

**Illusion und Illustration –
Die *Divina Commedia* im Dialog der Künste**

1

Darf man die riskante Frage stellen, warum Dante sich veranlasst gesehen hat, die *Divina Commedia* zu verfassen? D.h. Gott und die Welt, als sie im Begriff standen, sich voneinander abzulösen, noch einmal auf das zu verpflichten, was sie im Innersten zusammenhält? War das aber nicht Verkündigungsauftrag der Kirche und Lehrverpflichtung der Theologie? Dann wäre sein großes Gedicht Ausdruck eines grundlegenden Kommunikationsproblems. Die Verbreitung des geoffenbarten Wortes hätte dann offensichtlich Mühe gehabt, die Sprache der Lebenswelt noch an sich zu binden. Dass damit ein Kernanliegen der *Divina Commedia* berührt ist, hat der Autor auf raffinierte Weise selbst zu verstehen gegeben: Er lässt seine Ergreifung des Wortes von der Beatrice, seiner himmlischen Lehrmeisterin rechtfertigen. Der Moment auf seiner Bildungsreise ist delikat genug: Sie bereitet ihn am Ende des Purgatoriums auf die ebenso unfassbaren wie theologisch sensiblen Wahrheiten des Paradiso vor. Bis hierher hat der Kunstverstand Vergils ihn auf den Sprachweg gebracht. Jetzt aber ist er endgültig mit der Sagbarkeit des Unsagbaren konfrontiert. Beatrice wollte ihn deshalb auf die Geheimnisse der Heilsgeschichte hingeführt haben; doch er hat so gut wie nichts verstanden: Ihre ‚dunkle Rede‘ (cf. *Purg.* XXXIII, 46) sagt sie, kann seinen ‚umnebelten Verstand‘ („lo ’ntelletto attuia“, V. 48)¹ nicht durchdringen. Dann folgt eine geradezu fundamentalistische Diskurschelate: ‚die Denkschule, der Du gefolgt bist, ist außerstande, meinen Worten zu folgen. Euer Weg ist vom göttlichen so weit entfernt wie die Erde vom höchsten Himmel‘ (cf. *Purg.* XXXIII, 82-90). Unnachsichtig verworfen sieht sich dadurch der philosophische – und indirekt der theologische – Begriffsweg

.....
1 Zitiert wird aus der folgenden Ausgabe: Dante Alighieri, *Commedia*, hg. von Anna Maria Chiavacci Leonardi. Bologna: Zanichelli 2006.

zur geoffenbarten Wahrheit. Unausgesprochen widerruft Dante damit zugleich das Experiment seines *Convivio*. Poesie lässt sich nicht auf eine allegorische Umschrift dessen beschränken, was das intellektuelle Vermögen des Menschen erkennt. Offenbar kennt sie einen eigenen Zugang zu letzten Wahrheiten.

Und genau dies richtet der Autor seinem Jenseitswanderer aus dem Munde der Beatrice aus. Sie kommt ihm prinzipiell entgegen. Ihre Worte seien künftig, heißt es zur Vorbereitung aufs *Paradiso*, so unverhüllt, wie es sein muss, um sie deiner rohen Sichtweise nahe zu bringen! (cf. *Purg.* XXXIII, 100-102). Als sie zu Beginn des *Paradiso* dessen raum- und zeitenthobene Sphäre erklärt, ergänzt sie, ihre Worte praktizierten ein stellvertretendes Sprechen. Einem irdischen Gast lässt sich das Spirituelle nur zeichenhaft vermitteln („*far segno*“; *Par.* IV, 38). „Denn so muss man euren Verstand ansprechen; er kann nur über die Sinne erfassen, was er danach als Erkenntnis zu würdigen vermag. Deshalb lassen sich auch die Hl. Schriften auf eure abgesenkte („*condescende*“; *Par.* IV, 43) Auffassungsgabe ein und versehen Gott mit Füßen und Händen“ (cf. *Par.* IV, 37-45).

Beatrice sagt es nicht ausdrücklich; gemeint ist jedoch: Der Verstand denkt begrifflich, die Sinnlichkeit aber bildlich. Ihre Aussprache beherrscht deshalb am besten die Dichtung. Dantes gebenedeite Minneherrin rechtfertigt damit von höchster Stelle die *Divina Commedia* als gottgefälliges Instrument des Glaubens. Ohne es zu sagen, knüpft sie dabei an eine ausführliche *quaestio* von Thomas von Aquin an.

Was der Autor sie jetzt begründen lässt, hat er jedoch im Grunde von Anfang an bereits auf sein Weltgedicht angewandt. Es verfolgt seine Absicht zweisprachig. Mit der Sprache der Begriffe stellt es sich auf den Boden der zeitgenössischen Theorie im Namen Gottes; im Schutze dieses Ordnungsrahmens aber kann seine Sprache der Bilder gleichsam universell ausholen. Damit gehorcht sie im Übrigen Dantes Zeichentheorie, wie er sie in *De vulgari eloquentia* entwickelt hat. Dort heißt es im 3. Kap.: „Das Menschengeschlecht brauchte [...], 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“.² Die *Divina Commedia* war umso mehr auf

.....
2 Dante Alighieri, *De Vulgari eloquentia I / Über die Beredsamkeit in der Volkssprache*. Lateinisch-Deutsch, hg. v. Ruedi Imbach, übersetzt von Francis Cheneval. Hamburg: Felix Meiner Verlag

dieses doppelte diskursive Register angewiesen, als sie mit endlichen, irdischen Mitteln ihre Leser von der unendlichen, überirdischen Heimat der menschlichen Seele überzeugen sollte (wollte?). Sie war den Gläubigen zwar verheißen; niemand, außer Jesus, der Christus, hatte sie jedoch bisher jemals mit eigenen Augen gesehen, um davon glaubhaft Zeugnis ablegen zu können. Dies aber mithilfe einer Fiktion bewahrheiten zu wollen – diese Paradoxie bildete die unerhörte Herausforderung des Autors.

Dante hat sie in einer Weise bewältigt, die bis heute nachwirkt. Die Gründungsereignisse des Glaubens hatten sich längst hinter eine um- und umgewendete Vergangenheit zurückgezogen. Geblieben waren nur ihre biblischen Urschriften, über Jahrhunderte umhüllt von frommen und exegetischen Aneignungen. Denn das war je länger, je mehr das virulente Problem: Wie konnte das Wort des Glaubens jetzt noch Fleisch werden? Verlangt war starke Vergewärtigung. Sie aber ließ sich nur über hohe Anschaulichkeit mobilisieren – so agierte auch die mittelalterliche Drohung mit einem strafenden Gott. Ganz dementsprechend hat Dante gehandelt. Seine *Commedia* bietet eine überwältigende Porträtgalerie auf, die alle namhaften Gestalten der alten und nachantiken Welt in den Zeugenstand ruft. Sie bekunden tausendfach sinnfällig Glanz und Elend menschlicher Vernunft, verkörpern damit im Jenseits die Stimme der Zivilisation. Innerhalb der außerirdischen Sphäre tut sich mithin eine mächtige Schaubühne der menschlichen Komödie auf, so als ob es auch im Jenseits in einem höheren Sinne um nichts Anderes geht als auf Erden. Allen bleibt ihre leibnahe Biographie eingeschrieben. Und sie laden umso mehr zur Identifikation ein, als sie zugleich in der Hauptfigur und Zentralperspektive ‚Dante‘ gespiegelt werden. Seine Wißbegierde verwandelt das Jenseits in einen moraldidaktischen Fragenkatalog. Er bleibt keine Antwort schuldig. Wer deshalb seinem Pilgerweg bis ans Ende folgt, dessen Verstehensbedürfnisse werden in höchstem Maße befriedigt. Aber genügt es zu wissen, um zu glauben?

Dante hat dem, wie von Beatrice angewiesen, auf spektakuläre Weise Rechnung getragen: Das Jenseits zu denken, muss sich demonstrativ der sinnlichen Anschauung unterordnen. Ihre Grundlegung findet bereits unmittelbar am Beginn des großen Gedichts statt, in der „selva oscura“ (*Inf.* I, 2). Als Dantes erlebendes Ich diesen abwegigen Ort betrat, geriet es außer sich: „Tant’è amara

2007, p. 9.

che poco è più morte“ (*Inf.* I, 7). Es ist ein Akt der Initiation: Ihm wird ein alternativer Modus der Wahrnehmung zugemutet. Seine befremdliche Situation liefert ihn spontan dem Urteil seines Empfindungsvermögens aus. Bezeichnenderweise erst danach, auf den zweiten Blick, wird es gedanklich verarbeitet: „l’animo mio [...], si volse a retro a rimirar lo passo“ (*Inf.* I, 25-26). Bewegender Gegenstand und Anlass seiner Selbstbesinnung bilden mithin die Meldungen der sinnlichen Wahrnehmung. Sie also sind es, die dem Ich ursächlich Zugang zu jenem Außerhalb verschaffen, in dem sich die außerirdischen Anderwelten von Inferno, Purgatorio und Paradiso entfalten. Wer sie aber mobilisieren will, muss ihre Sprache sprechen. Das Medium Schrift ist dabei vor allem auf das menschliche Vermögen angewiesen, das am ehesten die Kontrolle des Verstandes zu umgehen und das Empfindungsvermögen zu animieren weiß, die inneren Augen der Einbildungskraft. Sie freilich denkt, wie ihr Name sagt, bildlich. Dante hat sich diese erkenntnistheoretischen Zusammenhänge bereits seit der *Vita Nova* klargemacht. Die *Divina Commedia* aber hat sie in ihr größtmögliches Recht gesetzt. Mehr als jede andere Vorstellung braucht das unsichtbare Jenseits, um ansprechend zu sein, vor allem Sichtbarkeit. In dieser Absicht hat Dante das Außer-sich-sein seiner Leitfigur geradezu thesenhaft in eine Außenwelt übersetzt. In die „selva oscura“ ist das Ich durch seine sündhafte Geistesabwesenheit geraten. Die Dunkelheit des Ortes bringt gleichsam die nächtlichen Seiten seiner Natur an die Macht. In ihnen herrschen umstürzend andere Sichtverhältnisse. Genial übersetzt der Dichter Dante ihre Abwegigkeiten in ein phantastisches Weltreich der Natur. Im finsternen Wald schwindet ihm gleichsam der Boden unter den Füßen. Er gerät in die infernalischen Schluchten des Erdinnern, Schaubühne für die erschütternden Abartigkeiten eines von allen guten Geistern verlassenem Seelenlebens. Dann heraus in die *terra incognita* der Purgatoriumsinsel, auf der sich der bis an die Pforten des Himmels aufsteigende Läuterungsberg erhebt und, gekrönt von einem der menschlichen Urbilder schlechthin, dem Irdischen Paradies. Von ihm aus geht die Phantasie empor in den planetarischen Raum und malt sich das Paradiso als abstrakten Baum aus. Seine Verzweigungen nehmen die Vorstellung der Ränge im Inferno und Purgatorio auf. Zahlreiche Zeugen nehmen darauf Platz und versichern, ewige Glückseligkeit ist eine reale irdische Perspektive. Das Entzücken des Jenseitswanderers gibt dabei zugleich eine Wahrnehmung vor, die der Augenlust auf ihre Weise entgegenkommt: Der vollkommene Seelenzustand spiegelt sich im paradiesischen Naturbild des „bel giardino [...] che s’infiora“ (*Par.* XXIII, 71-72). In der „candida rosa“

