die drei Ankömmlinge zum ersten Mal nach dem Sündenfall das leerstehende Irdische Paradies wieder betreten. Dieser Ort entlässt aus sich, gewissermaßen als Inkarnation seines ›genius loci‹, die bildschöne und reizende Matelda, nackt wie einst Eva und Venus. Als solche verkörpert sie in Reinform das Ewig-Weibliche, das elementare Begehren, das die ›anima sensitiva‹ des Jenseitspilgers so existentiell über sich hinausgeführt hat. Matelda aber bereitet ihn zuletzt auf die Wiederkehr seiner Liebe in höchster Vollendung vor, auf die gebenedeite Minneherrin Beatrice.

Wie aber konnte ihm dieses menscheitsgeschichtliche Naturwunder widerfahren? Über die Antwort gibt es keinen Zweifel: in dem Geschauten spiegelt sich

der Lohn für die Bereinigung der sieben Haupttünden, die der Schauende denkend und fühlend in seinem eigenen Purgatorium vorgenommen hat. In zwei dramatischen Szenen deckt der Autor jedoch zugleich die tiefere, erkenntnistheoretische Tragweite auf. Der Eintritt ins Irdische Paradies hatte ein bewegendes Vorspiel, das seinem verlockenden Bild einen sinnreichen Begriff vorausschickte. Das erlebende Ich hatte vor dem letzten Schritt einen divinatorischen Traum, sein dritter und letzter. Im Gegensatz zum »pieno sonno« (*Inf.* I, 11) des »Inferno« und dessen völliger Geistes-Abwesenheit geht ihm darin jetzt die inzwischen gewonnene Geistes-Gegenwart (*Purg.* XXVII, 91ff.) auf. Das Licht des Morgensterns schließt im Übrigen die Erhellung ab, mit der Venus, »lo bel pianeta«, das Purgatorium (*Purg.* I, 19) aufgehen ließ.

Dante benutzt den Traum als Schaubühne für den Auftritt der Schwestern Lea und Rachel aus dem Alten Testament, den beiden Ehefrauen Jakobs. Er trägt in ihre Gestalten allerdings die neutestamentlichen Lebensformen von »vita activa« und »contemplativa« ein.²⁴ Deren Eigenschaften hatte er zuvor im *Convivio* (IV, 17, 9) und in der *Monarchia* geklärt. Die »schönen Hände« Leas erzeugen (»operar«), mit Kant zu sprechen, ästhetisches Wohlgefallen, Sinnlichkeit in ihrer reinsten Form, denn sie gefällt und genügt sich selbst, wie Dante betont, (»per piacermi allo specchio, qui m'adorno«, sagt sie; *Purg.* XXVII, 103f.). Rachel hingegen hat kein anderes Interesse, als im Spiegel – selbstreflexiv – ihre »schönen Augen«, d.h. das Sehen zu sehen (»Rachel mai non si smaga / dal suo miraglio e siede tutto giorno«, *Purg.* XXVII, 104ff.; 108). Platonisch betrachtet (*Diogenes Laertius*, III, 84) steht Lea für die ausübende, praktische (»pratico«) Wissenschaft; Rachel für die betrachtende, theoretische (»speculativo«). Der ersten schreibt Dante in der *Monarchia* das Vermögen zu, im besten Falle irdisches Glück, der zweiten jedoch himmlisches Glück zu gewähren (*Mon.* III, 16, 7). Jede steht für ein eigenes, ihr innewohnendes hohes Erkenntnisziel. Jede bleibt aber zugleich auf sich beschränkt und damit, selbst im besten Sinne, einseitig. Vollkommen wäre menschliche Geistestätigkeit mithin erst dann, wie Statius zuvor im XXV. Gesang gelehrt hatte, wenn Denken und Erzeugen, Intellekt und Instinkt, »anima intellettiva« und »anima sensitiva« sich vereinigen und aus diesem Zusammenspiel eine einzige Seele entstehen lassen, die lebt und fühlt und sich auf sich selbst rückwendet (»fassi un'alma sola / che vive e sente e sè in sè rigira«, *Purg.* XXV, 74f.). Der Mensch ginge dann wieder in der Fülle seiner Doppelnatur auf, wenn es dem Verstand gelänge, der Sinnlichkeit Ordnung beizubringen und diese dem Verstand Lebendigkeit (»Veramente questo appetito conviene essere cavalcato dalla ragione«, *Cv* IV, 26, 6).

24 Vgl. Komm. CL II, 810f.

Dieser anthropologische Traum hat Dantes Ich auf das Kommende eingestellt. Wendepunkt ist die Abschiedsrede Vergils (*Purg.* XVII, 127ff.). Als hätte er dessen Traum mitgelesen, bestätigt er ihm seine oniristische Schau als seine neue, wahre Identität: »io te sovra te corono e mitrio« (*Purg.* XXVII, 142). Mit seiner ganzen Autorität setzt er der Macht seines antiken Weltwissens selbst eine Grenze: »Du bist nun dorthin gelangt, wo ich von mir aus nichts mehr unterscheiden kann« (»se' venuto in parte / dov'io per me più oltre non discerno«, *Purg.* XXVII, 128f.). Im selben Atemzug erklärt er seinem Schützling, warum er nun in der Lage ist, eine Erkenntnisschwelle zu überschreiten. In einem berührenden, weil selbstlosen Akt spricht er ihn im Sinne seines antiken Menschheitsideales frei: »libero, dritto e sano è tuo arbitrio« (*Purg.* XXVII, 140) – nun bist du Herr deiner selbst. »Ich habe dich in der Kunst des Denkens erzogen« (»Tratto t'ho qui con ingegno e con arte«, *Purg.* XXVII, 130); die christlichen Tugenden haben dein Begehren (»vole-re«) geheilt (»sano«); »anima sensitiva« und »anima intellettiva« haben ihre Feindschaft überwunden (»pace«, *Purg.* XXVII, 117), sind damit dem Zustand vor dem Sündenfall nahe gekommen. Zeichenhaft hat der Erdengast auf dem äußersten Gipfel der Welt, dem Läuterungsberg, den inneren Gipfel seiner Erkenntnisfähigkeit erreicht. Ein Kreis hat sich geschlossen: das Ich war aufgebrochen »che la diritta via era smarrita« (*Inf.* I, 2); mit wörtlicher Anspielung versichert ihm nun Vergil, dass es wieder auf dem rechten Weg ist (»dritto«). Die begehrlischen Leidenschaften verbrennen zwar heillos die Lebensenergie; in zweiter Hinsicht aber streben ihre Flammen immer heller werdend nach oben, wie Dante mit einem eindrucksvollen Bild zuvor erläuterte (*Purg.* XVIII, 28f.). Sie entgrenzen sich damit auf ein Universelles hin, im Wortsinne: auf das Eine (»uni-«), um das sich alles dreht und wendet (-versum < vertere). Dafür, versichert Vergil seinem Protégé, bist Du nun frei (»libero«).

Die Lossprechung des Meisters schließt mit einer brisanten Umwertung des Wahrheitskriteriums. Bisher waren es »ingegno« und »arte« (*Purg.* XXVII, 130), der Verstand, über den Denken und Dichten verfügen, die weltlichen Tugenden insgesamt.²⁵ Fortan soll jedoch gelten: »lo tuo piacere omai prendi per duce« (*Purg.* XXVII, 131). Nichts Geringeres rät er ihm, als sich dem Wohlgefallen, dem kreatürlichen Lustprinzip der »divina foresta«, in letzter Konsequenz dem Urteilschema der »anima sensitiva« anzuvertrauen.²⁶ Gereinigt von allen sündhaften Anwandlungen kann sie aus sich ein interesseloses Wohlgefallen entlassen, das nicht mehr auf den Leib hört, sondern frei wird für die übersinnliche Ansprache

²⁵ Mon. III, XV, 7–8: »secundum virtutes morales et intellectuales operando«.

²⁶ Die Kommentare übersehen in aller Regel die Brisanz dieses erkenntnistheoretischen Übergangs, der – trotz aller Absicherung im theologischen Lehrgebäude – einen Zugang zum »Paradiso« von der Seite des Gemütsurteils erst möglich macht.

der göttlichen Natur.²⁷ Ihr Wissen geht offenbar entscheidend über das hinaus, was der Verstand vom Sinn des Lebens versteht. Von nun an hat er den höchsten Rang in der Hierarchie der Erkenntnisquellen abzugeben und der Wahrheit zu dienen, die im dunklen Begehren liegt. Für diese kühne Erkenntnistheorie kann sich Dante jedoch auf eine unüberbietbare Autorität berufen. Das *Paradiso* benennt sie mit höchstem numerischen Nachdruck, im 33. Vers des XXXIII. Gesangs: Gott selbst ist das »*sommo piacer*« schlechthin, die Quelle unerschöpflicher Glückseligkeit. Als unvoreingenommene Triebkraft der Welt und des Menschen kann kreatürliches »*piacere*« mithin in letzter Konsequenz Nähe zum Schöpfer stiften. Es wäre zugleich das Mittel, um uns emphatisch über die Schwelle des leiblichen Todes hinwegzuhelfen.²⁸ Die »*mutatio animi*«, die die »*divina foresta*« in eine Bilderzählung übersetzt, geht mit einem gezielten Rollentausch einher: Nun ist es das Ich, das die Führung übernimmt. Es löst damit Vergils Rolle seit dem Abstieg ins »*Inferno*« ab: »*Io sarò primo e tu sarai secondo*« (*Inf.* IV, 15); die anderen folgen ihm (*Purg.* XXVIII, 76) in den dichten Wald des Irdischen Paradieses. Doch in Parallele zur »*selva oscura*« bedarf auch der neue, freudige Gedankenort Erhellung: auf Vergil folgt die anmutige Matelda. Sie dient der Initiation in eine Selbst- und Weltwahrnehmung, die jede irdische Einsichtsfähigkeit überschreitet.

Als hätte sie Vergils Testament mit angehört, erschien sie dem Novizen sogleich als Verheißung (»*tante primizie*«, *Purg.* XXIX, 30) des »*eterno piacere*« (*Par.* XVIII, 16; *Par.* XXIX, 32), Vorahnung des paradiesischen Entzückens (*Par.* XXIX, 63: »*il dolce*«). Ihr Gesang, ihr Blütenflor, ihr tänzelnder Schritt, ihr holdes Lächeln vereinigen sich zu einem unwiderstehlichen Liebreiz. Ihre vollkommene Schönheit versinnbildlicht das Begehren der »*anima sensitiva*« in ästhetisch makelloser Form. Umstandslos kann der nun gedankenreine Dante daher, wie von Vergil empfohlen, diesem lustvollen Kriterium folgen, d.h. entlang des kristallklaren Flusslaufes in Richtung zur Quelle fortschreiten. Die »*Nymphe*« (*Purg.*

27 Bezeichnenderweise hat Goethe auf der Suche nach einer Neubegründung des Klassischen dabei mit Bezug auf Dante eben »*Gottes Enkelin*«, die Natur, in Stellung gebracht, die in der DC als »*anima vegetativa*« fundierend für sein vorklassisches Menschen- und Weltbild ist. Vgl. »In der Konsequenz des unendlich Mannigfaltigen sehe ich Gottes Handschrift am deutlichsten. Da lobe ich mir meinen (!) Dante, der uns doch erlaubt, um Gottes Enkelin [i.e. die Natur] zu werben«; in: J.W.G., *Sämtliche Werke*, Bd. 14: *Schriften zur Literatur*, hrsg. von E. Beutler et al., München, Artemis 1977, S. 383.

28 Das Cv reflektiert diesen Übergang (»*la naturale morte*«) und entschärft ihn: »*in essa cotale morte non è dolore nè alcuna acerbitate, ma sì come uno pomo maturo leggermente e senza violenza si dispicca dal suo ramo*« (Cv IV, 27, 2ff.). Der Einzelne, der sich als »*Frucht*« vom Lebensbaum löst, wird dann erlöst, wenn er seine Seele nach der Lebensmitte (»*senettude*«) durch Tugendverhalten zur Reife bringt.

XXIX, 4) lässt dem Pilger zum Heil eine hochsymbolische Entdeckung zuteil werden. In programmatischer Gegenwendung zur »selva oscura« öffnet sich die »divina foresta« nach innen und oben und gibt einer vielsagenden Lichtung Raum. Mehr noch: unvermutet zerreißt ein Blitz den dunklen Vorhang des Waldes (*Purg.* XXIX, 16) und bringt einen grandiosen Triumphzug mit großem, allegorischen Gefolge zur Erscheinung.²⁹ Er kommt genau vor ›Dante‹ zum Stehen – welch eine Erhöhung, die der Autor seinem Double im Text gewährt. Es ist jedoch nur ein äußeres Zeichen, um einen inneren Höhepunkt auszuweisen: der Triumphwagen in der Mitte der Prozession macht schließlich der von den Himmeln herabgestiegenen Beatrice Platz, Dantes Lichtgestalt. Zwar stattet der Autor das allegorische Gefährt mit antikem Renommée aus, zitiert Scipio, Augustus und Phaeton (*Purg.* XXIX, 115ff.). Aus moralischen Gründen muss er dabei jedoch ungesagt lassen, dass Ovid,³⁰ seine Bibel der antiken Mythologie, auch die Liebesgöttin Venus so herrschaftlich über die Welt hat kommen sehen.³¹

Wie an jeder neuen Schwelle sieht der paradisische Gast zunächst, ohne wirklich zu verstehen. Die Beatrice unterzieht ihren Liebesgetreuen einer gottgefälligen Gehirnwäsche. Sie stürzt ihn in tiefste Reue (*Purg.* XXXI, 87ff.). Matelda schließt diese Bekehrung ab, indem sie ihn durch den Lethe, einen der beiden Wasserläufe in Dantes Irdischem Paradies zieht, Anschauungsunterricht für die Reinigungskraft geistiger Einkehr. Nun hat er endgültig den Schritt über sich hinaus getan: er wurde zum Jedermann der Glaubenszuversicht. Wie zum Beweis erwartet ihn am anderen Ufer eine spektakuläre Blickerweiterung. In der »divina foresta« geht eine Lichtung auf, die die »selva oscura« noch sündhaft negiert hatte, und identifiziert im verlorenen Baum der Erkenntnis eine Mitte. Aus Sicht des Alten Testaments hat sich damit ein menschheitsgeschichtlicher Kreis geschlossen. Der Novize des Garten Eden ist zum neuen Adam geworden, der sich mit eben der Erkenntnis von Gut und Böse aus dem unglücklichen Bewusstseinszustand herausgearbeitet hat, den er sich im Sündenfall einst zugezogen hatte.

29 Hier und danach bewusst eingesetztes rhetorisches Mittel der Erkenntnisgewinnung durch Verblüffung und Erstaunen: »stupore è uno stordimento d'animo« (Cv IV, 25, 5); sie bringen den Wahrnehmenden von seinen falschen Voreingenommenheiten ab, Aufgabe des »dolce poeta«!

30 Er ist Ehrenmitglied (*Inf.* IV, 90) im »nobile castello« (*Inf.* IV, 106); damit Teil der poetischen Ehrentafel, die in Dante als dem Autor der *Divina Comedia* kulminiert (*Inf.* IV, 148).

31 M. Picone hat sich in mehreren Artikeln mit Ovids Einfluss auf Dante befasst. Vgl. etwa »L'Ovidio di Dante«, in: A.A. Jannucci (Hrsg.), *Dante e la »bella scola« della poesia. Autorità e sfida poetica*, Ravenna 1993, S. 107–144. Vgl. allg. B. Guthmüller, »Venus in der Mythologie der italienischen Renaissance«, in: E. Mai et al. (Hrsg.), *Faszination Venus. Bilder einer Göttin von Cranach bis Catanel*, Gent 2000, S. 48–55. – *Par.* VIII nimmt die mythologischen Vorklärungen auf und allegorisiert sie im hohen Sinn des »amore del Santo Spirito« (Cv II, V, 13). Vgl. die Nachweise bei CL III, S. 215f.

Die jubelnde Natur, vor allem aber die nackte Nymphe Matelda hält ihm den Spiegel vor: Er ist aller sündhaften Verhüllungen entkleidet, eine Seele im Infinitiv, die nun in Konjunktion zum Sternenhimmel des ›Paradiso‹ treten kann: »salire alle stelle« (*Purg.* XXXIII, 145).

Der Mensch: eine Himmelspflanze³²

Doch dann, wie immer, wenn eine nächste Etappe der seelischen Entfaltung bevorsteht, eine katastrophale Erschütterung des paradiesischen Zaubers: der Baum ist völlig kahl und abgestorben (»una pianta dispogliata / di folie e d'altra fronda in ciascun ramo«, *Purg.* XXXII, 38f.). Seine Desillusionierung besagt, dass mit noch so viel Wissenschaft und Tugendwerken sich der Tod der Seele als Strafe für die Ursünde des Begehrens nicht endgültig aus der Welt schaffen lässt. Ein Paradies auf Erden ist ausgeschlossen. Ein neues radikales Ereignis entschärft jedoch unverzüglich die fatale Aussichtslosigkeit: der Greif – Christus, der Salvatore – lehnt die Deichsel des Triumphwagens – Holz vom Kreuzestamm³³ – an den verdorrten Baum der Erkenntnis an. Und das allegorische Wunder geschieht: sogleich beginnt er sich wieder zu belauben (*Purg.* XXXII, 49ff.).³⁴ Eine ›vita nova‹ für eine abgestorbene Seele ist möglich, wenn sie sich, wie Christus, der verlockenden Früchte nach dem Geschmack des Bauches (»ventre«, *Purg.* XXXII, 45) zu enthalten und damit dem Gebot Jahwes zu gehorchen weiß. Dann bringt der Mensch seine beiden Grundvermögen wieder in seine Verfügungsgewalt. Dann eröffnen sie ihm – soweit ist Dantes Pilger gekommen – den richtigen Weg.

32 Altsyrisches Zitat Platons; vgl. A. Jacoby, »Der Baum mit den Wurzeln nach oben«, in: *Ztschr. f. Missionskunde u. Religionswiss.* (1928), S. 78.

33 Der vom Holz des Sündenbaues genommen sein soll. Seit A. Mussafia, *Sulla legenda del legno della croce*, Vienna 1870, Teil der Kommentierungen. Vgl. auch Köhler II, 635/636.

34 Die Auslegung dieses hochsymbolischen Aktes ist umstritten. Welche Referenzen Dante dabei aufruft, ist nicht eindeutig, insbesondere die Engführung der Deichsel mit dem Holz vom Kreuzestamm, und dieser wieder mit dem Baum der Erkenntnis. Cf. etwa CL II, S. 940f.; Sapegno II, 354. – Schwer nachvollziehbar ist die Deutung, der Baum würde wieder erblühen. V. 59f. nimmt syntaktisch den Plural von »le nostre piante« (V. 52), »unsere Bäume«, wieder auf. Dies zu betonen scheint notwendig, weil in der Entfaltung des Wald- und Baummotivs erst vom Emyreum, d. h. dem Blick von oben aus, die Blüte als Gipfel des Baumes und seiner Bedeutung ausdrücklich offenbar wird. – Samuel Beckett wird sich in *Warten auf Godot* anknüpfend-abwendend darauf beziehen. In der Zäsur zwischen erstem und zweiten Akt belaubt sich auch sein Baum, obwohl Godot nicht kommt. Das ›Lebenszeichen‹ besteht darin, zu bleiben, auszuharren, wie seine beiden Figuren und die Rede nicht ausgehen zu lassen – eine Ontologie nicht des Göttlichen, sondern der Sprache.

Dennoch, das ist die Lektion, die ihm das große Welttheater des Glaubens erteilt – allein aus seiner Natur heraus vermag er nicht ans Ziel zu gelangen. Der Chronist der *Divina Commedia* gewährt ihm deshalb doppelten diskursiven Unterricht: einerseits wird ihm nahegelegt, er solle auf die ›zweite Schönheit‹ (*Purg.* XXXI, 138) der Beatrice achten, auf die Verbindung des ›piacere‹ mit dem Ewig-Weiblichen, das uns hinanzieht. Auf höchst sinnfällige Weise spricht ihn andererseits jedoch auch die Ikonographie der Paradieslandschaft an. Ihre Mitte, der Baum, gibt ihm die entscheidende sinnbildliche Anleitung.

Mit allem symbolischen Nachdruck wird er als der höchste auf dem höchsten Berg der – irdischen – Welt ausgezeichnet (*Purg.* XXXII, 42). Damit rührt er bereits an die unterste Grenze des ›Paradiso‹. Für diese hohe Ausrichtung spricht nachdrücklich vor allem die kühne Umkehrung seiner natürlichen – und biblischen – Ansicht: Äste und Zweige verbreiten sich, einer auf den Kopf gestellten Tanne gleich, nach oben hin ins Unabsehbare. In dieser Form hätte Eva nicht nach dem Apfel greifen, der Sündenfall nicht stattfinden können. So sehr er im Irdischen verwurzelt ist, strebt er doch ganz dem von oben her einfallenden (»casca«) Himmelslicht (»la grande luce«) des Frühlings entgegen, an dem sich das Leben erneuert (*Purg.* XXXII, 53ff.). Nimmt seine vom Stamm über seine Zweige sich weitende Gestalt damit nicht eben jenes Y auf, in dessen Zeichen Dantes Erkenntnisweg zwischen Sinnlichkeit und Verstand ausgegangen war?

Das Schaubild des Paradiesbaumes war ihm so wichtig, dass er den Blick seines Jenseitspilgers anhand von zwei purgatorialen Vorstudien gezielt darauf vorbereitet hat (*Purg.* XXII, 131ff. und XXIV, 103ff.). Sie galten denen, die der Ess- bzw. Trinksucht, den elementaren Begierden des Gaumens, dem ungeistigen Missbrauch des Mundes verfallen waren (*Purg.* XXIV, 128, 153). Dantes »contrappasso« hat sie deshalb unter Bäume gestellt, die so hoch sind und sich ihrerseits nach oben weiten, sodass die Hungernden weder die süßen Früchte, noch die Durstigen die feuchten Blätter erreichen können. Die verkehrten Bäume, sichtbare Mahnung für das verkehrte Verhalten der Büßenden, haben im Übrigen eine lebhaftige Deutungsgeschichte ausgelöst: ob sie wohl ihre Wurzeln nach oben haben.³⁵ Bei Dante findet sich dafür allerdings keinerlei Indiz. Im Gegenteil: sie stehen vielmehr den Pilgern im Weg, sind demnach im – vegetativen – Boden des Läuterungsberges verwurzelt (»un alber che trovammo in mezza strada«, *Purg.* XXII, 131)³⁶ – wie der Baum der Erkenntnis im Garten Eden selbst, den sie

35 M. Roddewig ist der Frage kenntnisreich (und mit Rücksicht auf maßgebliche Beiträge und Quellen) nachgegangen. Vgl. »Der gerettete Wald« (wie Anm. 11), bes. S. 173ff.

36 Dante hat auch dieses Motiv, wie dessen Weiterbildung im ›Paradiso‹ zeigt, seiner umfassenden poetologischen und kognitiven Strategie der Entfaltung unterworfen. So wie der äußere und innere Weg des Ich sich von unten nach oben entwickelt, so auch in Analogie dazu das ›anwach-

typologisch vorankündigen. In dessen wundersamer Abwandlung spiegelt sich der Zuwachs an Erkenntnis wider, die den irdischen Gast definitiv seines ursprünglichen Seelenstreits von Gut und Böse, rechtem und linkem Weg enthoben hat. Nunmehr geht es nur noch um das Streben in die Höhe. Sie steht dem zu, der die eigensüchtigen Vorlieben von Intellekt und Instinkt zu bereinigen weiß. Dann öffnet sich über ihrem Y ein gleichsam himmelweiter Raum, den der Glaube mit transzendtem Leben zu erfüllen vermag.