(*Par.* XXXI, 1), überblendet von der Rose ohne Dornen, ist die Saat der Naturbildlichkeit dann vollends aufgegangen. Sie situiert den Topos der fiktiven Pilgerreise zwar in einer universellen Topographie der Außenwelt als Innenwelt. Sie darf sich darin jedoch geradezu theologisch beglaubigt wissen: Sie kann sich auf die *natura naturata* der Schöpfung beziehen. In deren Erscheinungen hat sich die *natura naturans* des Schöpfers eingeschrieben. Von ihm her gesehen ist alles Irdische nur ein Gleichnis, um zeichenhaft wieder auf ihn, den Unvergleichlichen zurückzuweisen. In diesem großen sinnbildlichen Dienstverhältnis lässt sich zuletzt jedoch auch jenes Bildersprechen aufgehoben wissen, wie es Dichter pflegen. Im Grunde ist jede Figur, jede konkrete Angabe der *Divina Commedia* in einen Nimbus des Jenseitigen eingelassen. Nichts, was gesagt wird, ist um seiner selbst willen da. Das ganze Weltgedicht entfaltet sich aus der initialen Metapher: aus dem identifikationsstarken Bild des Lebenswegs, der den Wald des Irrtums – und den Gipfel der Erlösung (*cf. Par.* XXI, 121) aus sich entlässt. Erst in ihrem ikonischen Rahmen kommt das Ich zu sich. Der ‚Dante‘ des Textes ist mithin von Anfang an Figuration, auch wenn es bis zum Ende dauert, bis es ihm – und dem Leser – ganz aufgegangen sein wird. Er führt eine Prozession von Gestalten, Realien und Gedanken an, die unser Vorstellungsvermögen animieren, über diese Gestalten, Realien und Gedanken hinauszugehen und metaphorisch Metaphysisches anzubahnen. Nicht zuletzt diesem Überschnitt ist der Welterfolg der *Divina Commedia* zuzuschreiben.

Doch wenn Dante seine Lebenswelt poetisch in einen prallen Litteralsinn verwandelt: verstößt er damit nicht massiv gegen das Bilderverbot, mit dem der lügnerischen Dichtung gedroht wurde, weil sie zur *concupiscentia oculorum*, zur Augenlust, auch der inneren, der Einbildungskraft verführt und damit den ungeistigen Begehrlichkeiten der *anima sensitiva* nachgibt. Dantes Ich kennt das Risiko, seit er Beatrice in der *Vita Nova* venushaft nackt – im Traum – gesehen hat. Erst recht gilt dies für die Schreckensbilder der Hölle. In beiden Fällen löst eine leidenschaftlich entzündete *vis imaginativa* den Anker, der ihre Ausgeburten wie etwa den Geryon an das Felsenriff fester Kategorien bindet („*sì come torna colui che va giuso / talora a solver l'ancora ch'aggrappa / o scoglio o altro che nel mare è chiuso*“; *Inf.* XVI, 133-135). Dem Faszinosum und Tremendum („*maravigliosa*“; *Inf.* XVI, 132) der Einbildungskraft müssen deshalb diskursive Zügel angelegt werden. Alles, was an das Denken, Fühlen und Wollen unseres Eigenlebens appelliert, kann sich nicht um seiner selbst

willen äußern. Es wird daher stets in einen komplexen Kommentar eingesponnen. Die Führer des Jenseitswanderers halten, je nach dessen Erkenntnisfortschritt, den großen, geistigen Deutungsrahmen präsent. Dante, der Binnen-erzähler, holt ihn zwar mit prallem Daseins- und Wissensstoff auf den Boden der Wirklichkeit herab, aber nie ohne damit auf das übergeordnete Reiseziel hinzuwirken. Das Heer seiner Gesprächspartner in der anderen Welt folgt einer einheitlichen Inszenierung: Jeder kennt seine Position im Tugendspiegel genau – und sagt es auch. Wenn er spricht, dann nur um seinen persönlichen Fall in ein moralisches Exempel umzuwidmen.

Geradezu eine zweite Kommentarebene bildet die affektive Wahrnehmungslenkung. Das erlebende Ich durchläuft eine Gefühlswelt, die vom Extrem der Todesangst im Sündenwald („Tant’è amara che poco è più morte“; *Inf.* I, 7) bis zur Teilhabe am himmlischen Entzücken im Paradiso („l sommo piacer“; *Par.* XXXIII, 33!) alle Nuancen des Empfindens aufruft. Der ganze Vortrag des Jenseits wird mithin emotional markiert. Wer dem langen Reisebericht des Ich folgt, durchläuft eine Schule des Gemütsurteils. Er lernt, die Gedanken mit dem Herzen zu lesen. Diese emotive Erkenntnislehre wird gleichzeitig von einer pointierten Körpersprache der Gesten, der Haltungen, Bewegungen, Blicke und Stimmen gewissermaßen performativ in Szene gesetzt und verstärkt. Wenn man Dante rein als Künstler würdigen darf, so hat er sich als ein grandioser Illusionist verewigt. Niemandem vor ihm und nach ihm ist es gelungen, die übersinnliche Welt der Seele geschlossen in der sinnlich getrübt Welt des Leibes zur Erscheinung zu bringen – mit anderen Worten: Transzendenz zu realisieren. Er hat alles getan, um zu verhindern, dass die faszinierende Anschaulichkeit seines Gedichts nicht aus dem Ruder des poetischen Fährmanns läuft.

2

Was lehrt uns darüber die Wirkungsgeschichte der *Divina Commedia*? Sie besagt, dass sie zu einem ganz außerordentlichen Medienereignis wurde. Kaum ein Buch der Weltliteratur wurde so intensiv nicht nur verbal, sondern auch visuell kommentiert. Von ihrer Bildrhetorik ging so viel *concupiscentia signorum* aus, dass die Bildkünste bis heute verlockt werden, sie zu einem Ereignis der *concupiscentia oculorum* auszugestalten. Doch heißt es nicht: Ein Bild sagt mehr als tausend Worte? Aber sagt es dasselbe wie die Worte, auf die

es sich bezieht? Kann es, ja will es dies überhaupt? Was bringt der Medienwechsel? Was wäre sein Mehrwert? Damit ist ein Grundproblem berührt, das die zeitgenössische Bildwissenschaft intensiv bewegt. Sie diskutiert es in der Abwägung von ‚sagen‘ gegenüber ‚zeigen‘. Ausgerichtet auf die *Divina Commedia* lässt sich dies als Frage so stellen: Können Illustrationen, die sie hervorgebracht hat, auf ihre Weise zur Heilsgewissheit beitragen, für die Dante seine 14.233 Verse aufgeboten hat?

Lassen Sie uns das an einem spektakulären Beispiel untersuchen: dem 17. Gesang des *Inferno*. Er hat vielfältige Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Dante gestaltet darin den Übergang vom 7. auf den 8. Kreis, in die Abartigkeit des Betrugs, *fraus* und *frode*. Es ist zugleich die erste Rampe der Malebolge – ein entscheidender Schritt im Abstieg in die Unterwelt der Gottesferne und in die Nähe des Seelentodes der Begierden. Im Mittelpunkt steht der monströse Geryon. Zweifellos soll Dantes bizarres Fabelwesen die moralische Entstellung derjenigen widerspiegeln, die andere hinters Licht führen. Bedeutsamer aber ist seine dramaturgische Mission: Mit seiner Hilfe setzen die beiden Jenseitswanderer über; es ist vor allem Sinnbild des Übergangs. Man darf deshalb an dieses gezielt eingesetzte Phantasma die Frage stellen: Wie vermag es den Weg weiter hinab in die Tiefen eines abwegigen Gemüts zu bereiten?

Überaus bemerkenswert ist, dass Vergil es am Ende des 16. Gesangs herbeiruft. Aber nicht minder bedeutsam scheint das Signal, das er verwendet: Er hatte ‚Dante‘ den Gürtel seines Gewandes abgenommen und in den Schlund geworfen. Wovon hatte er ihn ‚entbunden‘? Vom Ich als Berichterstatter des Jenseits hängt es ab, ob wir ihm auf dem Heilsweg folgen. Je weiter die beiden in die Abgründigkeit der menschlichen Natur vordringen, desto mehr Phantasie muss daher aufgebracht werden, und umso entschlossener hat sie sich von ihren eingelebten Voreingenommenheiten zu lösen. Vieles spricht nun dafür, dass Dante in Geryon die Dienstleistung der Imagination untersucht hat. Dafür spricht seine/ihre anthropologische Systemgestalt. Kopf und Gesicht sind die eines gerechten Menschen („d’uom giusto“; *Inf.* XVII, 10) mit sympathischem Äußeren („tanto benigna avea di fuor la pelle“; V. 11). Den Rumpf hatte er/sie von einem schuppigen, mit zierreichen Tätowierungen übersäten und farbenprächtig schillernden Reptil; tierische Pranken verleihen ihm eine außerordentliche Beweglichkeit. Das Ende des Körpers bildet der stechende Schwanz eines Skorpions, eine Anspielung auf den Stachel des Fleisches. Das hybride Untier („la fiera“; *Inf.* XVII, 1) vereinigt im Triptychon seiner Gestalt

zwar die menschlichen Wahrnehmungsvermögen von Denken, Fühlen und Wollen. Problem aber ist: Sie sind nicht der geistbestimmten Hierarchie unterworfen, wie es das christliche Menschenbild will. Deshalb ihr Erscheinungsbild. Imagination taugt für sich genommen deshalb nicht zur Führung in Menschendingen. Ihre – animalische – Gefahr beschwört Vergil in der ersten Terzine des Gesangs: Würde sie ungebunden losgelassen, setzte sie sich über alle Berge hinweg, würde Mauern und Panzer durchdringen. Wer in ihrem Medium denkt, anerkennt keine Grenzen mehr; seine Vorstellungswelt wird unbeherrscht. Zulässig ist sie nur, wenn sie, wofür Vergil steht, von weltklugem Kunstverstand in Zucht genommen wird. Dann allerdings kann sie den Jenseitspilgern gleichsam als ‚geführter Führer‘ dienen.

Ganz dementsprechend eignen sie sich die emblematische Kreatur an. Aufschlussreich die Sitzordnung, die wiederum Vergil anweist. Er selbst nimmt vor der Schwanzkrallen Platz, um ‚Dante‘ mit seiner antiken Bildung vor den gefährlichen Anschlägen einer entfesselten Einbildungskraft zu schützen. Er gibt dem künftigen Verfasser der *Divina Commedia* damit kulturellen Rückhalt, um den Blick nach vorne, zum Kopf des vielgestaltigen Wesens zu richten, dorthin, wo die Phantasie Vernunft und damit humane Züge annimmt. Aufs Ganze gesehen nimmt Geryon die beiden Besucher in die Mitte zwischen Kopf und Schwanz, Denken und Wollen. Ihre Platzierung ist mithin ein Zeichen: Die Imagination ist die Instanz, die den Gegensatz von Begreifen und Begehren zu vermitteln hat. Daher Geryons selbstexplikative Position ‚dazwischen‘: „parte [...] in acqua e parte in terra“ (*Inf.* XVII, 20). Und bildgerecht bringt der phantastische Luftschwimmer die irdischen Gäste von einem Felsenufer auf das darunterliegende und weist dadurch bildlich auf die übertragene Sprechweise, die die Imagination pflegt, Grundlage der *allegoria dei poeti*.³ Wo die Einbildungskraft allein herrscht, würde sie in Hybris ausarten. Der Autor gibt seinem Gleichnis deshalb eine mythische Vertiefung. Die hochfliegenden Ambitionen von Phaeton und Ikarus (*Inf.* XVII, 100-111) haben sie tief fallen lassen. Sie wiederum sind Wegmarken für die Jenseitswanderer auf dem Abstieg zu Luzifer, dem Urbild aller, die hoch hinaus wollten und sich ganz der *superbia*, der ärgsten Ausschweifung ihrer Begierden hingaben.

.....
3 Cf. Dante Alighieri, *Epistola a Cangrande*, hg. v. Enzo Cecchini. Firenze: Giunti 1995.

Die überaus pralle Bilderzählung Dantes hat nahezu alle Illustratoren in Bann gezogen. Wie haben sie die Wortbilder Dantes in die Augenbilder ihrer Illustrationen übertragen? Dazu ein Beispiel aus der Egerton-Handschrift der British Library (Codex Egerton 943), eines der ältesten vom Ende der zwanziger Jahre des 14. Jahrhunderts (Abb. 1). Mit ihren 247 Miniaturen enthält sie die meisten Illustrationen aller Handschriften.



Abb. 1: Miniatur aus dem Codex Egerton 943 (Anfang 14. Jahrhundert):
Inferno XVII: Geryon trägt Dante und Vergil auf seinem Rücken zum 8. Kreis.

Ihr Bildkommentar zur Geryon-Szene bleibt dicht beim Wortlaut. Alle Details sind textgetreu. Und doch führt er auf prinzipielle Weise über den Text hinaus. Der Medienwechsel verlangt Visualität. Um ihren Bedarf zu decken, verlangt sie vom Miniator eine ikonische Lektüre des Textes. Sie wiederum favorisiert den *sensus litteralis* und seinen Sinn fürs Konkrete. Allein schon da-

durch ist begründet, dass nur sehr bedingt Dantes zweite, anspielungsreiche Textebene in ein Sehereignis überführt werden kann, im gegebenen Fall die allegorisch eingekleidete Kommentierung der Einbildungskraft. Die Bildgebung selbst verdankt sich einem Akt der Ausgrenzung/Eingrenzung. Er muß die Szenenfolge der Erzählung in einen eigenen Rahmen setzen und in einem Standbild still stellen. Es bleibt dadurch zwar ein Derivat des Textes, gewinnt aber autonome Anschaulichkeit, die für sich selbst spricht.

Bereits dieser frühe Kodex begründet damit so etwas wie ein Bildgesetz der *Commedia*-Illustrierung: Sie übernimmt vom Text die ständige Anwesenheit ‚Dantes‘ auf der Bühne der Jenseitsreiche. Alles, was zur Erscheinung kommt – wir wissen es nur von ihm. Darin äußert sich, über die Jahrhunderte hinweg, die größte Werktreue ihrer ausmalenden Ikonographie. Von ihm und seinen Begleiter her sollen die Abbildungen in den Blick genommen und verstanden werden. Doch strenggenommen geht das Dargestellte nicht mehr, wie in der Erzählperspektive der *Commedia*, aus ihnen hervor: Sie sind jetzt selbst Teil des Dargestellten. Gegenüber ihrer Existenz im Text ein bedeutsamer Diskurswechsel. Das Medium Bild hat nur wenig Möglichkeiten, ein Sagen darzustellen, das sich kaum zeigen lässt: die Gedanken und Empfindungen, mit denen die Gestalten die Bedeutung des Wahrgenommenen aufnehmen; allenfalls eine sparsame Gebärdensprache, wie in der Miniatur hier. Dante hebt abwehrend, zum Zeichen für die Angst- und Schreckensmomente die – linke – Hand; Vergil dagegen weist mit der Rechten auf den rechten Weg voraus, den sie zu gehen haben. Die Szene übersetzt ihr Gespräch in eine gestische Regieanweisung. Im Text schweigen beide, als sie auf dem giftigen Humanreptil Platz genommen hatten und ins tiefe Dunkel (*Inf.*, XVII, 13-14) eintauchten. Dante mutet seinem Leser zwei unglaubliche Vorstellungen zu: das monströse, dreileibige Fabelwesen, und dass es sich in umgekehrter Richtung wie Phaeton und Ikarus frei im Luftraum in den Abgrund hinab zu bewegen vermag. Die visuelle Übertragung hat jedoch ihrem Medium zu gehorchen und dem Unwahrscheinlichen des Textes Augenschein zu verleihen. In dieser Absicht wirft der Miniator bedenkenlos alles zusammen, was bei Dante Beschreibung und was Metapher ist. Aus einem außerordentlichen Flugereignis wird so ein plausibles Seestück. Wasser, Erde, Berge, Kahn, Boot, Meer, Schwimmen – bei Dante nur Vergleiche, nahm er wörtlich und verselbständigte die Topoi des Textes zu einer eigenen Topographie. Sie hat die moralisch hoch besetzte Vertikalität Dantes in eine dominante Horizontalität abgewandelt. Die Richtung der Aufmerksamkeit ist beträchtlich geändert: Das Infernalische der

finsteren Tiefe ist getilgt. Was bei Dante nur angedeutet ist – die Faszination am Spektakulären –, hier wird es bildfüllend. Gewiß, die beiden Jenseitswanderer halten sichtbaren Kontakt zur *Divina Commedia*. Von daher betrachtet hat sich die Funktion des Wortlautes hin zu einer Bildquelle verschoben.

Dante war sich des Risikos bewusst, dass eine ikonische Ausmalung seines verbalen Gemäldes mit der *concupiscentia oculorum* im Bunde steht. Im vorhergehenden 16. Gesang heißt es sinngemäß: ‚Man sollte stets die Lippen so lange wie möglich verschließen, wenn man etwas Wahres sagen will, das aussieht wie eine lügnerische Erfindung‘ (cf. *Inf.* XVI, 124-126). Denn diese unterhält ein inniges Verhältnis mit den kreatürlichen Begehrlichkeiten der *anima sensitiva*. Sie führt weg von der transzendenten Beheimatung der *anima intellectiva*. Wo ein Kommentar sie nicht eng an die Absicht des Textes ‚gürtet‘ (wie in *Inf.* XVI und XVII vorgeführt), bleibt das Bild entsprechend mehr bei seinen narzißtischen Neigungen. Das *delectare* kann dann dem *prodesse* den Vorrang streitig machen. Das himmlische Vergnügen, das die *Divina Commedia* im Sinn hat, liefert sich damit verstärkt einem körpernahen Lustmoment aus.