Doch bei allem sinnlich-übersinnlichem Jubel, der die Jenseitspilger hinreißt: über dem Paradieseswald liegen gleichwohl noch schwere Schatten der Gefährdung. Kaum hatte der Greif den Baum in seiner Mitte wieder zu neuem Leben erweckt, wird er zum Spielball eines apokalyptischen Dramas der Kirchengeschichte. Die allegorischen Akteure, Riese und Hure, zerstören ihn abermals und verschwinden danach im Paradieseswald. Sie versehen ihn dadurch mit einem bedrohlichen Déjà-vu der »selva selvaggia« am Eingang des »Inferno«. Ganz offensichtlich ist auch sein Glücksversprechen noch defizitär. Wie in der »selva oscura« kommt dies erst durch eine Absenz zum Ausdruck, über die auffällig geschwiegen wird: diesem Irdischen Paradieses fehlt der zweite biblische Ausweis in der Mitte, der Baum des Lebens. Hatte Jahwe ihn nicht gegen den künstlichen Baum der Menschen, den Turm zu Babel, vehement verteidigt, in dem ihr Wille zu seiner Macht Gestalt annahm (Gen. 11,6)? Wird das ewige Leben dann nicht abermals als sein ureigenstes Wesensmerkmal offenbar? Glück kann daher erst vollkommen sein, wenn die Symbiose der beiden Bäume wieder hergestellt ist. Dieser biblische Waldschadensbericht gibt der unbefleckten Erkenntnis der Gottsucher Dante und Statius zumindest sinnbildlich zu verstehen, was sich im Letzten bewirken lässt, wenn das Denken das Begehren in die »richtigen« Bahnen lenkt.

Wie aber ließe sich mit den sinnlich behafteten Mitteln³⁷ die jenseitige Abkunft des Menschen wirkungsvoll einlösen? Dem Autor und seinem Double im

sende« ikonische Gewicht für Wald, Baum und Wipfel. Diese perspektivische Progression dürfte sich vor allem an Bonaventura orientiert haben: »Homo enim secundum Philosophum est arbor eversa [inversa], unde radices suas *debet* mittere e figure sursum, scilicet suum intellectum et affectum«; in: *Commentum in sapientiam* (zit. nach Roddewig [wie Anm. 11], S. 181) – der Mensch als innerer Übergang gedacht. – Bonaventura hat eine mystische »triplex via« von Reinigung, Erleuchtung und Vollendung entwickelt, die sich mit Dantes Aufstieg der Seele analogisieren lässt. Vgl. Komm. Köhler, III, 288.

37 Vgl. *Über die Beredsamkeit (De vulgari eloquentia* [wie Anm. 7]), Kap. III, 1f., S. 8/9: »Das Menschengeschlecht brauchte also, um sich Gedanken mitzuteilen, ein Zeichen, das sowohl vernünftig (»rationale«), als auch sinnlich (»sensuale«) ist. [...]. Sinnlich musste es sein, da nur durch ein sinnliches Mittel etwas von der einen Vernunft auf die andere übertragen werden kann«. – Im Grunde die sprachtheoretische Begründung für das Bildersprechen der Dichtung im Allgemeinen, für die Naturtopoi der *Divina Commedia* im Besonderen.

Text steht die schwierigste Wegstrecke seiner seelischen und poetischen Begehung bevor. Als ob der Himmel ein Einsehen gehabt hätte, gibt ihm Beatrice angemessenen Sprach- und Sehunterricht: ›Wenn deine philosophisch verhärtete und getrübe Denkschule schon verhindert, dass du meinen Erklärungen zu folgen und im Baum den moralischen Sinn zu erfassen vermagst, so nimm wenigstens den Augenschein (»dipinto«) in dich auf, mit dem es sich dir ankündigt.«³⁸ Indirekt plädiert sie damit für Dantes ›allegoria dei poeti‹, die er im Brief an Cangrande aus der ›allegoria dei teologi‹ abgeleitet hatte. Und tatsächlich: zum Ende des Purgatoriums hin häufen sich die Vorzeichen und Gesten, die ihm gleichsam einen ›sensus litteralis‹ für die ›Natur‹ des ›Paradiso‹ vorstrecken.

Dazu gehört, dass Matelda, die Nymphe des Paradieswaldes, ihn ›Bruder‹ nennt (*Purg.* XXIX, 15). Sie hat ihn damit verbal bereits in die paradiesische Vegetation aufgenommen, die sie verkörpert und die im Baum der Erkenntnis ihre Urpflanze anerkennt. ›Silvano‹ (*Purg.* XXXII, 100) aber nennt ihn anschließend die Beatrice. Seiner Geisteshaltung wird damit bestätigt, dass sie konsubstantiell zur ›divina foresta‹ geworden und in reiner Naturfrömmigkeit aufgegangen ist. Endgültig überwunden ist das irrtumsanfällige Denken der ›Schulen‹ und ›Doktrinen‹, in denen der Jenseitswanderer bisher befangen war (*Purg.* XXXIII, 85ff.). Lässt Dante in diesen Worten der Beatrice seine eigenen philosophischen Verfehlungen von früher korrigieren?³⁹ Die Taufe im zweiten paradiesischen Wasserlauf, dem frei erfundenen ›Eunoë‹, schließt anschaulich die Umwidmung seiner Seelenlandschaft ab. Eunoë verbindet griechisch ›eu‹ – gut/schön – mit griechisch ›nous‹, lateinisch ›intellectus‹ bzw. ›mens‹. Dem Jenseitswanderer wird damit auf den Weg gegeben, dass er nun ein ausgezeichnetes Medium ist, in dem Denken und Wollen von der ›Dichte und Undurchdringlichkeit des sterblichen Körpers‹ befreit sind.⁴⁰ Damit kann sich sein naturwüchsiges Begehren, das die Leidenschaft zur Beatrice geweckt hatte, ganz auf den Erkenntnisraum richten, der sich über dem Baum der Erkenntnis öffnet, also über die Entzweigung hinaus, unter der sein strittiger Lebensweg leidet. Der Lebensimpuls wird gleichsam in

38 »Ma perch'io veggio te nello intelletto / fatto di pietra, ed impetrato, tinto, / sí che t'abbaglia il lume del mio detto, / voglio anco, e se non scritto, almen dipinto, / che 'l te ne porti dentro a te per quello / che si reca il bordon di palma cinto« (*Purg.* XXXIII, 73–78). Danach fährt sie fort: »Veramente ormai saranno nude / le mie parole, quanto converrassi / quelle scovrire alla tua vista rude« (*Purg.* XXXIII, 100ff.). Danach wird ihm mit der leibhaftigen Sprache der Lethe- und Eunoë-Gewässer ein Naturverständnis eingepflanzt, das ihm Zugang zum ›Paradiso‹ verschafft (vgl. *Purg.* XXXIII, 142ff.).

39 Die Frage lässt sich nicht entscheiden. Vgl. CL II, 974. – Im Kontext (*Purg.* XXXIII, 78ff.) geht es um den Übergang von einer primär rational-begrifflich zu einer intuitiv-unmittelbar agierenden ›memoria‹, trotz aller stupenden Gelehrsamkeit des ›Paradiso‹.

40 *De vulg.* (wie Anm. 7), Kap III, 1; S. 8/9.

die Freiheit über dem Y entlassen. Und unter diesem Schlussbild entlässt Dante seine Figur aus dem Purgatorium und besiegelt seine neue Identität:

Io ritornai dalla santissima onda
 Rifatto sì come piante novelle
 Rinovellate di novella fronda (*Purg.* XXXIII, 142ff.)

›Wiederhergestellt wie junge Pflanzen, die sich durch neue Blätter erneuern – so kehrte ich vom hochheiligen Trank aus dem Eunoë zurück.

Die Aussage kann kaum unterschätzt werden: das Ich ist im Bild des Baumes aufgegangen, damit selbst zu einer – modern gesprochen – ›mise en abyme‹ vom Baum der Erkenntnis geworden. Denn seine sinnliche Natur ist der Stamm (›tramortito«, *Purg.* XXXIII, 129), dessen Lebenskraft (›virtù«) sich unter spiritueller Führung revitalisiert (›ravviva«) und sich nach oben hin ›verzweigt‹. Nachdrücklich legt ihm das ›novelle/rinovellate/novella‹ metaphorisch nahe, worin der Geist der Natur göttlich ist: Er strebt von der Dunkelheit zum Licht, das kein anderes Interesse hat, als das göttliche Erbe im Menschen wachsen zu lassen. Von unten, anthropologisch gesehen, geht es darum, den niederen Beweggründen der ›anima sensitiva‹ das zu entnehmen, was ihnen dunkel als ›summum bonum‹ vorausliegt. Seelenbildung, demonstriert das Ich, lohnt sich. Es darf sich aufgenommen wissen in eine universelle Geistesgeschichte, die – im Prinzip – das Diesseits organisch ins Jenseits der Lichtwelt überführt. »Salire alle stelle« heißt es im letzten Vers des *Purgatoriums*. Verlangt ist allerdings ein lebenslanger Weg und ein unvergleichlicher Anstieg des Denkens und Empfindens, um von der Wurzel des Baumes zum Gipfel zu gelangen.

Dante hat seiner Figur auch in diesem Fall bedeutsame Vorzeichen gegeben. Weder ihr noch dem Leser wird jenes Bild entgangen sein, das die Beatrice am Fuß des neu ergrünten Baumes der Erkenntnis sitzend zeigt (*Purg.* XXXII, 85ff.). Der Jenseitspilger sieht, was er sieht, noch immer vor allem im Blick auf sie und durch sie: ›ich hatte nur Augen für sie, für etwas anderes hatte ich keinen Sinn‹ (›nelli occhi m'era / quella ch'ad altro intender m'avea chiuso«, *Purg.* XXXII, 92f.). Angesichts des apokalyptischen Welt dramas erscheint sie als die eigentliche Hüterin (›guardia«, *Purg.* XXXII, 95) des Baumes der Erkenntnis und damit des Übergangs vom Irdischen ins überirdische Paradies. Welches aber wäre die ›Wurzel‹ (›sedere in sulla radice«, *Purg.* XXXII, 87), das Energetikum, das den Baum ergrünen und allen Zerstörungen widerstehen lässt? Aus Sicht dessen, der abgöttisch an ihren Augen und Worten hängt, kann es nur eine Antwort geben: für ihn ist in ihr, seit der *Vita Nova*, die Weltmacht der Liebe Ereignis geworden. Er musste sich allerdings erst schmerzlich selbst überwinden, um zu begreifen, dass die Beatrice ein Zeichen war, das ihm gesandt wurde; aber nicht, um es in seinem Namen zu

realisieren. d. h. um der erste unter den Troubadours zu werden. Vielmehr sollte er sich in ihr aufheben – sich selbst in ein Zeichen ihrer Liebe – den ›amor Dei‹ – verwandeln.⁴¹ Das »eterno piacere«, das die *Divina Commedia* bezeugt, ist insofern ursächlich an eine gottgefällige Zeichenlust gebunden, auf die die Beatrice den Dichter hinführt. Ihre schöne Gestalt meinte daher von Anfang an ein poetisches Projekt im höchsten Rang.⁴²

Der Baum, der in den Himmel wächst

Der Übergang vom Irdischen ins Überirdische übersteigt endgültig das Vermögen der menschlichen Sprache: ›Im Himmel [...] war ich und sah Dinge, die niemand wiedergeben kann, der von dort oben zurückkehrt‹ (»Nel ciel [...] vidi cose che ridire / nè sa nè può chi di là su discende«, *Par.* I, 3ff.). Entsprechend verlangt der Unsagbarkeitstopos nach göttlichem Beistand: einerseits vorgebracht im Musenanruf an Apoll (*Par.* I, 13ff.), andererseits an die himmlischen Heerscharen (*Par.* I, 22ff.). Diese verständigen sich untereinander non-verbal.⁴³ Doch sie lassen sich, wie schon die Heiligen Schriften, auf den menschlichen Verstand ein: Beatrice begründet ausdrücklich: ›So muss man wohl zu eurem Verstand sprechen, denn nur das sinnlich Wahrgenommene kann euer Erkenntnisvermögen würdigen‹ (»Così parlar conviensi al vostro ingegno / però che solo da sensate apprende / ciò che fa poscia d'intelletto degno« (*Par.* IV, 40ff.). Dezidiert und dem erhöhten Abstraktionsbedarf entsprechend setzt das ›Paradiso‹ mit einem anderen Ton ein. Der Ort des Purgatoriums ließ noch eine letzte, schwebende Durchsicht auf terrestrische Anschauungen zu. Die Sichtverhältnisse über seinem Raum verlangen Einblicke in ein Feuer, das sich für ›die Herrlichkeit dessen‹ verbrennt, ›der alles bewegt und das Weltall durchdringt‹ (*Par.* I, 1ff.).

Doch so, wie das *Purgatorium* das Erlebnis des *Inferno* reflektiert hat, so wird dessen Quintessenz auch in den ersten vier Gesängen des *Paradiso* ins Reine gesprochen. Alle Lebensnähe ist endgültig geschwunden. Dies ist der erkennt-

41 Dass diese Distanzierung von sich selbst, ausgelöst durch die sich in den Tod entziehende Geliebte, zu einer erstrangigen romantischen Inspiration wurde, hat I. Osols-Wehden nachgewiesen. Vgl. »Dante im Tempel der deutschen Kunst. Eine Betrachtung zur Dante-Rezeption in der frühromantischen Dichtung«, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 66 (1991), S. 25–42.

42 Bereits als Konsequenz seiner *Vita Nova* formuliert; vgl. W. Wehle, *Dichtung über Dichtung. Dantes ›Vita Nova‹: die Aufhebung des Minnesangs im Epos*, München 1986, S. 106ff. (<http://edoc.ku-eichstaett.de/6633>) – im ›mobile castello‹ unterstrichen.

43 Vgl. *Deutsches Dante-Jahrbuch* 84 (2009) mit den Beiträgen zum Schwerpunktthema »Die Sprache der Engel«; S. 25–132.

nistheoretische Moment schlechthin der Imagination.⁴⁴ Das äußere Sehen, in dem sich bisher, metaphorisch/allegorisch inneres Sehen ›verwurzeln‹ ließ, muss sich dem ›invisibile parlare‹ (*Purg.* X, 95) fügen und auf mittelbare Bildbestände beschränken, die von keiner lebensweltlichen Erfahrung mehr beglaubigt, also nur fiktiv eingesetzt werden können. Die Überzeugungskraft des Imaginierten ist dadurch immer ausschließlicher nur noch vom Autor, seinem Medium und der gedanklichen Ordnung her abzusichern. All dies aber können wesentlich nur die Bilderfahrungen leisten, über die der Jenseitswanderer bisher aufgestiegen ist. Ihr anthropologisches Fundamentum ist das Begehrungsvermögen, das »disire« (*Par.* 1, 7). In seinen umtriebigen Grund vorzudringen ist andererseits die vornehmste Aufgabe des Intellekts. Denn dort waltet der »impeto primo« (*Par.* I, 134), der alles, was von sich aus da ist, bewegt (»tutte nature«, *Par.* I, 110). Der Tiefensinn (»mente profonda«, *Par.* II, 125ff.) dieses Instinkts, die Wurzel unserer Natur, vermag uns dann von Anhöhe zu Anhöhe bis zur höchsten Spitze (*Par.* IV, 132) anzutreiben, wenn der Intellekt dessen obskuren Willen (»voglia«, *Par.* IV, 123) im Lichte derjenigen Wahrheit beleuchtet, außerhalb derer sich nichts Wahres verbreitet (*Par.* IV, 124f.).⁴⁵ Es ist, als ob dem Jenseitspilger das Geschehen um den Baum der Erkenntnis jetzt begrifflich eröffnet wird.

Wie aber ließe sich dieser geistige Aufschwung (*Par.* II, 1–9) poetisch in Szene setzen, sodass ›man dort oben sehen wird, was wir hier (unten) nur glauben können‹ – also ohne dass es argumentativ bewiesen werden könnte (›non dimostrato‹)? Alle Last der Beglaubigung liegt mithin auf diesem supplementären Sehendmachen.⁴⁶ In dieser Absicht hat Dante auf unvergleichliche Weise seine ganze Phantasie⁴⁷ und Wissenschaft zusammengenommen und die Oberwelt

44 Diese Frage hat exemplarisch R. Stillers verfolgt: »Das Unvorstellbare und die Vorstellung. Zur Imagination in Dantes ›Purgatorio‹«, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 91 (2006), S. 62–78.

45 Dante resümiert die erkenntnistheoretische Unterweisung durch die Beatrice so: »Io veggio ben già mai non si sazia / nostro intelletto, se il ver non lo illustra / di fuor dal qual [i.e. il ver] nessun vero si spazia« (*Par.* IV, 124ff.).

46 »Li si vedrà ciò che tenem per fede / non dimostrato, ma fia per sé noto« (*Par.* II, 43f.).

47 Vor allem »Dantes widerwärtige, oft abscheuliche Großheit« – seiner Einbildungskraft – hat Goethes zwiespältige Faszination entzündet. »Sein [i.e. Giotto] sinnlich-bildlich bedeutend wirkender Genius beherrschte auch ihn [...]; deshalb wir denn das Abstruseste und Seltsamste gleichsam nach der Natur gezeichnet vor uns sehen« (*Sämtliche Werke*, Bd. 11 [wie Anm. 27], S. 938). Dantes gewissermaßen vegetativ wuchernde Phantasie und ihre stilmiscenden Konsequenzen gingen Goethe selbst zur Zeit der Faust-Abfassung zu weit über klassische Maßverhältnisse hinaus. Andererseits konnte er nicht umhin zu versichern, »Metamorphose im höheren Sinne durch Geben und Nehmen hat schon Dante trefflich geschildert«. Er bestätigt damit auf seine Weise Ovids *Metamorphosen* als ein Grundbuch von Dantes mythologischen Kenntnissen, die die inneren, zielgerichteten Metamorphosen seines Jenseitspilgers inspiriert haben (vgl. auch

seines poetischen Triptychons mit demselben Formwillen durchdrungen wie Hölle und Läuterungsberg. Denn überall, lässt er Beatrice jetzt erklären, wo Form vorliegt, herrscht Ordnung. Sie ist es, die alles im Universum, je nach seiner Art, Gott ähnlich macht. Dante bezieht sich auf das thomistische Prinzip der ›similitudo‹ (*Par.* I, 103–111). Mehr Gestaltung gewährt deshalb mehr Nähe zum göttlichen Prinzip.⁴⁸ Die Laster- und Tugendkataloge als Gestaltidee wurden im *Inferno* und *Purgatorio* abgearbeitet. Die abgehobene (›trasumanato‹) Sphäre des ›Paradiso‹ braucht deshalb andere einsichtsfähige Ordnungsverhältnisse. Die zahlreichen Begegnungen stellen daher eine Fülle von ›realistischen‹ Gestalten zur Rede, die für die übernatürliche Paradieswürdigkeit des Menschen zeugen. Dante hat ihnen, wie bekannt, im ptolemäischen Planetensystem einen Platz angewiesen – eine raffinierte Rahmung des Jenseits, die er im *Convivio* vorbereitet hat (*Cv* II,3,1ff.). Der Sternenhimmel bildet einen letzten, dem menschlichen Erfahrungshorizont noch zugänglichen Anhaltspunkt für die alles umschließende Allmacht Gottes. Ihrer Unermesslichkeit trägt Dante Rechnung, indem er den planetarischen Raum denkwürdig in einen achten, den Fixstern-, einen neunten, den Kristallhimmel und einen zehnten entgrenzt, das ins Unvorstellbare enthobene Empyreum, mit dem unbewegten Beweger als unhintergehbarem Mittelpunkt (*Cv* II,3,3–8), dem sich der Baum der Erkenntnis in der Mitte des Garten Eden entgegenreckt.

Nichts liegt dem Empyreum ferner als Natur, Wald und Vegetation. Was es – substantialistisch – ist, es entzieht sich jeder Sagbarkeit. Entscheidend muss deshalb ein anderer Blickpunkt sein, von dem aus der Ursprung alles Seienden ins Auge genommen werden kann: die überirdischen Verhältnisse lassen sich nur so wiedergeben, wie sie dem Gast im Jenseits vorkommen. Mit seinen Augen sehen wir alles; was wir über das Jenseits erfahren – wir erfahren es nur von ihm. Die Frage also lautet: wie nimmt er den kosmologischen Höhenflug auf? Von seinem Ausgangspunkt, der ›divina foresta‹ und dem überragenden Baum der Erkenntnis aus gesehen entfaltet sich das himmlische Jenseits gleichsam organisch aus dem Lebensbaum des Y heraus. Der physische Tod als Zwischenstation verliert dadurch seine Schrecken; er bleibt unerwähnt. Der Übergang von der einen in die andere Welt vollzieht sich wie eine Kommunion zwischen Leib und Seele.

Wenn nicht alles täuscht, hat ihr Dante eine faszinierende Bildstruktur abgewonnen. Sie verbindet ›Inferno‹ und ›Purgatorio‹ mit dem ›Paradiso‹ und führt abstraktiv die Vegetation als Sinsträger des sinnlichen Vermögens fort. Aufs Ganze gesehen prägt sie im Grunde die Anlage der dritten Himmelssphäre insgesamt. In

B. Clay, »The *Metamorphosis* of Ovid in Dante's *Commedia*«, in: M. Picone/T. Crivelli (Hrsg.), *Dante: mito e poesia*, Firenze 1999, S. 69–85).

48 Ein Kriterium, das bereits das *Cv* ausdrücklich gesichert hat. Denn »ciascuna forma ha essere della divina natura in alcun modo« (*Cv* III, 1, 5). Vgl. Komm. CL III, 33; Gmelin, Komm. III, 41.

der Geschichte der Dante-Illustrationen wird sie vielfach schematisch so wiedergegeben (Abb. 4): im Blick vom Mondhimmel bis zum grenzenlosen Empyreum gehen zehn konzentrisch sich weitende Kreise ineinander auf. Sie umschließen zwei höchst gegensätzliche Kraftzentren: oben Gott, Alpha und Omega der ganzen Weltentfaltung; unten die Gestalt seiner Leugnung, Luzifer im raum- und zeitlos verneinten, bewegungslos erstarrten Mittelpunkt der Erde, der sich selbst verzehrt (*Inf.* XXXIV, 55 ff.). Das eigentlich erregende Moment dieser kosmologischen Entfaltung besteht jedoch darin, dass sie die Erde zugleich als zugehöriger und unzugehöriger Teil dieser Ordnung behandelt.⁴⁹ Sieben Planeten und drei überplanetarische Räume ergeben sich nur, wenn die Erde, das ptolemäische Zentrum, nicht zählt. Allein so sind die Sieben, die Drei, und zusammen die Zehn, der ›numerus perfectus‹, irdisch unbelastet und können zahlensymbolisch für die Vollkommenheit des Paradieses zeugen. Von der Höhe des Empyreums herab betrachtet ist die Erdenwelt jedoch mitgemeint. Als uneigentlicher Vorhof des Himmelreiches bildet sie dessen untersten, den elften Rang. Elf aber ist eine Sündenzahl, bußfertige Gestalt geworden in den Kirchenlabyrinthen im Westchor der Kathedralen.⁵⁰

Dem Planetarium Dantes liegt allerdings eine rigorose Richtungsentscheidung zugrunde. Je höher der Gottsucher steigt, desto mehr nimmt das Licht, die Transparenz – seine Erleuchtung – zu; desto stärker rotieren die Himmelsbahnen zum Zeichen, dass sie sich der Quelle aller Bewegtheit – Gott – nähern – mit der Paradoxie, dass sich die weiteste noch denkbare Sphäre, der Kristallhimmel, am stärksten dreht, und sich dadurch die höchste Unmittelbarkeit des Bewegers aller Dinge mitteilt. Dantes Ich, das von unten kommt, erfährt das ›Paradiso‹ damit grundlegend vertikal. Aus seiner Perspektive nimmt die dritte Seelenwelt diese Gestalt an (Abb. 5).⁵¹ Legt diese Ansicht aber nicht den Schluss nahe, der Autor sei seiner Figur entgegengekommen, indem er ihr das überwirkliche ›Paradiso‹ als eben den abstrakten Baum der Erkenntnis habe vergegenständlichen wollen, in dessen Bildnis es sich am Ende des Purgatoriums ja selbst eingetragen hatte? In diesem übertragenen Sinne erweist sich die Erde im Grunde als die Wurzel, der die Vorstellung des ›Paradiso‹ ›entstammt‹ und sich fortschreitend immer weiter entfaltet und verzweigt bis in die Überfülle der Blätter und Blüten (*Par.* XXXI, 7 ff.) in der universellen Baumkrone des Kristallhimmels?