4

In der langen Erfolgsgeschichte von Dantes Epos musste dessen bildliche Auslegung deshalb stets anfällig für die ästhetischen Vorlieben der Zeit bleiben. Hier ein anderes Beispiel aus dem Codex Urbinate Latino 365 der Biblioteca Vaticana, 150 Jahre nach der Egerton-Handschrift (Abb. 2):



Abb. 2: Miniatur aus dem Codex Urbinate Latino 365 (ca. 1480): Illustration zu *Inferno* XVII.
© [2018] Biblioteca Apostolica Vaticana.

Die Frührenaissance gewinnt der *Commedia* eine ganz andere Ansicht ab. Diese Illustration zum 17. Gesang des *Inferno* ist zu einem prächtigen Gemälde gesteigert. Es dient, wie der gesamte Kodex, dem Herrscherlob Federicos da Montefeltro.

Aus der Staffage der Egerton-Handschrift ist das Vollbild einer tiefenperspektivisch geordneten Landschaft geworden, in der die handelnden Figuren umfassend anberaumt werden. Nicht nur setzt sie sich über die qualvolle Enge des Höllentrichters weitläufig hinweg; Dantes Insignien des Inferno insgesamt sind so gut wie retouchiert. Der Ort der Verdammnis ist aufs Ornamentale geschrumpft: auf die da und dort im Felsgelände flackernden Feuer. Stattdessen dominiert auch hier eine stattlich ausgebaute Horizontalität. Die elegante Darstellung selbst nicht, nur der begleitende Wortlaut hält noch am spirituel-

len Auftrag fest. Die Ansichten von Text und Bild streben bereits auf eine Weise auseinander, die auf spätere Epochen vorausweist. Denn die Rücknahme von Dantes Sinnanleitung schafft Raum für eine frühneuzeitliche Umdeutung der Szene. Nichts könnte dies besser veranschaulichen als die Interpretation der Figurenkonstellation. Sie hält sich zwar an die poetische Vorgabe. Aber aus den Jenseitspilgern Dante und Vergil sind Höflinge in Gewändern wie am Hof von Urbino geworden. Geryon vor allem hat an Statur gewonnen. Dante hatte seine Gestalt zur Abschreckung geschaffen und dazu antike Quellen zitiert, namentlich die *Aeneis* Vergils. Hier aber bekennt sie sich – aufrichtig – zur antiken Mythologie. Zumal der Vorderkörper ist zum Seekentaur mutiert, wie ihn antike Sarkophagenreliefs kennen. Dantes Pranken werden zu Pferdehufen; Arme, Handlungsmacht, kam neu hinzu. Der Kopf des bizarren Transportmittels in der *Commedia* hat sich zur Büste einer gebieterischen Meeressgottheit vervollständigt, die auf Poseidon/Neptun anspielt. Sie dient nicht, sie führt, wie ihr Handzeichen andeutet. Der Wolfsrachen am Schwanzende bedroht keine Jenseitspilger; er ist abgewandt und sichert Bildungsreisende nach hinten – gegenüber einer untergehenden Kultur (Sonnenuntergang), die sich, angeleitet von humanistischer Wissenschaft, vorwärts wagt zu neuen, unbekanntem Ufern. Den Weg zu jenseitigem Glück zu weisen, war Dantes Anliegen. In der Perspektive der Illustration ist es in die weite Ferne einer Illusion entrückt. Geryon ist ein Fährmann, der den hochsinnig leuchtenden Himmel hinter sich lässt, aber dennoch dadurch nicht zugleich im finsternen Abgrund einer Hölle endet.

5

Im Dialog zwischen dem verbalen und dem visuellen Imaginären ist spätestens dann definitiv ein Wendepunkt erreicht, wenn sich nicht mehr das Bild dem Text, sondern dieser der Miniatur unterordnen muss. Ein Beispiel: *Compositions by John Flaxman from the Divine Poem of Dante Alighieri*, London (Abb. 3). Er hat, ausgehend von Dantes Gedicht, in den Jahren 1793 bis etwa 1802 in Rom 110 bzw. 112 Umrißstiche geschaffen. Sie wurden sofort in ganz Europa berühmt. Schlegel, Goethe, Goya, Runge, Thorwaldson u.a. waren fasziniert. Sie sind ein Dokument für die Umbruchszeit um 1800.

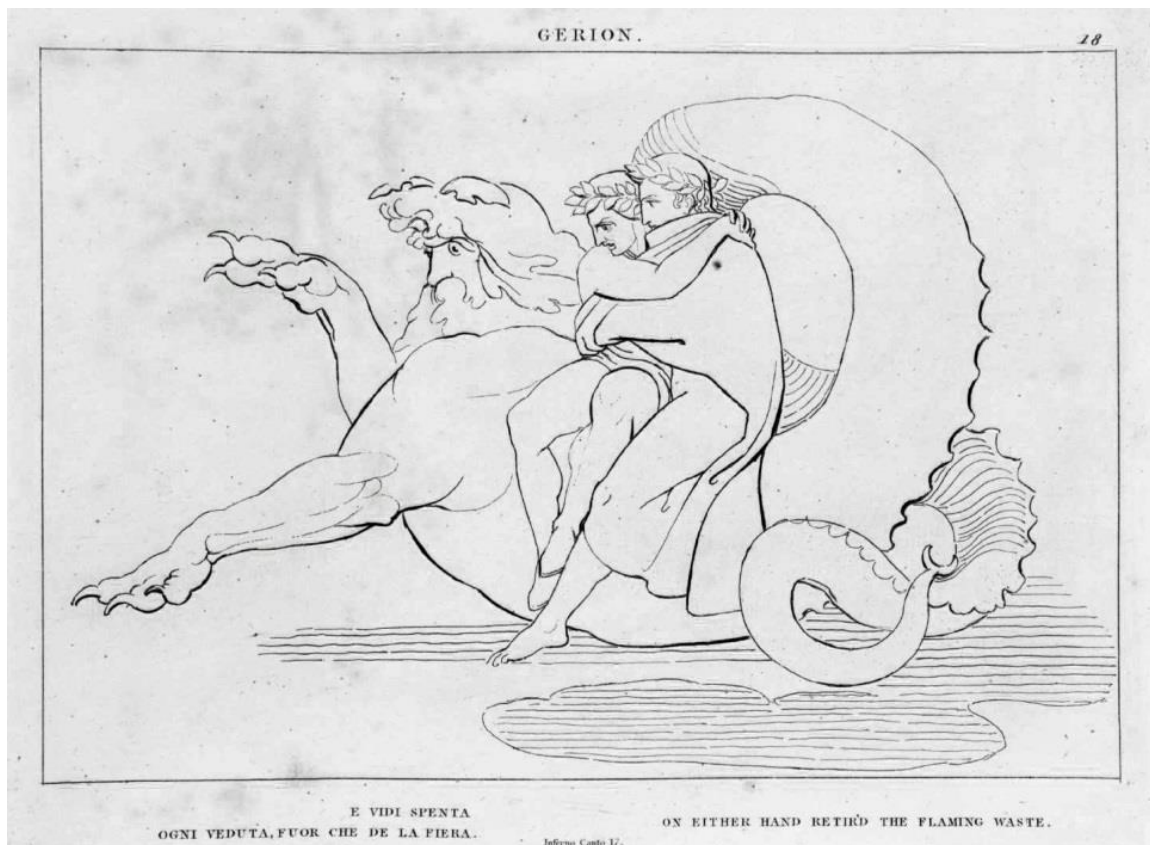


Abb. 3: John Flaxman, *Geryon*. Illustration zu *Inferno XVII* (1807).

Vieles spricht dafür, dass sie mindestens ebenso viel über ihre Epoche wie über Dante aussagen. Auf programmatische Weise ist das zentrale Motiv geradezu hintergrundlos dargeboten – mit der Folge, dass noch radikaler als im Codice Urbinate Dantes Kontext, das *Inferno*, als moralische Strafanstalt und Leseanleitung nicht in den Sinn kommt. Flaxmans Stich bewirkt damit eine Alleinstellung der Gruppe. Ihre Bedeutung muss wesentlich an ihnen selbst abgenommen werden. Äußert sich in dieser Selbstzuwendung aber nicht ein Reflex jener ästhetischen Autonomie, um die die Zeit gerungen hat? Andere Indizien kommen hinzu. Das Bild zitiert die *Commedia* mit den Worten: „i' era / ne l'aere d'ogne parte, e vidi spenta / ogne veduta fuor che de la fera“ (*Inf. XVII*, 112-114). Angst und Schrecken bei Dante geht von der vollkommenen Finsternis und Tiefe des ungeheuren Höllenschlundes aus. Flaxman hat die Sichtverhältnisse jedoch radikal umgedeutet. Zwar gehen die Blicke der Figuren nach unten; doch ohne infernale Indikation wie bei Dante. Sie verlieren dadurch ihre moralische Bindung. Horror löst vielmehr die Gefahr aus, ins Bodenlose, Nichts abzustürzen zu können, wie Phaeton und Ikarus. Bei Dante waren sie lediglich antike Metaphern für ihre Hybris. Flaxman hat gerade sie jedoch

wörtlich genommen. Eine besondere Pointe besteht dabei in der Umdeutung der Sichtverhältnisse. Sein Zyklus hat alle Motive in hellstes Licht gesetzt. Damit weist er dem Betrachter einen emanzipierten Blickpunkt auf der gleichen Ebene wie das Dargestellte zu.

Die scharf umrissenen Figuren geben damit zu erkennen, dass es einem noch so spektakulären Blick von oben – Geryon in den Lüften über den Wolken – nicht gelingt, zu einem festen – substantialistischen – Grund vorzudringen, und sei es der dämonische der Hölle.

Was sagen dazu die beiden Jenseitswanderer, Dantes Perspektiventräger? Auch sie sind weitgehend aus dem Kontext der *Divina Commedia* herausgetreten. Das Porträt ‚Dantes‘: Es trägt die Züge einer griechischen Statue. Und es ist nicht auszuschließen, er würde ihr auch darin entsprechen, dass er nackt ist und nur vom Umhang Vergils in antiker Gesinnung geborgen wird. Die beiden sind im Übrigen stilgleich mit Gestalten Flaxmans in den Bildserien zur *Ilias* und *Odyssee*, die ungefähr zur selben Zeit zirkulierten. Das christliche Profil ist hellenistisch überschrieben. Der Lorbeerkranz teilt im Übrigen mit, dass am dichtenden Gottsucher vor allem der Dichter interessiert. Wenn es noch einen Gottbezug gibt, dann stellt ihn Geryon her, dessen Haupt auf die Zeus-Ikonographie anspielt. Doch so wie der ‚Dante‘ der Abbildung entchristianisiert erscheint, so wird auch der Mythos des antiken Gottvaters seinerseits durch seinen Tierleib entmythologisiert.

Welche Sinnanleitung bleibt diesem Geryon damit vorbehalten? Es kommt darauf an, welchen Dienst er für die beiden Höllenfahrer leistet. Flaxman aber hat sie wesentlich auf ihr Dichtertum festgelegt. Was trägt das Bild des Monstrums, so ließe sich von daher fragen, zu einer Kunst bei, eine Welt jenseits von dieser erfahrbar zu machen? Nichts an ihm deutet noch auf die sündhaften Ursachen von Korruption und Betrug in der *Commedia*. Es ist zwar hybrid, aber nicht mehr bizarr wie bei Dante. Wie die Figuren wurden alle seine Körperteile antikisierend durchgestaltet und stilistisch abgestimmt. Sein Motiv ist, um es mit Begriffen aus der Zeit Flaxmans zu sagen, zwar grotesk; die Darstellung selbst jedoch klassizistisch sublim. Hat der Illustrator auf der Schwelle zur Moderne begriffen, dass Dante sich auf der zweiten Ebene seines 17. *Inferno*-Gesangs mit dem Gedankenflug der Einbildungskraft auseinandergesetzt hat? Dann wäre dieses Bild eine Umschrift dessen, was nach Dante die urwüchsig-animalische Natur – der groteske Geryon – bewegt. Aber erst seine Kunst setzt deren Anmeldungen in eine verständige Mitteilung um. Flaxmans schätzt an

Dante den Anwalt des Seelenheils als den Visionär ästhetisch geschaffener Welten. Insofern huldigt ihm sein Zyklus mit einer ikonographischen Dichterkronung. Goethe hatte sich im Übrigen ganz ähnlich auf ‚Dantes‘ Einbildungskraft berufen: Er habe „Gottes Enkelin“, die rastlos schaffende Natur in Stellung gebracht. „In dieser Consequenz des unendlich Mannigfaltigen sehe ich Gottes Handschrift am allerdeutlichsten. Da lobe ich mir unsern [!] Dante, der uns doch erlaubt, um Gottes Enkelin zu werben“,⁴ d.h. um ihre Sprache der Einbildungskraft. Sie hat die Gabe, die Grenze des Realen und Rationalen zu übersteigen, zumal angesichts eines um sich greifenden Weltschmerzes und *mal de siècle*, den geschichtlichen Traumata der französischen Revolution. Sofern bei ihnen und anderen eine Verbindung zu Dantes Religiosität noch fortbesteht, dann allerdings bevorzugt modernistisch verwandelt als Kunstreligiosität.

6

Salvador Dalís 100 Aquarelle zur *Commedia*, von 1951 bis 1960 entstanden, treiben die Entfremdung zwischen Text und Bild noch weiter (Abb. 4). Ihnen liegt eine doppelt gebrochene Referenz zugrunde. Zweifellos nehmen sie, allerdings auf unsystematische Weise, Bezug auf Dante. Ihre Ausmalung unterhält jedoch einen mindestens ebenso intensiven Dialog mit der bisherigen Bildtradition wie mit seiner eigenen.

.....
4 Johann Wolfgang von Goethe, „F.H. Jacobi’s auserlesener Briefwechsel, in zwei Bänden“ (2), in: *id.*, Sämtliche Werke. 40 Bde., hg. v. Friedmar Apel *et al.* Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, Bd. 22: *Ästhetische Schriften 1824-1832*, hg. v. Anne Bohnenkamp 1999, p. 814-815, hier p. 815.



Abb. 4: Salvador Dalí, *Inferno XVII* (1951-1960).

Dalí geht auf seine Art darauf ein: Er knüpft an, um sie seinem „wahnhaften Deutungssystem“⁵ zu unterwerfen. Mit seiner paranoisch-kritischen Methode sollte alles, was den Anschein des Wirklichen trug, ruiniert werden. Diesen Rang schrieb er auch der Bildtradition der *Commedia* zu. Das Haupt Geryons wird deshalb enthumanisiert, gegenüber humanistischen Bilddeutungen entmythologisiert. An seine Stelle setzt er einen weiblich changierenden Drachenkopf. Mit hohlem Blick wendet er sich richtungslos ins Leere, zudem entmännlicht durch Brüste – bei Dante „busto“ (*Inf.* XVII, 8) – zwischen den Pranken. Der Stachel des Fleisches, das Gefahrenmoment, am Schwanzende fehlt. Der Jenseitswanderer, im roten Gewand wie früher, ist dem Untier nicht nur mit dem Rücken zugekehrt; furchtlos nimmt er darauf eine Ruhepose ein. Wie ein Flugreisender schaut der wissende Vergil nach unten in eine aufragende Felsenlandschaft, geradezu das Gegenbild zu Dantes Höllenkrater. Dem animalischen Gefährt lässt Dalí Flügel wachsen. So hatten vor ihm etwa Zuccaro um 1550, Fontebasso 1752 oder Doré um 1860 die rätselhaften Luftbewegungen des Geryon bei Dante plausibel gemacht. Eine Anspielung auf Pegasus scheidet aus; weder enthält das Monster eine Anspielung auf Poseidon/Neptun, seinem Vater, noch werden Dante/Vergil als Poeten ins Bild gesetzt. Keiner ist lorbeerbekrönt.

Dalí bedient sich erkennbar der Bildtradition, macht sie jedoch zum Gegenstand eines Capriccio. Auf diese Weise löscht er die letzten Spuren, die auf eine höhere Sinnbildlichkeit zeigen könnten. Dante hatte mit höchstem poetischen Kunstverstand versucht, die Überwirklichkeit des Jenseits verbal zu realisieren. Dalí hingegen, am Ende einer langen Dissoziationsgeschichte von Sagen und Zeigen, hat beide Einzugsgebiete irrealisiert. Für ihn tragen sie – in Wirklichkeit – Chimären des Unterbewusstseins vor, ohne es sich einzugestehen. Um ihren imaginären Charakter aufzudecken, kam es ihm darauf an, die metaphorische Dimension von Dantes Werk und seine Auslegungen zu überzeichnen und Bewusstseinskritik zu üben – um den Preis freilich, dafür Dantes metaphysischen Bildgrund psychoanalytisch zu unterlaufen. Das Jenseits wird damit auf ein Bild reduziert, das seinen Grund in sich selbst hat.

.....
5 Peter Bürger, „Kunst der Metamorphose – Metamorphose der Kunst. Der Surrealist Salvador Dalí“, in: Isabel Maurer Queipo und Nanette Rißler-Pipka (Hg.), *Dalís Medienspiele: Falsche Fahrten und paranoische Selbstinszenierungen in den Künsten*. Bielefeld: transcript 2015, p. 39-47, hier p. 42.

Was aber könnten Illustrationen zu verstehen geben, in denen Text und Bild völlig voneinander unabhängig sind? Die von sich aus keine Verbindung mit der *Divina Commedia* zu erkennen geben? Sie wahren ein Höchstmaß an Autonomie, erinnern an abstrakte Malerei. Hier ein aufschlussreiches Beispiel: Es ist eine Aufnahme des malenden Photographen Pitt Koch (Abb. 5):

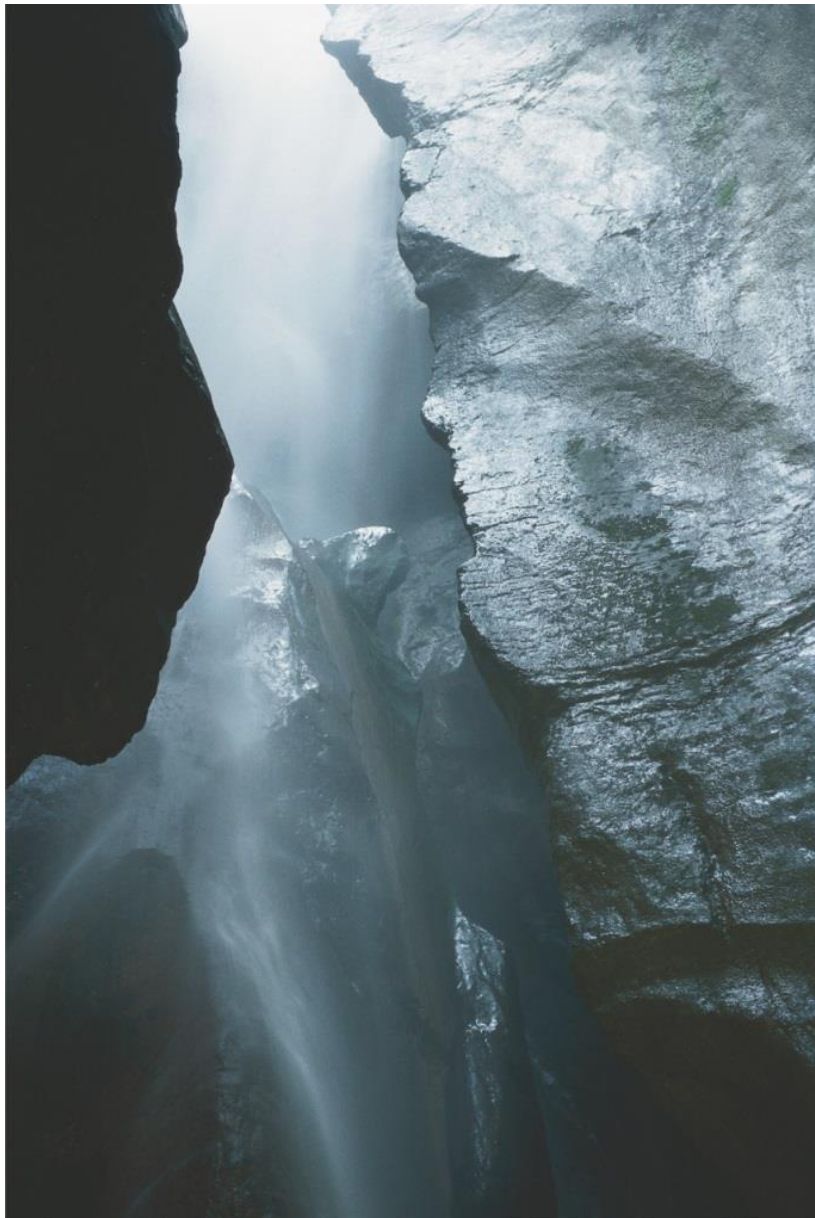


Abb. 5: Pitt Koch, Illustration zu *Inferno* XVII.