49 Unter dem Aspekt der Farbensprache hat K. Stierle den göttlichen Bezugspunkt Erde und ihre figurale Inkarnation in Beatrice gewürdigt. Vgl. K. S., »Umbriferi prefazi«. Licht, Farbe und mediale Metamorphosen in Dantes *Paradiso*«, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 85/86 (2010/2011), S. 103–128.

50 Vgl. W. Wehle, »Im Labyrinth der Leidenschaften. Zur Struktureinheit in Petrarcas *Canzoniere*«, in: P. Geyer/K. Thorwarth (Hrsg.), *Petrarca und die Herausbildung des modernen Subjekts*, Göttingen 2009, S. 73–108 (<http://edoc.ku-eichstaett.de/1954/1/>).

51 Abb. 5 und 7 nach Entwürfen von Luise Wehle ausgestaltet von Axel Voss.

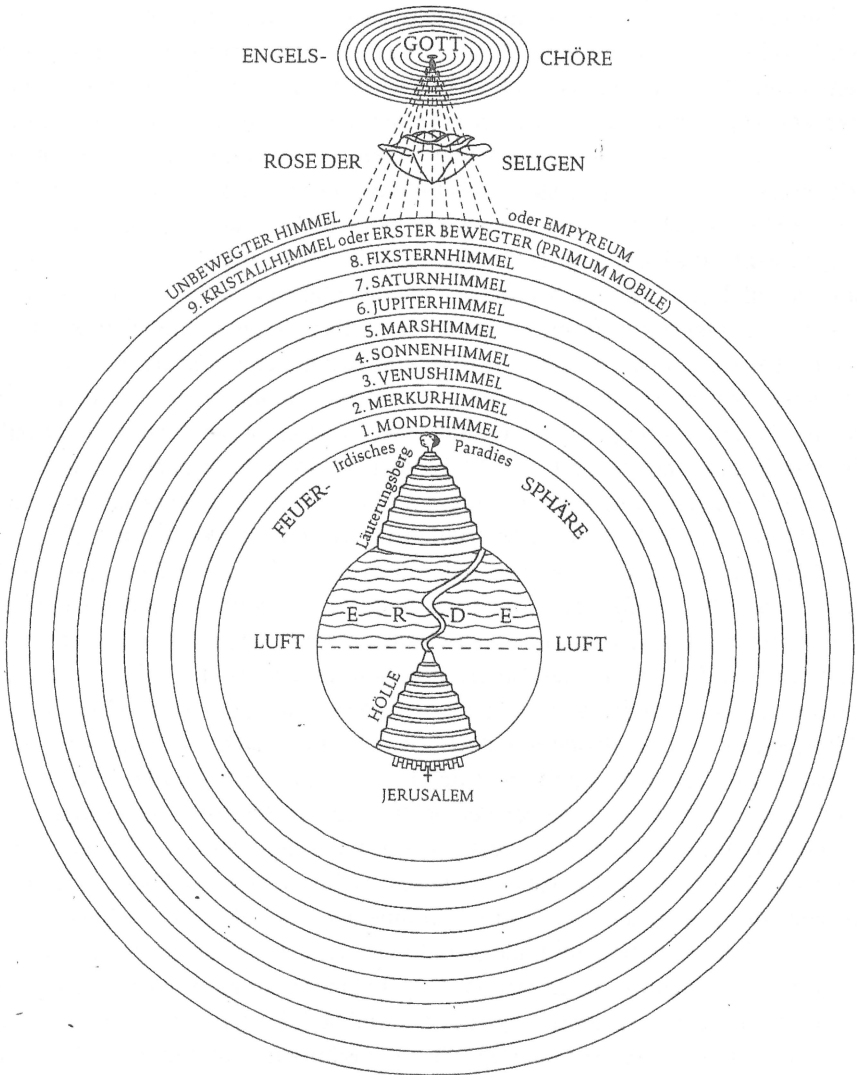


Abb. 4: Die Kosmologie der *Commedia* in herkömmlicher (angenäherter) Darstellung (nach: Giuseppe Gialalone, *La Divina Commedia. Commento e analisi critica*, Rom 1967, Bd. 3, S. 2).

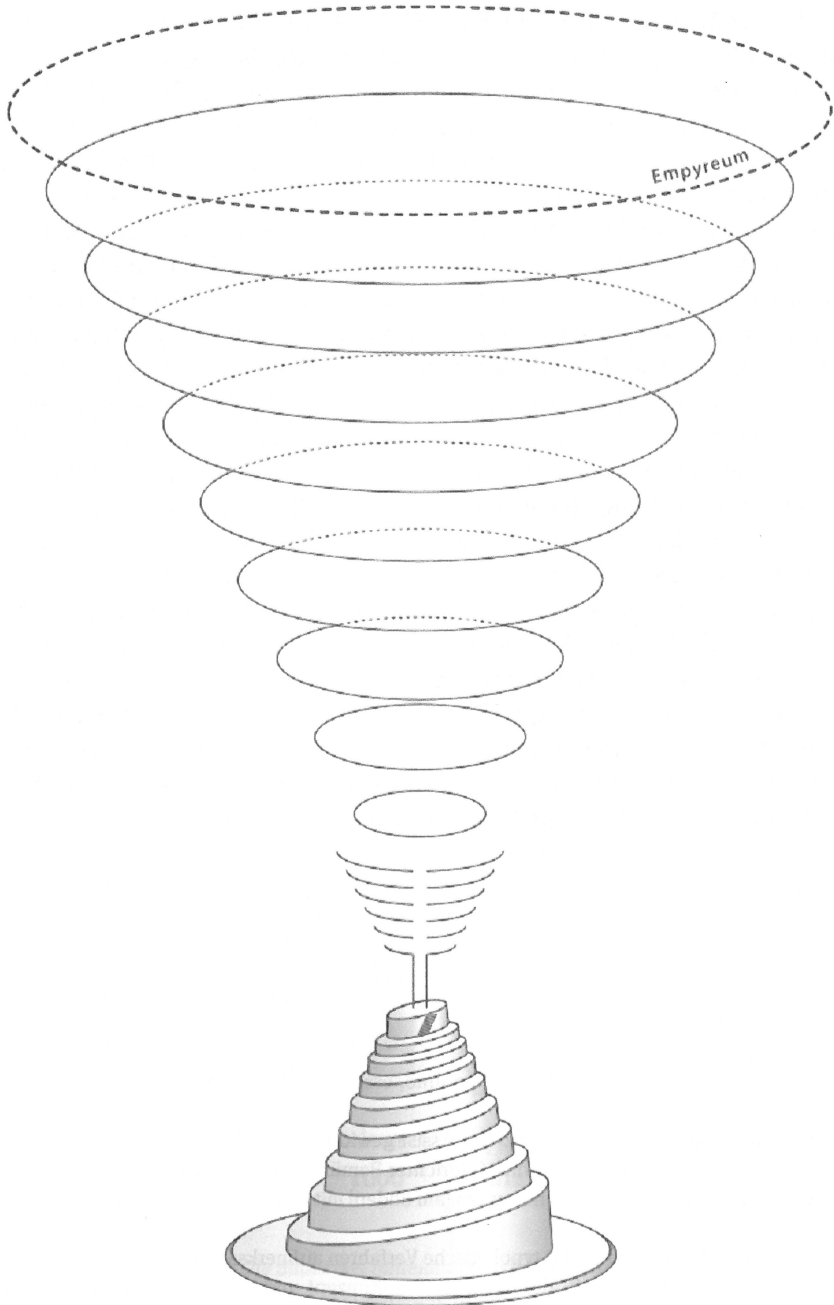


Abb. 5: Der Baum der Erkenntnis in Dantes Garten Eden, »arbor inversa«, bereitet als Anti-Typus die Wahrnehmung auf den Typus, den kosmologischen Himmelsbaum des »Paradiso« vor.

Als wollte der Autor seine Figur auf diese Sinnbildlichkeit vorbereiten, hat er ihm diese allegorische Sehhilfe von seinem Urahn Cacciaguida ausdrücklich bestätigen lassen. Sie befanden sich im fünften, dem Marshimmel. Er sei die fünfte Stufe – Verzweigung – des Baumes, der vom Wipfel her lebt, stets Früchte trägt und nie sein Blattwerk verliert (*Par.* XVIII, 28ff.). Dies spielt auf den Baum der Erkenntnis an – vor dem Sündenfall. In der Mitte seines Aufstiegs – »nel mezzo del cammin« der neun Sternenkreise⁵² – wird dem Wanderer dadurch bedeutet, dass er auf dem besten Weg ist, das illusionäre Vorspiel um den Baum im Garten Eden nun als beglückende Realität zu erfahren. In seiner verkehrten Gestalt war jedoch auch nachdrücklich der Preis veranschlagt: Voraussetzung dafür ist eine »mutatio animi«. Dreimal bietet Dante die »arbor inversa« im Purgatorium als unerlöstes Mahnbild auf; im »Paradiso« dann aber als Urbild himmlischer Lebenslust. Diesem Verfahren liegt eine bedeutsame messianische Bildhermeneutik zugrunde. Sie fand vor allem in der franziskanischen Predigtpraxis und den Armenbibeln Verbreitung. Ihnen kam es darauf an, das hochsinnige Wort Gottes aus doktrinären Klammern zu befreien und in die Anschaulichkeit des Laienverstandes zu übersetzen (Abb. 6).⁵³ Jeweils drei Antitypen bereiten den Weg zum Typus,⁵⁴ in dem der Glaube triumphiert und die Heilserwartung in Erfüllung geht. Vieles spricht dafür, dass sich Dante auch diese Art des »volgarizzamento« zu eigen macht. Waren nicht Lea, Rachel, Matelda auf die gleiche Weise der Beatrice voraus gegangen? Sein Sprachproblem ist allerdings ungleich gravierender als das der theologischen Philosophie. Er hat empfänglich zu machen für Wahrheiten, die in letzter Konsequenz begrifflichem Denken verschlossen bleiben müssen und nur dem lebendigen Glauben aufgehen.

52 Vgl. Cv II,13,20: »esso cielo di Marte è lo quinto, esso è lo mezzo di tutti« – abgesehen vom Epyreum.

53 Nicht zufällig beginnt der XI., Franz von Assisi gewidmete Gesang des *Paradiso* mit einer indirekten sprachlichen Laudatio auf ihn: »O törichtes Bemühen der Sterblichen, wie beschränkt sind eure Syllogismen, die dich doch nur unten [am Boden] mit den Flügeln schlagen lassen« (*Par.* XI, 1ff.).

54 Einer der wenigen, die auf dieses typologische Verfahren aufmerksam machten, war M. Picone. Er verbindet es allerdings mit Auerbachs »figura«-Konzept und wendet diesen »figuratismo biblico« auch auf vereinfachte Figurenkonstellationen wie Ruth und Maria oder David und Dante (!) an. Vgl. seine beispielhafte »Lectura Dantis« des »Canto XXXII« in: G. Güntert/M. Picone (Hrsg.), *Lectura Dantis Turicensis*, Bd. III, Firenze 2002, S. 491–503.



(1) "David tötet 800 Mann auf einmal"



(2) "Sangar tötet mit einer Pflugschar 600 Mann"



(3) "Samson erschlägt mit dem Kinnbacken eines Esels 1000 Mann"



(4) "Jesus wirft durch ein Wort alle seine Feinde nieder"

Abb. 6: Aus: *Heilsspiegel*. Die Bilder des mittelalterlichen Erbauungsbuches *Speculum humanae salvationis*, Nachwort und Erläuterung H. Appuhn, Dortmund 1981 (Die bibliophilen Tb. Nr. 267); S. 36/37.

‘»il bel giardino che s’infiora«

Zuletzt (*Par.* XXXIII, 58ff.) muss das Ich deshalb, trotz aller Wissenschaft, einen endgültigen, radikalen Umsturz seiner Wahrnehmungs- und Sprechweise in Kauf nehmen. Zu sagen, *was* die Substanz der »eterna pace« (*Par.* XXXIII, 8), des »sommo piacer« (*Par.* XXXIII, 33), der »summa luce« (*Par.* XXXIII, 67), der »forma universal« (*Par.* XXXIII, 91) ausmacht, ist ausgeschlossen. An dieser Stelle versagt die Gedankenmacht der ›anima intellettiva‹ endgültig. Einzig rein am Entzücken des Geschauten (»il dolce che nacque da essa«, *Par.* XXXIII, 63), an dem also, wie es auf den Wahrnehmenden wirkt, lässt sich himmlisches Glück ermessen. Die letzte Einsicht verdankt sich also ganz dem ›piacere‹, dem Lustprinzip, d. h. ästhetischer Erkenntnis: ›ich glaube, was ich gesehen habe, weil ich fühle, dass ich genieße‹ (»la forma universal [...] credo ch’i’ vidi, perchè [...] mi sento ch’i’ godo«, *Par.* XXXIII, 92f.). Das Herz wird ihm dabei weit (»più di largo«); er hat an sich selbst die Weite des Paradieses und damit die Nähe seiner Ursache erfahren. Doch wie es glaubhaft belegen (*Par.* XXI, 91ff.)? Dank Beatrice hatte ›Dante‹ frühzeitig eingesehen: ›Wer das Paradies abbilden will, der muss, wenn er diskursiv an seine Grenzen stößt, das Hindernis überspringen‹ (*Par.* XXIII, 58ff.). Dieser Übersprung – meint er nicht das ureigenste Vermögen der Dichtkunst, im übertragenen Sinne etwas ansprechen zu können, was direkt nicht zu sagen ist? Der Dichter geht dabei ausgesprochen wahrnehmungspsychologisch vor: eine seiner Strategien knüpft an die eingeführte, damit wiedererkennbare biblische Ikonographie an. Rückgrat bildet die Vorstellung vom Himmel als ›Reich‹ (*Par.* I, 10: »regno santo«, »regno beato«, *Par.* I, 23), weiter aufgefächert von ›Palast‹ (*Par.* XXV, 42), ›Hof‹ (z. B. *Par.* XXVI, 16) und ›Thron‹ (*Par.* XXXI, 69). Ihr Wortfeld schließt selbst das Emyreum mit ein. Grundlage ist ein straffes Raumordnungsverfahren. Denn ›alle Dinge stehen untereinander in einer Ordnung. Sie ist es, die sie Gott ähnlich macht‹ (*Par.* I, 103ff.). Thomas von Aquin hatte es begründet (*Par.* XIII, 49ff.). Darin bekundet sich diejenige der drei göttlichen Eigenschaften, die sich im Sohn vergegenwärtigt: die ›Idee‹ des Göttlichen, der Logos, der Inbegriff dessen, womit auch die ›anima intellettiva‹ sich von Ferne noch auf ihren Ursprung bezogen wissen darf (*Par.* I, 109ff.). Die harmonischen Sphären des Planetensystems spiegeln im Großen und Ganzen wider, was im Einzelnen des menschlichen Wesens als seine beste Möglichkeit veranlagt ist. Der Sternenhimmel führt dem Paradiessucher daher eine ideale Seelenlandschaft vor.

Je weiter er auf dessen Spur emporgehoben wird, desto mehr häufen sich allerdings die Unsagbarkeitsnotrufe. Abermals hatte ihm jedoch die Beatrice, sein Vergil des ›Paradiso‹, im XXIII. Gesang – dem 90. der *Commedia* – hilfreichen Sprachunterricht gewährt. Sie erwies sich dabei als überlegene Didaktikerin. Auf der einen Seite nimmt sie den lustvollen Naturprospekt des Garten Eden auf, den

letzten Eindruck ›Dantes‹ vor Eintritt ins ›Paradiso‹. Auf der anderen aber muss in diesem Schaubild noch so viel Deutungsüberschuss enthalten gewesen sein, dass Beatrice ihm damit nicht minder das mystische Ziel seiner Reise begehrenswert machen konnte. Sie antwortet damit auf die ›zentnerschwere Last‹, das Paradies abzubilden (›figurando il paradiso«, *Par.* XXIII, 61ff.). Und so öffnet sie ihm die Augen: ›Weshalb wendest du dich nicht dem schönen Garten zu, der unter dem Licht Christi (sic!) erblüht?‹ (›Perchè [...] tu non ti rivolgi al bel giardino che sotto i raggi di Christo s'infiora?«, *Par.* XXIII, 69ff.). Im Bilde der Natur wird ihm also auch diese entscheidende Bewusstseinerweiterung zuteil. Mit seiner Hilfe dringt sein Blick zum ersten Mal über die kosmischen Grenzen hinaus bis in den Kristallhimmel. Dieser selbst muss ungegenständlich bleiben; das Göttliche, reine Aura. Genaugenommen ist auch dieser Garten in seiner Mitte eine Bildbrücke nur für *seinen* Verstandeshorizont. Wer sich von der lichtlosen, tödlichen ›selva oscura‹ über die fragile Euphorie des Garten Eden bis hierher emporgearbeitet hat, dem muss sich dieser dritte, kristalline als Inbegriff von Vollkommenheit empfehlen.⁵⁵ Zwar kann die Augenkraft des Ich bis zur Quelle dieses Lichtgartens noch nicht durchdringen (*Par.* XXIII, 84, 115). Dennoch verhilft ihm genau diese Bildvorstellung zur glücklichen Wende seiner Reise.

Die letzte seiner drei Zulassungsprüfungen zum Heiligtum des Glaubens fand vor dem Apostel Johannes statt. Sie galt der größten unter den theologischen Tugenden, der Liebe (1. Korinther 13). Kaum hatte ›Dante‹ sein Bekenntnis abgelegt, erschallt ihm von oben ein himmlisches ›summa cum laude‹, ein dreifaches »Santo« (*Par.* XXVI, 69) entgegen. Er hatte deshalb mit solcher Überzeugungskraft antworten können, weil er noch lebhaft – nahezu wortgleich – die »novella fronda« (*Purg.* XXXIII, 142) im Sinn hatte, die jetzt als Blätter des Baumes wiederkehren (›Le fronde onde s'infronda tutto«, *Par.* XXVI, 63), der im ›Garten des ewigen Gärtners‹ (›l'orto dell' ortolano eterno«, *Par.* XXVI, 64f.) steht, in den Beatrice den Baum im Irdischen Paradies zuvor verpflanzt hatte. In ihm ging ›Dante‹ das ›Lachen des Universums‹ auf (*Par.* XXVII, 4). Noch ein letzter Blick nach unten (*Par.* XXVII, 76f.), um aus dem Mund von Petrus die Begierden und Laster der Kirche zu verdammen. Dann aber hat er nur noch Augen für die Überwelt. Diese Umstellung hat Gewicht. Seine Einsichtsfähigkeit ist so weit gediehen, dass er bildgerecht über sich hinaus zu wachsen vermag: er ist an die ›Blätter-

55 Vieles spricht dafür, dass Boccaccios *Decameron* auch in diesem Punkt seinen hochachtungsvollen Dialog mit der *Divina Commedia* fortführt: die ›lieta brigata‹ der Zehn erwandert ihrerseits nacheinander drei Gärten. Der letzte, das ›Valle delle donne‹, ist im Sinne der Venus auf seine Weise göttlich. Vgl. W. Wehle, »Der Tod, das Leben und die Kunst. Boccaccios *Decameron* oder der Triumph der Sprache«, in: A. Borst et al. (Hrsg.), *Der Tod im Mittelalter*, Konstanz 1993, S. 221–260 (<http://edoc.ku-eichstaett.de/3922/1/>).

krone« seiner Erkenntnis gelangt, wo sie grünend und blühend ihr eigentliches Leben empfängt. (»La fronde onde s'infronda tutto [...] am'io cotanto / quanto da lui [i.e. l'ortolano eterno] a lor bene è porto«, *Par.* XXVI, 64ff.) Anthropologisch gewendet: er ist über den Seelenstreit des Y hinaus und steht, spirituell gesehen, im Begriff, in den unendlichen Weiten des Übernatürlichen aufzugehen, wo »der Geist Gottes seinen Ort hat« (»questo cielo non ha altro dove / che la mente divina«, *Par.* XXVII, 109f.). Als hätte auch Beatrice Lactanz gelesen, eröffnet sie ihm, dass hier eine Kraft waltet, die über den Widerstreit von rechtem und linkem Weg, von Himmel und Erde machtvoll hinausführt. (»Quivi è [...] la possanza / ch'apri le strade tra 'l cielo e la terra / onde fu già sì lunga disianza«, *Par.* XXIII, 37ff.). Von nun an hat sein Begehren (»disianza«) allein noch Wurzeln nach oben.

Das blühende Leben

Dennoch bleibt es dabei: Die Rückschau des Dichters kann nur perspektivisch gebrochen wiedergeben, wie *er* vom Kristallhimmel aus das Absolute des Empyreums sah (»dir com' io il vidi«, *Par.* XXX, 99). Zunächst lässt er Beatrice alles vortragen, was die Wissenschaft über den göttlichen Kosmos und die Kosmogonie weiß. Sie bekräftigt damit die doppelte Sprachführung Dantes, dass das Einsehen (»l'atto che vede«), die Arbeit der »anima intellettiva«, dem Innwerden der »anima sensitiva« (dem »affetto«) vorauszugehen hat (»l'esser beato si fonda nell'atto che vede, non in quel ch'ama, che poscia seconda«, *Par.* XXVIII, 109f.; *Par.* XIX, 139f.). Nach dieser Diskursordnung ist der göttliche Weltplan der größte intelligible Spiegel, in dem sich die Macht des ewigen Schöpfers bekundet (»tanti / speculi fatti« – »dell'eterno valor«, *Par.* XIX, 142f.). Im XXX. Gesang aber geht die Denkweise auf die sinnliche Seite des Himmelsgastes über. Beatrice argumentierte systematisch, er malt es sich ästhetisch aus. Die konzentrischen Engelschöre erscheinen ihm als Reigen, der den Weltinnenpunkt umspielt (*Par.* XXX, 10); die Worte seiner geheiligten Minnedame haben ihr Ebenbild in ihrer überwältigenden Schönheit (*Par.* XXX, 19f.). Eine neue Epiphanie reißt ihn zu einer wahren Eruption seiner Einbildungskraft hin (*Par.* XXX, 46ff.). Was sich davon in seiner Wahrnehmung niederschlägt, kann er sich bezeichnenderweise nicht anders denn als übersinnlichen Garten Eden zurecht legen: die »natura naturata« ist und bleibt sein Fundament von Anschaulichkeit für die allumfassende »natura naturans«. Ein funkelnder Lichtfluss zwischen wunderbaren Frühlingsblumen (»lume in forma di rivera / fulvido di fulgere, intra [...] mirabil primavera«, *Par.* XXX, 61ff.) kündigt die Erfahrung des »mobile primo« (*Par.* XXX, 107) an, um es schließlich in einer grandiosen Performance aufgehen zu lassen: in der »candida rosa«. Die Rose im Himmelsgarten krönt die Bildidee, die der Naturdarstellung der *Divina Commedia*