Streng um seiner selbst willen betrachtet: Sie hat nichts mit der *Divina Commedia* zu tun. Ihr fehlt auffällig der traditionelle ikonische Fingerabdruck: die Anwesenheit der beiden Hauptdarsteller (bzw. anderer Begleiter). Mehr noch: Alle menschlichen Spuren sind getilgt. Umso mehr setzt sich das einzelne Motiv in Szene: nackter Fels; Sprühnebel eines Wasserfalls; leblose Natur; nirgends ein Lebenszeichen. Der Betrachter steht der Abbildung unvermittelt gegenüber. Sie weist seiner Wahrnehmung keinen festen Blickpunkt an; er ist nach außen, in ihn selbst verlegt. Will er verstehen, muss er ungleich stärker auf das Gezeigte eingehen.

Es verwandelt sich für ihn in ein Suchbild. Seine Einlassung wird dadurch gleichermaßen erschwert und erleichtert. Zwar fügen sich die Details zum düsteren Ausschnitt einer urtümlichen Naturszenerie; ihnen fehlt jedoch gerade die Übersichtlichkeit eines Ganzen. Fragmentarisch erscheint das Bild, weil es ein Oben und Unten als Ausschnitt aus einem abwesenden Zusammenhang darbietet. Andererseits aber teilt es ebenso deutlich mit, dass seine Gegenständlichkeit keinen praktischen Zweck im Sinn haben kann. Im Übrigen erklärt es von sich aus nichts, was es meint. Entsprechend mehr steigert es seine Bildpräsenz, ist auf reines Zeigen hin angelegt. Wer darauf eingehen will, sieht sich veranlasst, es phantasievoll über das konkret Dargebotene hinaus zu befragen, d.h. ihm einen metaphorischen Mehrwert zuzusprechen. Da sich eine solche Wahrnehmung jedoch über das Auge und seine unsprachliche Denkweise abspielt, wird ihre Erkenntnis im Wesentlichen von unserem Empfindungsvermögen und der Einbildungskraft formuliert. Es findet eine emphatische Kommunikation statt.

Was vermag eine solch metaphorisch eingestellte Kunstphotographie zu bewirken, wenn sie mit Dantes *Commedia* ins Gespräch gebracht wird? Im gegebenen Zusammenhang liegt es nahe, sie ihrerseits auf die Höllenfahrt Geryons im 17. Gesang des *Inferno* zu beziehen. Ein entsprechendes Zitat stellt die Beziehung her. So fremd, wie verbale und visuelle Ikonographie einander gegenüberstehen, gleichen sie einer kühnen Metapher. Welche Assoziationen vermag sie in dieser Form dem Gedicht zuzuspielen? Koch macht den Hintergrund Dantes zum Vordergrund. Was dort rhetorischer *topografia* entspricht, weitet sich hier zu einer Stimmungslandschaft. Der angedeutete Wasserfall – ein Zitat des Phlegeton von *Inf. XVI* – legt sie auf eine massive Abwärtsbewegung fest. Ohne Anhaltspunkt von oben ist sie obdachlos; nach unten ist sie unabsehbar offen und damit ohne Grund. Es bleibt der bestimmende Eindruck eines unumkehrbaren Fallens, eines Soges in die Tiefe, dorthin also, wo

der Gefallene schlechthin haust, Luzifer. Kann diese Illustration durch ihre abstrakte Verfremdung daher die Beklemmung Dantes beim Blick in den infernaln Unort nicht mehr als andere evozieren? Und das Gestaltlose der Szene: Erinnert es nicht an das anarchisch entstellte Bewusstsein der Verdammten? Ohne Leben ist der finstere Ort. Mit Dante gelesen ahnt man das seelische Totenreich der *Commedia*.

Das photographische Bildnis bezieht seine Identität in hohem Maße aus seinem Gegenstand, so gut wie nichts aus Dante. Seine Deutung ist in Bezug darauf weitgehend autonom. Wird es mit Dantes Worten in Verbindung gebracht, so liegt es nahezu ausschließlich am Betrachter, welche Sinnbrücken er zu schlagen vermag. Ein abstraktives Bild verlangt von ihm in jedem Fall ungleich mehr imaginative Investition als selbsterklärende Illustrationen. Diese veranlassen das Wahrnehmungsvermögen nachzuvollziehen, was bereits sinnfällig vollzogen ist. Ein Bild wie dieses aber ist wesentlich ein Stimulus (*incitamentum*); es regt lediglich zur Suche nach einer Aussage an. Es ist erst eigentlich im Betrachter vollendet. Was er dann vom Text auf das Bild und vom Bild auf den Text projiziert – er führt einen weithin offenen Dialog. Offen bleiben muss daher auch, ob der Wahrnehmende seine Sinneseindrücke in bewusste Gedanken überführt. Noch unwägbarer erscheint, ob sie ihn mit Dantes Glaubensprojekt in Verbindung bringen. Immerhin aber könnte er sich animiert fühlen, bei der *Divina Commedia* nachzufragen, woran es liegt, dass sie solch bewegende Augenbilder aufzurufen vermag. Eine Schule der Imagination bleibt sie jedoch allemal.

8

Die eigentliche Herausforderung für jeden Kunstverstand aber bildet die Wiedergabe eines himmlischen Paradieses. Vollkommene, ewige Glückseligkeit ist uns im Diesseits nur in Gestalten der Abwesenheit, als Projektionen des Wunsches und Mangels erfahrbar. So zumindest hatte es schon der Kirchenvater Laktanz in seinen *Divinae Institutiones* gelehrt. Deshalb auch musste Dante für das Überwirkliche, das seinem geläuterten Blick aufgeht, eine Wirklichkeit erfinden, die als solche nur glaubwürdig sein konnte, wenn sie sich zugleich als bloß stellvertretendes Scheinen kenntlich macht. Diese ‚lügnerische‘ Beglaubigungsstruktur kann sich jedoch nur gerechtfertigt wissen, weil sie im Dienst

am authentischen Wort schlechthin, den heiligen Schriften steht. Um deshalb dem *Paradiso* Anschaulichkeit zu verleihen, musste Dante weite Bildwege gehen. Zum bedeutendsten ikonischen Anker avancieren dabei noch mehr als zuvor die Leitfiguren ‚Dante‘ und Beatrice sowie die anderen verewigten Himmelsbegleiter.

Das *Paradiso* eröffnet mit diesen Worten: „La gloria di colui che tutto move / per l’universo penetra, e risplende / in una parte più e meno altrove. / Nel ciel che più de la sua luce prende / fu’ io, e vidi cose che ridire / né sa né può che di là sù discende“ („Die Herrlichkeit dessen, der alles bewegt, durchdringt das Universum und leuchtet in einem Teil mehr und anderswo weniger. Im Himmel, der das meiste Licht von ihm empfängt, war ich und sah Dinge, die keiner wiedergeben kann, der von dort oben zurückkehrt“; *Par.* I, 1-6). Zwischen Purgatorio und *Paradiso* sind Beatrice und der Erdengast in den Himmel aufgefahren. Der Übertritt kann nicht wie zuvor wiedergegeben werden. Raum und Zeit, die Bedingungen menschlicher Erkenntnis, haben dort keine Geltung mehr. Sieht man von den Planeten als den äußersten irdischen Anhaltspunkten dieses *Paradiso* ab, bleibt als einzige Wirklichkeit nur noch das Licht. Es ist kaum darstellbar. Mehr als in den vorhergehenden Seelenräumen muss sich deshalb die Wiedergabe dessen, was es in letzter Konsequenz besagen soll, dem Wie, dem stellvertretenden Sprechen anvertrauen. Dieses zu bebildern wiederum zieht abermals eine Steigerung der Zeichen gegenüber dem Bezeichneten, des Scheins im Dienste des Seins nach sich. Mehr als Dantes doppelte Sprechweise haben die Illustrationen dadurch ein Problem der Vergewärtigung, zumal wenn sie der unfassbaren „gloria“ des Höchsten gerecht werden wollen. Sie müssen deshalb, was Dante ihnen anbietet, aus Bildsprachen ergänzen, die ihnen Wiedererkennbarkeit bieten und damit Identifikationsangebote machen. Wie sie es jeweils lösen und mit welchen Folgen für Text und Bild, dies sei an drei Beispielen veranschaulicht.

Das erste entstammt aus dem frühen Codex Trivulziano 1080 (fol. 70) von 1337 (Abb. 6). Mit dieser Abbildung eröffnet er das *Paradiso*. Zwar ordnet sich die Miniatur unmittelbar dem Text unter und bestätigt ihn als Sinnführer. Im Einzelnen entfernt sie sich jedoch weit von dem, was er sagt.



Abb. 6: Miniatur aus dem Codex Trivulziano 1080: Eröffnung des *Paradiso* (1337).