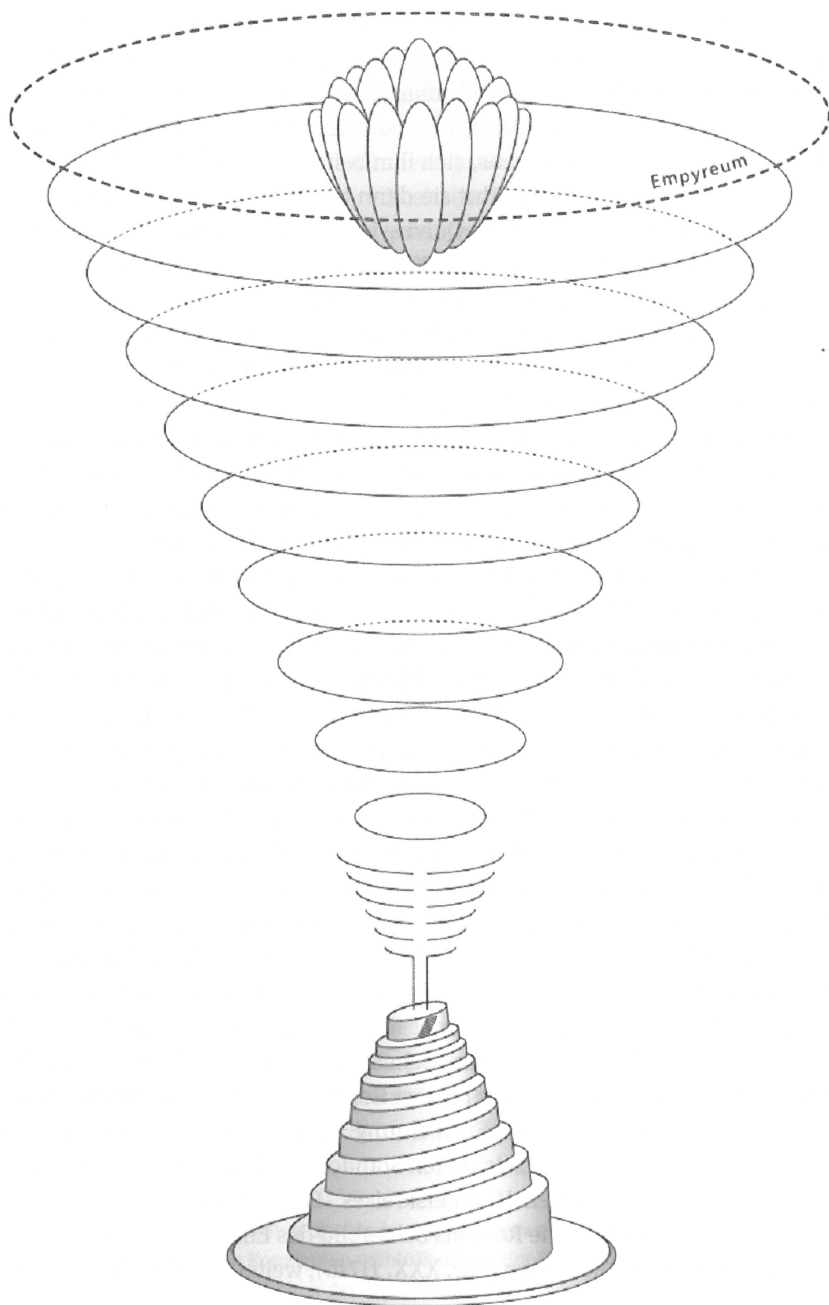


Abb. 7: In der ›candida rosa‹ kommt auf höchster Höhe des Baumes der Erkenntnis der Baum des ewigen Lebens zur Blüte

zugrunde liegt. Sie darf sich insofern himmlisch autorisiert wähnen, als Beatrice selbst es war, mit der sie ihn zur Sagbarkeit des Unsagbaren angeleitet hat. Da sie immer schon weiß, was er wissen will, nimmt sie eine Metapher auf, mit der er instinktiv das Aufgehen seiner Seele selbst bedacht hat: wie eine Rose im Sonnenlicht habe sie, die Frau seines Lebens, sich ihm beim Aufstieg entfaltet (*Par.* XXII, 55ff.). Diesen Naturvergleich überführt sie dann ins Andachtsbild der Rose ohne Dornen, Maria, die Himmelskönigin (»Quivi – i.e. im »bel giardino« – è la rosa in che il verbo divino / carne si fece«, *Par.* XXIII, 73ff.). Denken, Vorstellen – und Sagen (»verbo si fece«) – »Dantes« waren solchermaßen vorbereitet, um das unvorstellbare Empyreum selbst in dieser Gestalt der Rose abzuspiegeln (»vidi specchiar-si«, *Par.* XXX, 106ff.) (Abb. 7). Zuletzt öffnet Bernhard diese Vision gleichsam anagogisch: eine Überfülle von Heiligen aus der Ära des Alten und Neuen Testaments nehmen den Raum des Blütenkelchs ein und bezeugen damit, dass das Paradies der Ort höchster Lebenslust (»il dolce«) ist. »Meine Vision«, so der Schauende selbst, »lässt mich in meinem Herzen (sic!) wenigstens noch einen Tropfen dieses – unversiegbaren – Entzückens verspüren« (*Par.* XXXIII, 61ff.).

Um uns zum Gipfel christlicher Lebenserwartung zu geleiten, hat sich der Dichter auch in dieser ultimativen Vergegenwärtigung des typologischen Verfahrens bedient: Drei Aufblendungen des Rosen-Motivs mit anwachsender Bedeutsamkeit vollenden sich im Angesicht der Himmelsrose Maria, dem Ewig-Weiblichen schlechthin (*Par.* XXXII, 85ff.). Eine zweite ikonische Auszeichnung erhöht die symbolische Aussagekraft dieser Blume. Im ätherischen Milieu des Kristallhimmels müssen und sollen ihre Erscheinungsformen Aufmerksamkeit erregen. Dante führt sie keineswegs als hochheiliges Stilleben ein. Bereits im Selbstvergleich des Ich rückt er nicht die Blüte, sondern das Erblühen in den Vordergrund (»come 'l sol fa la rosa [...] aperta«, *Par.* XXII, 55ff.): das ewige Leben als florales Frühlingsgeschehen. Je weiter sich deshalb dem Ich die Augen öffnen, desto mehr nimmt die Rose Gestalt an. Sehender und Gesehenes bedingen sich dabei gegenseitig. Denn womit anderem soll er die vergeistigte Rose modellieren, wenn nicht dadurch, dass er die Saat seiner Wortbilder weiter aufgehen lässt, mit der er sich bisher schon unter Anleitung der himmlischen Gesandten eine Topographie des »Paradiso« zurecht gelegt hatte? Ganz diesem florierenden Bildsinn entsprechend kommt die »candida rosa« auch zur Erscheinung.⁵⁶ Zunächst weist Dante seinem stellvertretenden Ich einen ausgezeichneten Standort an. Sein Aufstieg endet zwar am tiefsten Punkt des höchsten Himmelskreises. Doch von ihm aus sind ihm unvergleichliche Einblicke in die Rose als Schaubild des Empyreums gewährt. Sie öffnet sich in unermessliche Höhen (*Par.* XXX, 117ff.); weitet sich dabei unfassbar.

56 Vgl. M. Picone, »Canto XXXII« (wie Anm. 54), S. 491–503.

Zahllose Heilige nehmen in ihrem ›Amphitheater‹ Platz und schmücken sie als ihre Blütenblätter (*Par.* XXXI, 10ff.). Wo Gott ist, ist Ordnung. Das Ich sieht diese himmlischen Heerscharen in sieben und sieben Blütenringen übereinander anberaumt (*Par.* XXXII, 13ff.). Sie werden unmittelbar aus der Quelle über ihnen genährt (*Par.* XXXI, 93): Engel steigen auf und nieder; sie bilden die lebendigen Wurzeln der Rose von oben; der abstrakte Paradiesbaum trägt sie von unten; Adam und Petrus (*Par.* XXXII, 120: »son d'esta rosa quasi due radici«) verwurzeln sie menscheits- und kirchengeschichtlich. Wer, wie der Jenseitspilger, über den paradiesischen Baum der Erkenntnis gekommen ist – hat er dann in der Blüte der Rose nicht noch einmal, in höchster Abstraktion, dessen Skulptur abgebildet und sich dabei einer Figur der ›mise en abyme‹ bedient?

Der ›Dante‹ der *Divina Commedia* ist an die Spitze – ans Ziel – des Baumes der Erkenntnis gekommen, dorthin also, wo der Raum über dem Y sich ins Universelle auswächst. Der Gläubige verliert sich hier aber in keinem Abgrund; ihm geht vielmehr ein Urgrund auf, dem die Rose einen letzten mentalen Fluchtpunkt verleiht. In ihrer Blüte gipfelt gleichsam der neutestamentliche Baum der Erkenntnis. Die vielen Kehren und Wendungen des gedanklichen Aufstiegs enden in einer erlösenden Inversion. Je höher der erkennende Blick des Ich drang, desto mehr wurde ihm bewusst, dass der Sinn des Baumes in seiner Blüte und das Wesen der Blüte im reinen Erblühen liegt, Gleichnis der sich unaufhörlich selbst generierenden göttlichen Energie (*Par.* XXX, 106ff.; *Par.* XXXIII, 85).

Eros und Logos

Der ›ewige Frühling‹ (›primavera sempiterna«, *Par.* XXVIII, 116) des Rosengartens ist deshalb ungleich mehr als nur rhetorisch angeleiteter Naturrahmen. In der Schlussvision geht dem Jenseitspilger auf, dass darin im Grunde die Essenz der göttlichen Natur selbst verwahrt ist. Der Schöpfer räumt damit den Geschöpfen, die nach seinem Bild und Gleichnis geschaffen sind, im Durchgang durch ihre Natur die Möglichkeit ein, an seiner Natur teilzuhaben und den irdischen Lebenskreis in einem unendlichen Sinne zu schließen.⁵⁷ Insofern liegt ihr nicht an einer Ankunft in einem endgültigen Sein, sondern an einem Werden ohne Ende. Dante

57 In seiner Prosaschrift ›Über das Marionettentheater‹ vertritt Heinrich v. Kleist eine Metaphysik des Erkennens, deren Konzeption verblüffend mit der Dantes übereinstimmt, obwohl es keine Hinweise gibt, dass er den Dichter der *Göttlichen Komödie* gekannt hätte. Seine Begründung stützt sich auf Geometrie und Physik. Darin heißt es: »wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, (findet sich) die Grazie wieder ein«, d.h. die paradiesisch ungetrübte Gemütsinfalt. »Mithin«, lässt er seinen fiktiven Gesprächspartner folgern, »müssten wir wieder

hat in geradezu blasphemischer Weise auf diese kreatürliche Zeugungslust des Kreators angespielt, als er die Rose, sein Inbild, »*fior venusto*«, »Venusblume« (Par. XXXII, 126) nannte.⁵⁸ Für einen Augenblick hebt er den Bildvorhang und deutet schemenhaft auf niemand Geringeres als auf die antike Verkörperung erotischen Verlangens. Nicht dieses Leidenschaftsvermögen selbst ist jedoch das Problem, sondern der »*amor sui*«, sofern ihn die »*anima sensitiva*« selbstsüchtig auslebt.⁵⁹ Für Dante ist ihre »*voglia*«, das Triebverlangen als solches, deshalb humaner Rohstoff, der sich selbst nicht kennt. Darum muss er von der »*anima intellettiva*« gedanklich durchdrungen werden. Dann kommt seine Einlassung in ein weltbewegendes Prinzip zutage: Erotik gibt sich als Vorspiel des Weltgeschehens des Eros zu erkennen, als der »*amor che move il sol e l'altre stelle*«. Der Glaubensgehorsam von Maria vermochte die verführerische Schönheit der Venus zu überbieten. Die Thronen wiederum spiegeln im Engelsrang das generative Moment der Venus wider, weil sie letztinstanzlich von der Liebe des Hl. Geistes »*naturalisiert*« und bewegt werden, so die Vorklärung im *Convivio*: »*i movitori del cielo [...] di Venere sono li troni: li quali naturati dell'amore del Santo Spirito*« (II,5,14). Alles sinnlich Erscheinende ist nur Vereinzelnung des Einen: »*Schau' nun auf den Ewigen und Allmächtigen*«, erklärt Beatrice, »*wie viele Spiegel er sich geschaffen hat, auf die er sich verteilt und doch stets derselbe bleibt*« (»*Vede l'eterno valor [...] che tanti / speculi fatti s'ha in che si spezza / una manendo in sè come davanti*«, Par. XXIX, 142f.). Jedem Ding wohnt deshalb ein ihm eigener »*amor*« inne (»*ciascuna cosa [...] ha 'l suo speciale amore*«, Cv III,2,2). Das »*dolce*« (Par. XXXIII, 63), in welchem sich dem Jenseitspilger das hellste Ziel seines dunklen Begehrens mitteilt (Par. XXXIII, 48), ist gleichsam der Botenstoff des »*sommo piacere*« (Par. XXXIII, 33!); und der Echoraum seiner Verse (»*per sonare un poco in questi versi*«, Par. XXXIII, 74) gewährt seinem Denken dann die ihm mögliche Liebesform. Von der »*selva oscura*« bis hin zur Blüte des Rosengartens erstreckt sich mithin eine durchgehende Biosphäre der Seele. Wer ihr wie das Ich seit dem »*innamoramento*« der *Vita Nova* zu folgen weiß, dem erwächst daraus gleichsam psychogenetisch das Prinzip Hoffnung – längst vorangekündigt in den grünen Augen der Beatrice (Par. XXXI, 116).

vom Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen« (H.v.K., *Sämtliche Werke*, München 1951 u.ö., S. 830f.).