In den Mittelpunkt rückt sie zwei parallele Krönungszeremonien. In der Initiale des L (von „La gloria“) wird Maria von ihrem Sohn, umgeben von musizierenden Engeln, zur Himmelskönigin gekürt – eine Anknüpfung an die verbreiteten, volkstümlichen Marienlegenden. Die Szene greift damit ihre Vorgeschichte auf: Bei Dante hat sie diese Stellung von vornherein inne als der höchsten Verkörperung der unvorstellbaren „candida rosa“ des Empyreums. Die Leseanleitung des Bildes scheint klar: Jeder Irdische kann wie Maria durch seinen absoluten Gehorsam gegenüber dem Wort Gottes zu himmlischen Ehren kommen. Die glaubensdidaktische Perspektive hat sich dabei beträchtlich verschoben: Die Initiale gibt keine Anleitung zum Heils-/Himmelsweg wieder, den Dante gestaltet; sie macht vielmehr das Resultat eines gelungenen Glaubensaktes attraktiv.

Der hohe Akt im Paradies hat jedoch eine vielsagende Entsprechung auf Erden. Der Bildfries unterhalb der Handschrift zeigt in der Mitte Dante zwischen den beiden Gipfeln des Parnaß, wie er zum Dichter gekrönt wird. Abermals spielt die Miniatur auf die *Commedia* an, ohne sie effektiv zu zitieren. Ihrem Künstler liegt ja das fertig ausgeschriebene Werk vor. Der Autor kann mithin bereits zu Beginn des *Paradiso* den Lorbeer empfangen, zu dem er im „nobile castello“ (*Inf.* IV, 106) aufgebrochen war, und den er in *Par.* I, 13ff. von Apoll erst noch erleben musste. Glaubens- und Schreibakt werden damit auf sinnreiche Weise parallel gesetzt. Von daher ruft diese bildliche Initiation in den dritten Seelenort ungleich mehr auf als der Text an dieser Stelle. Dieses Lob des Dichters setzt damit Dichtung allgemein als verbale Himmelsleiter schlechthin ins Recht. Denn genau besehen trägt auch diese Szene Anzeichen einer Heiligung: Der Lorbeer wird dem ‚Dante‘ von der verewigten Beatrice – und für eine bereits erfüllte Aufgabe verliehen. Eigens deshalb ist sie vom Sternenhimmel herabgekommen. Ihre Geste soll zu verstehen geben, dass er auf Erden mit seiner *Commedia* dem Glauben ebenso unbedingten Gehorsam geleistet hat wie die *regina coelis*. Auf den Überschritt vom Diesseits ins Jenseits geht dieser Bildakt nicht ein. Seine ikonische Leseanleitung betont vielmehr: Dem irdischen Leben ist Erfüllung verheißen, wenn es ganz im verkündeten Wort aufgeht; Maria im Medium ihres Leibes, Dante in dem seiner Schrift.

Ein zweites Beispiel. Es ist zwar abermals dem prächtigen Codex Urbinate 365 entnommen (Abb. 7). Das Frontispiz zum *Paradiso* ist jedoch auf etwa 1620 zu datieren und wurde im Auftrag des letzten Herzogs von Urbino, Francesco Maria de la Rovere II. vollendet, also rund 140 Jahre später als der übrige Teil. Und so wird das *Paradiso* aufgetan: Ein spektakulärer medialer Umsturz hat stattgefunden. Der Text ist zur Miniatur des Bildes geworden.

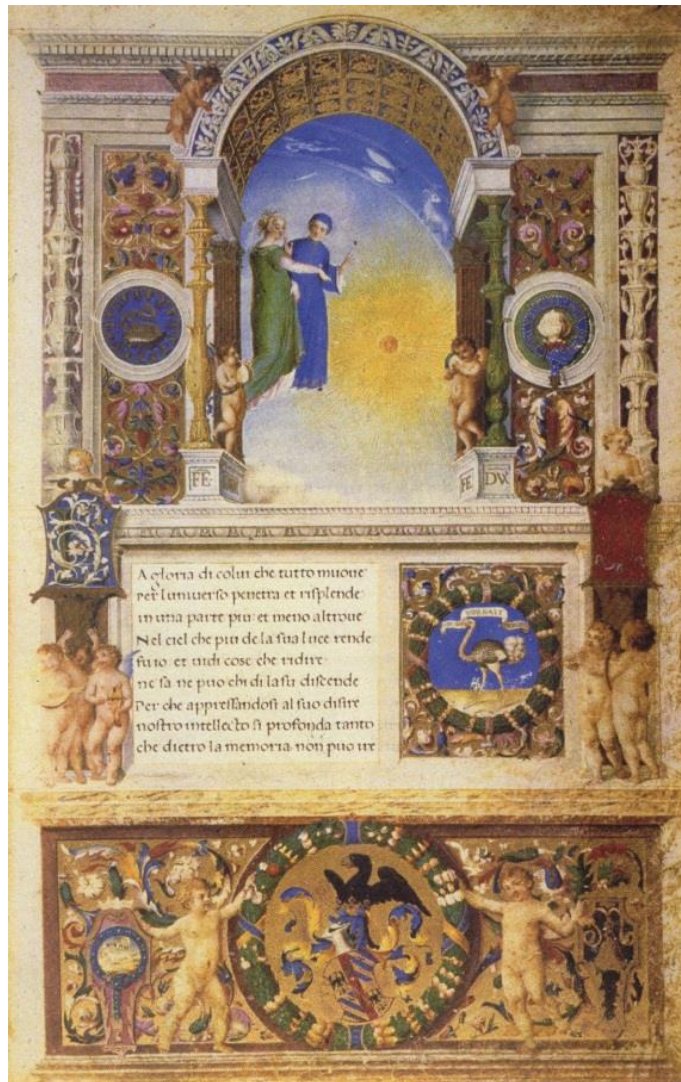


Abb. 7: Miniatur aus dem Codex Urbinate Latino 365: Frontispiz zum *Paradiso* (ca. 1620), Biblioteca Apostolica Vaticana.

Die drei Anfangsterzinen Dantes sind an den Rand gerückt; gegenüber der traditionsreichen Initialenmalerei ist das L rein zu einem Ornament innerhalb der Architektur des Rahmens abgewertet. Zwar nehmen Beatrice und Dante im Sonnenlichtraum des Paradieses das Zentrum dieses Schaubildes ein. Doch auch dieses ikonische Dante-Zitat muss sich mehrfach umwidmen lassen. Die Deutungshoheit hat ein völlig anderer Kontext übernommen: Es ist unverkennbar als ein Bild im Bild inszeniert. Es hat sich dem umfassenden antikisierenden Triumphbogen untergeordnet. Dieser scheint eine visuelle Prunkrede auf das erste Wort der ersten Terzine, auf „La gloria di colui“ halten zu wollen. Dafür spräche auch, dass die Miniatur den obersten Rang dieser Schauwand besetzt, weil sie das Tor ins Paradies öffnet. Doch wer seinen Blick dorthin erhebt, kommt nicht über die seelischen Bildungsstufen von Inferno und Purgatorio.

Die drei Simse des Frontispiz könnten wohl formal auf die drei Cantiche der *Commedia* anspielen. In der Sache steigen sie jedoch nicht von einer „selva oscura“ und dem Sündenbild der drei schrecklichen Bestien auf. Hier sind sie gleichsam stilvoll domestiziert – als Wappentiere Federicos da Montefeltro, dem Herzog von Urbino und Urheber dieser Prachthandschrift. Sie betont damit nachdrücklich die kulturelle Bedingung ihrer Entstehung, nicht die literarische Quelle. Dahinter steht das höfisch-aristokratische Mäzenatentum der Renaissance. Castigliones *Cortegiano*, an eben diesem Hof entstanden, hatte Nobilität auf ein Bildungsideal, nicht auf Glaubenstreue verpflichtet: „il vero e principal ornamento dell’animo in ciascuno penso io che siano le lettere“.⁶ Die Machtmenschen Federico und seine Nachfahren hatten ein lebhaftes Interesse an dieser Art der Selbstdarstellung, die Künstler, es ihnen mit einem Herrscherlob zu danken. Immerhin: Auf diese Weise wurde das mittelalterliche Buch Dantes kanonisiert. Es stieg dadurch in den Höhenkamm gelehrter Literatur auf, der wesentlich antik geschulter Epik vorbehalten war – wie auch Petrarcas Lyrik. So wird der Autor Dante, nach dreihundert Jahren, schließlich in den Stand erhoben, den er, nicht ganz unbescheiden, bereits im „nobile castello“ für sich vorgesehen hatte.

Die Intarsie des Paradiso bleibt ihrerseits von dieser Umwidmung nicht unberührt. Zwischen ihr und dem Rahmen zeichnet sich ein epochaler Stil-

.....
6 Baldassare Castiglione, *Il cortegiano*, hg. v. Carlo Cordié. Milano: Mondadori 1999, Buch I, Kap. XLII, p. 71.

wandel ab. An der Darstellung der Figuren wird es deutlich. Verglichen mit den kunstvoll ausgearbeiteten Putti bleibt die Aufmachung von Beatrice und Dante auffällig hinter deren körperlicher Richtigkeit zurück. Ihre Gestalten heben sich wie eine Antiquität von der Umgebung ab. Ein Detail unterstreicht diese Abgrenzung. Das Rahmengeschehen lässt das Licht von links oben einfallen; die Schatten rechts neben den Säulen, Figuren und unter den Simsen tragen diese Perspektive. Die Paradiesszene hingegen kehrt diesen Lichteinfall um: Hier wird alles vom göttlichen Sonnenglanz her erhellt. Es ist eine Reverenz an Dantes Text. Wie im *Paradiso* gelten auch hier andere Sichtverhältnisse. Die Figuren schweben raum- und zeitenthoben. Ihre Darstellung folgt keiner berechenbaren Linienführung. Das Sonnensymbol steht nicht am Firmament, sondern im Mittelpunkt. Dantes Lesart des *Paradiso* scheint in der Zwischenzeit offensichtlich als Vorstellung einer vergangenen Welt empfunden zu werden. Nichts könnte dies sinnbildlicher machen als das vergoldete Tonnengewölbe, das für den aristokratischen Lebensstil, die *ars bene vivendi*, nicht aber für die *miseria hominis* zeugt. Das qualitative Sein, das Dante beglaubigen wollte, lässt sich hier wesentlich nur noch quantitativ bezeugen: am barocken Überschuss an Zierrat, an seinem Schein also.

10

Vielleicht noch ein letzter bildlicher Einlaß ins *Paradiso*, noch einmal von Pitt Koch: Dantes Überwelt als gemalte Naturlyrik (Abb. 8). Sie nimmt gleichsam das Lied beim Wort: „Wem Gott will rechte Gunst erweisen, den schickt er in die weite Welt; dem will er seine Wunder weisen, in Berg und Tal und Strom und Feld“. Die Kunst dabei besteht darin, die vertrauten Realien der Natur so zur Geltung zu bringen, dass sie nicht bei ihrer realen Bezeichnung bleiben: Sie werden gewissermaßen konkret abstrakt – eine Eigenschaft, die einem visuellen Unsagbarkeitstopos gleichkommt.



Abb. 8: Pitt Koch, Illustration zu *Paradiso I.*

Dieses faszinierende Bild hat die Natur auf die archaischen Zeichen von Licht und Wasser reduziert, aber so, dass die vielfältigen Brechungen des Lichts die Wahrnehmung anregen, auf die unsichtbare Lichtquelle weiterzuschließen. Wird diese Aufnahme dann mit den Anfangsversen des *Paradiso* gepaart, öffnet das weit von ihnen entfernte Motiv einen weiten Assoziationsraum, der einen Hauch von der paradiesischen Fernbeziehung der Seele verspüren lassen kann. Sogar Dantes platonisierende Blickordnung könnte nachwirken: Im Spiegel von Beatrices Augen schaut der Jenseitswanderer das Abbild des göttlichen Lichts und hat dadurch am universellen Urbild Anteil. Selbst die Einheit in der Vielheit, das Gottesprädikat des *Paradiso*, ließe sich auf das bewegte Wasser projizieren.

In der reichen Ikonographie zur *Göttlichen Komödie* können Aufnahmen wie diese auf eine Seite von Dantes Weltbild aufmerksam machen, die zwar immer mitgemeint, aber nicht durchgehend ausgeführt ist: dass die *natura naturata* der vielen Naturvergleiche die Körpersprache der universellen *natura naturans* spricht. Darauf stützte sich zu allen Zeiten ein Elementarglaube, der überzeugt ist, die Natur stecke voller verborgener Bedeutungen und geheimer Botschaften, und es bedürfe nur eines verzaubernden Wortes oder Blickes, um von ihrem inneren, prinzipiellen Sinn berührt zu werden. Erst recht, wenn die Natur mit Dante dechiffriert wird. Dann kann das Natürliche vollends ein Übernatürliches aus sich entlassen.

Etwas anderes, Entscheidendes kommt hinzu. Dafür noch ein letztes Beispiel, abermals aus *Dantes Italien* von Koch: Drei fließend zusammenspielende räumliche Episoden erinnern an das Triptychon der *Commedia* (Abb. 9). Sie fügen sich gleichsam zu einer Landschaftsterzine mit himmelweisem Ausblick. Alles Widerständige ist getilgt. Die Sphären gehen harmonisch ineinander auf; die Farbe lässt alles symphonisch vom Dunkel ins Licht aufsteigen und im ätherischen Blau, dem Signal für das Infinitum und den Mantel Mariens ankommen.

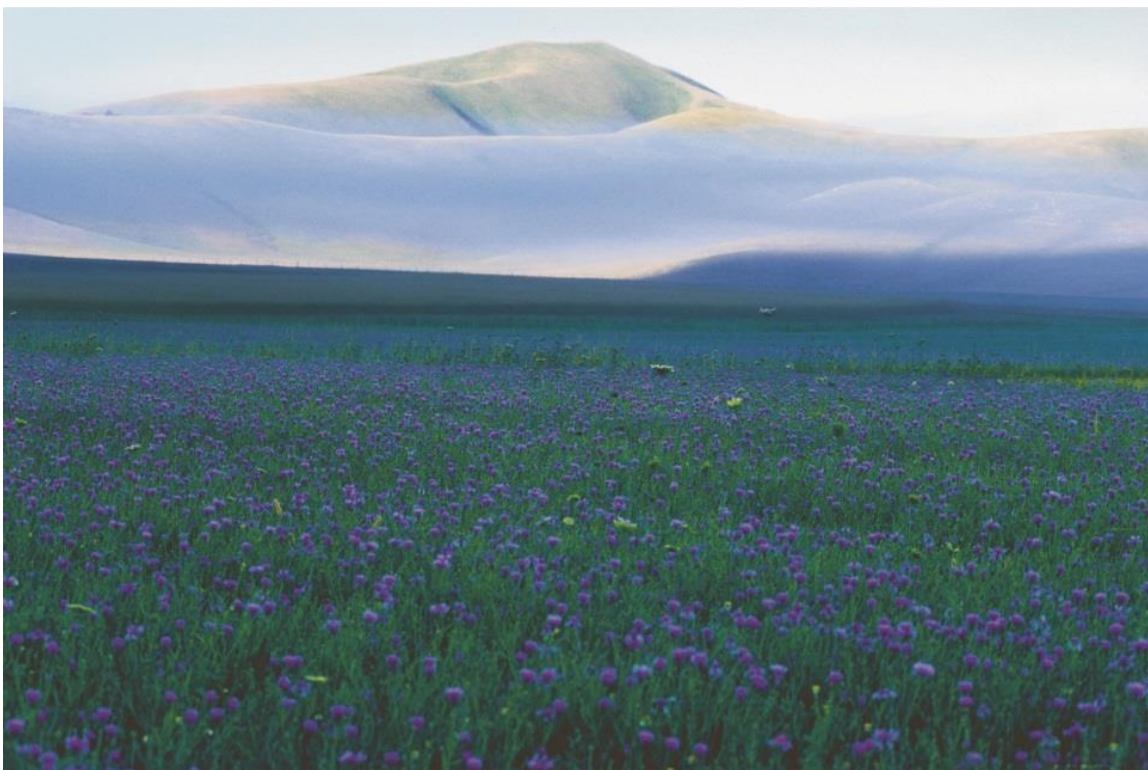


Abb. 9: Pitt Koch, Illustration zu *Paradiso XXIII* – „Il bel giardino“.

Will diese Aufnahme nicht den Schönheitssinn wecken und damit die Vollkommenheit des *Paradiso* evozieren? Genau auf diese Interpretation jedenfalls zielt das Zitat aus der *Göttlichen Komödie*, mit dem dieser panoramatische Ausblick versehen wird. Er bezieht sich auf den „bel giardino“ (*Par.* XXIII, 71-75), einem metaphorischen Superlativ Dantes für das himmlische Paradies. Er nimmt die überirdische Schönheit von Beatrice, Eva und Maria auf, ehe er sich

im Rosengarten des Empyreums als Gottes Ebenbild schlechthin ausweist. Menschlicher Wahrnehmung ursächlich zugänglich wird eine paradiesische Erfahrung letztlich auf ästhetischem Wege. Das Göttliche teilt sich also, so Dantes Überzeugung, im Schönen mit; dieses wiederum gibt sich uns im *piacere* zu erkennen. Wahres Entzücken aber stellt sich nur ein, wenn es zur Selbstlosigkeit geläutert ist. Dies lehrt die von allen kreatürlichen Neigungen befreite Biographie des Jenseitswanderers. Der innerste Zusammenhang dieser ästhetischen Erkenntnis geht ihm schließlich am Ende des *Paradiso* auf: In letzter Hinsicht ereignet sich das „sommo bene“ selbst – als „sommo piacere“ (*Par.* XXXIII, 33!). Gott ist nicht zu begreifen; man kann seiner nur in selbstloser Hingabe inne werden. Eine Naturfrömmigkeit, wie sie die Illustration hier ausstrahlt, könnte also durchaus im Sinne der *Divina Commedia* sein.

12

Jede Epoche hat den Wortlaut von Dantes Weltgedicht anders illustriert. Dies bedingen schon die unterschiedlichen Medien. Überdies legen inneres und äußeres Auge andersartige Vorstellungen an. Im Laufe der langen Wirkungsgeschichte haben sich die Visualisierungen der *Commedia* immer größere Freiheiten genommen und ihre autonome Bildpräsenz gesteigert. Im Zweifelsfall führte dies stets weg von Dantes Vision und Absicht. Doch das wäre nur die halbe Wahrheit. Diese anknüpfende Abwendung ging mit einer eindrucksvollen Bewegung *ad fontes* einher. An der Schwelle zur Moderne setzte eine mächtige, bis heute ungebrochene Dante-Philologie ein. Ihre hochachtungsvolle Rückwendung auf den Text ist von biblischer Exegese kaum zu unterscheiden. Zahllose Übersetzungen, allein sechzig ins Deutsche, legen dafür Zeugnis ab. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung und Kommentierung überragt das Werk tausendfach. Dante-Gesellschaften, rituelle *lecturae dantis*, Lehrveranstaltungen pflegen sein Erbe. Der Autor selbst ist zu einer Ikone geworden – insgesamt eine große Feier seines Wortes. Faszinierend kann die *Göttliche Komödie* offenbar gerade auch deshalb bleiben, weil sie mit großer Überzeugungskraft von einer heute fremd gewordenen Notwendigkeit kündigt, Gott und die Welt, bei aller Widersprüchlichkeit, zusammen zu halten – eine Herausforderung für jedes Individuum, das für sich die Freiheit beansprucht, sich seine Welt selbst zu machen.