58 Dantes Verskunst, mit wenigen Worten eine »semantische Plurivozität« zu erzeugen, hat F. Brugnolo exemplarisch veranschaulicht im Artikel »Unter dem Gewand. Exegetische Exkurse zu einem Vers der Sestine von Dante«; in: *Romanistische Zeitschrift f. Literaturgeschichte* 40 (2016), S. 357–373.

59 Vgl. dazu R. Imbach, »Das ewige, schöpferische und lenkende Gesetz des Weltalls. Mittelalterliche Konzeptionen der Liebe«, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 89 (2014), S. 21–39.

Mit anderen Worten: am Ende des Aufstiegs hat der menschheitsgeschichtliche Irrweg, der einst unterm Baum der Erkenntnis begonnen hatte, in der ›candida rosa‹ zum Ausgangspunkt, dem Baum des Lebens zurückgefunden,⁶⁰ mit dem das Alte Testament dem »mobile primo« (*Par.* XXX, 107) ein archaisches Bildnis verliehen hatte. In Dantes Paradies ist die manichäische Zerteilung der Welt in oben und unten, hell und dunkel, gut und böse, vor allem aber in Leben und Tod aufgehoben. Begehren und Begreifen, linker und rechter Weg finden hier auf unvorgreifliche Weise wieder in eins zusammen. In einer gelehrten Vorlesung erhellt Beatrice ihrem Getreuen dieses Betriebsgeheimnis des ewigen Lebens (*Par.* XXX, 127ff.). Der Blütenkelch der Rose ist im Innern streng symmetrisch, horizontal und vertikal, in zwei abgestufte Höfe von zweimal sieben Rängen gegliedert. Er gleicht damit dem siebenarmigen planetarischen Himmelsbaum des ›Paradiso‹ selbst (›guarda i cerchi infino al più remoto«, *Par.* XXXI, 115), der seinerseits auf die sieben Tugenden des Purgatoriums und diese auf die sieben Hauptsünden des ›Inferno‹ antworten und eine typologische Leiter bilden. Der Begriff von Ordnung also bildet gewissermaßen den Inhalt der Rose. Über das göttliche Wesen besagt dies, dass die Rose als Ikone der »forma general di paradiso« (*Par.* XXXI, 52) nur bestehen kann, wenn der generative Eros im Anderen des göttlichen Formwillens, seinem Logos, gehalten wird. Menschlich ist dieses Einswerden des Geschiedenen nur pathogen zu empfangen, aus dem Schatten der ›selva oscura‹ heraus, als erlittene Absenz. Die Allliebe hinter allen Erscheinungen vermag der Seele alles nur zu geben, wenn sie eigenmächtig nichts für sich selbst will. Wie einst im Garten Eden, als sie an der Einheit mit der Natur, nicht aber an einzelnen verbotenen Früchten Gefallen fand, also mit dem Herzen, nicht mit dem Körper dachte. Dante lässt es Beatrice mit *einem* funkelnden Vers sagen. In der Rose, der Blüte des – ewigen – Lebens, ist jede dialektische Antinomie aufgehoben: sie ist ineins »luce intellettuale, piena d'amore« (*Par.* XXX, 40). Das gedankenreine Licht bringt die Liebe zum Leuchten; die Liebe aber ist es, die das Licht der Erkenntnis allererst

60 Wenn, wie anzunehmen, Dante sich auf Bonaventuras *Lignum vitae* bezogen hat, dann abermals anknüpfend-abwendend: die Quelle hat sich seinem Kontext zu fügen. Er geht nicht auf den Kreuzesbaum Christi als dem Symbol eines neuen Lebens ein, sondern auf den Prolog der Schrift. Die Klosterbrüder wussten, was ihnen das Zeichen bedeutet. Es galt also, etwas ihnen bereits Bekanntes durch einen sinnlich-bildlich vorgestellten Baum zu aktivieren und dem ›Gedächtnis die Erinnerung zu erleichtern‹. Für Dante kam es jedoch vor allem darauf an, wie der Weg dahin zu begehen wäre – ein Indiz für eine Zeitenwende im erkenntnistheoretischen Interesse, weg von einer Vergewisserung in der Sache, hin zu einer in der Methode? – Dante konnte sich von Bonaventura bestätigen lassen, dass ›die Einbildungskraft (›imaginatio‹) die Stütze der Erkenntniskraft ist‹ und dass die Bildmittel des Baumes, des Laubs, der Blüte ›im lieblichen Paradiesgarten‹ die ›Herzen‹ am besten ›erquickt und durch ihre Schönheit fesselt‹ (*Lebensbaum*, [wie Anm. 10], S. 6f.).

entzündet. Verstandes- und Begehrungsvermögen, ›anima intellettiva‹ und ›anima sensitiva‹ gehören in der Wirklichkeit des himmlischen Paradieses wie Systole und Diastole zusammen. Der Blick durch die Blüte des Paradiesbaumes auf das Empyreum macht uns mit dem schlagenden Herzen des Universums vertraut (*Par.* XXXIII, 145).

Die ›Göttliche Komödie‹: eine Ouvertüre

Dante hatte sein Weltgedicht in moraldidaktischer Absicht verfasst (›vital nutrimento‹, *Par.* XVII, 131). Er entlässt uns am Ende mit einer Vision, die alle Kraft der Phantasie übersteigt (›All’alta fantasia qui mancò possa‹, *Par.* XXXIII, 142). Was aber, so darf man fragen, bringt sie all denen, die sich im Schatten der ›selva oscura‹, dem gelebten Leben abmühen? Gewiss, der Jenseitswanderer weist sich durch sein enzyklopädisches Wissen aus. Er ist hungerissen; seine Emotion versichert uns: vollkommenes, wunschlos erfülltes Glück liegt uns am Herzen. Aber – er legt sein Zeugnis in Gestalt einer poetischen Fiktion ab. Dante tut alles, um sie mit Wirklichkeiten aller Art und einer Fülle von Begegnungen mit historischen Gestalten selbst noch in der Himmelsrose zu erden. Und nicht selten wirken diese Realien in seiner ›Kunstwelt‹ realistischer als in der Realität.⁶¹ Sie ist es ja, die gemeint ist. Doch der Appell an die Erfahrungswelt steht, wie seine Figur selbst, im Dienst einer Rhetorik der Beglaubigung. Das Jenseits will im Diesseits verdient sein, gerade weil, wie Dante von Anfang an demonstriert, hier ein vollkommener Gemütsfriede ausgeschlossen ist. Der Beginn des *Inferno* hatte es naturbildlich angekündigt: es gibt keinen direkten Weg heraus aus der ›selva oscura‹ auf die leuchtende Anhöhe.

Was also bleibt? Was wirkt? Dantes frohe Botschaft spricht aus seinem Menschenbild. Seine mit größtem intellektuellen und emotionalen Aufwand vorgetragene Jenseitsvision bestätigt der menschlichen Doppelnatur, dass ihr eine wenn auch lebenslang angefochtene Gottähnlichkeit – similitudo – zugeeignet ist. In unserer anthropologischen Ausstattung ist Glück mithin als Projekt durchaus vorgesehen. Das Paradies liegt also – im Prinzip – in uns. Wie es zu erlangen wäre, dafür hat die *Divina Commedia* Anfang des 14. Jahrhunderts weitreichende Wege

⁶¹ E. Auerbachs glänzende, figurale ›Lectura Dantis‹ des zehnten Höllengesangs weitet seine Deutung auf die ganze *Göttliche Komödie* aus, sodass für ihn das Jenseits insgesamt »zum Theater des Menschen und seiner Leidenschaften wird«. In gewisser Weise kehrt dies den Aufstieg des Jenseitswanderers um in einen Abstieg in einen immanenten Lebensbegriff, der Dante einfügt in seine Darstellung der Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. Vgl. E. A., *Mimesis*, Bern 1946 u.ö., hier S. 192f.

und Abwege gewiesen. Sie ist damit bis heute zu einer der namhaftesten Ouverturen in der Frage nach der ›conditio humana‹ geworden. Gelungen ist ihr dies durch einen kühnen, diskursiven Umsturz. Der Autor hat es gewagt, alle verbürgten Wahrheiten seiner Epoche aufzunehmen, aber nicht in ihrer bestehenden Gewährleistungsform, der Begriffssprache der Traktate und Abhandlungen, sondern in der Liebesform des Denkens, in der Bildersprache der Dichtung. Vermochte die *Divina Commedia* dadurch nicht sogar mittelalterliche Philosophie und Theologie eher im Gespräch zu halten als die aparten Fachdisziplinen? Mehr noch: Dantes großes Gedicht lässt wie kein anderes vor ihm ahnen, dass, wer die Lebens- und Weltverhältnisse nur gedanklich anspricht, zwar wohl Klarheit schafft, nicht jedoch Wahrheit. Diese steht vielmehr einer Wahrnehmung zu, die sie affektiv, intuitiv identifiziert. Schon in den Worten der Beatrice (*Par. IV, 40*) darf es die imaginierte Sprache der Dichtung sein, die sie als Gemeingut für sich beansprucht. Bis in die Hassliebe der Antikunst hat sich daran nichts geändert. Liegt darin nicht auch der tiefere Grund, warum der Jenseitswanderer eine Rückkehr ins Diesseits zwar stets mitbedacht, sie dennoch aber nicht ins Werk aufgenommen hat? Zweifellos hätte der Abstieg seinerseits eine in jeder Hinsicht ›erniedrigende‹ Fiktion verlangt, die dann die hinreißende Vision am Ende ihrerseits als bloße Fiktion hätte entwerten müssen.⁶² Auf den Gottesbeweis seiner Schau kam es Dante doch gerade an. Es hätte auch die in einem langen Prozess der Bewusstwerdung errungene Autorität des Autors entkräftet. Um die Fliehkräfte seiner Lebenswelt noch einmal zusammenhalten zu können, bedurfte es deshalb einer ›moralischen Anstalt‹ des Wortes, die es sich erlauben konnte, sich den Sprachpflichten seiner Zeit zu entziehen und ihr Wissen nicht nur doktrinär, sondern gewinnend, emphatisch zu vermitteln. Dante ging das hohe Risiko ein, dafür die ›Lügnerin‹⁶³ Dichtung auszuersuchen. Deshalb zog er es vor, am Ende in ihrer, nicht in der Realität des Autors aufzugehen. Er wollte für den Leser sein, was Beatrice für ihn war: *figura veritatis*.⁶⁴

62 Dass die Jenseitsreise der DC effektiv bereits von den beiden ersten Kommentatoren, Benvenuto da Imola und Francesco da Buti, als dichterische Fiktion verstanden wurde und das ›trasumanar‹ (*Par. I, 70*) relativierte, weil es ohne die jederzeitige Gefährdung im Lichte des menschlichen ›disumanar‹ nicht zu denken ist, hat B. Guthmüller herausgestellt. Vgl. »Trasumanar significar per verba / non si poria«. Zu Dantes erstem Gesang des *Paradiso*«, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 82 (2007), S. 67–85.

63 Thomas von Aquin hatte die Frage gestellt, ob die hl. Wissenschaft sich den Gebrauch von Bildern und Gleichnissen erlauben darf – und ihn entschieden abgelehnt (*Summa Theol. I,1,9*). Dante hatte die Frage in *Par. IV* erörtert. Vgl. auch den Komm. v. Köhler, III, 87.

64 Vgl. P. Geyer, der auf dem Wege der Subjektkonstitution zu einem vergleichbaren Urteil kommt (»Dantes Welt und Dantes Ich: *La Divina Commedia*«, in: ders., *Von Dante zu Ionesco. Literarische Geschichte der modernen Menschen in Italien und Frankreich*, Bd. I, Hildesheim 2013, S. 19–66, hier S. 62f.).