

„Rückkehr nach Eden“.
Über Dantes Wissenschaft vom Glück in der *Commedia*

Fragen und Bilder

Was kann ein Buch zu sagen haben, das, wie Dantes *Divina Commedia* aus dem Mittelalter kommt, aber allen Alterungsschüben über die Jahrhunderte hinweg widerstanden hat? Ihr Deutungspotential scheint unerschöpflich.¹ Gewiß, es ist ein Weltgedicht. Wie kaum ein anderes weiß es dieses Leben hier ins Licht eines anderen dort zu halten. Mehr noch, es vollbringt geradezu ein apophantisches Wunder der Sprache: seit dem Sündenfall sieht sich das Menschengeschlecht in ein höllisch gefährdetes Fremdland ausgewiesen. Dante vermag jedoch gerade diesem ‚locus horribilis‘ das Bild, den Beweis des Gegenteils abzugewinnen: eine paradiesisch ausgemalte Welt, in der es anders wäre. Eines ihrer bewegenden Momente dabei ist, dass sie die Glücksfrage stellt. Soweit das kulturelle Gedächtnis reicht, kam sie niemals zur Ruhe. Sie ist die produktive Konstante ihrer Geschichte; Aufsehen erregt haben meist nur die unsteten Antworten. Faszinierend und provozierend zugleich war die *Göttliche Komödie* von Anfang an vor allem deshalb, weil sie nicht nur umfassend zu beantworten, sondern auch zu begründen wußte, worin das Glück des Menschen besteht. Denn dass dies die innigste Bestrebung der Schöpfung insgesamt ist, stand für einen Philosophen der geoffenbarten Wahrheit fest. Nicht im Ziel - das verheißene Glück zu identifizieren - lag mithin das Problem, sondern es (wieder) zu gewinnen, im Weg also: *la diritta via era smarrita* (Inf. I, 3).

Adam und Eva hatten im Paradies unmittelbar (*diritta*) Zugang zum Glück; sie waren unbewußt glücklich. Nachdem sie aber vom Baum der Erkenntnis gegessen hatten, wurden sie bewusst unglücklich. Wollten sie werden wie zuvor, dann nur ausgehend von dem ‚Wirrwar‘, in das sie sich gebracht hatten. Glück wurde für sie nun etwas, das sich der Reflexion auf die Ursachen von Unglück verdankt. Seitdem hat die Frage danach von den

¹ Dies zieht die Unmöglichkeit nach sich, Wissen und Einsichten von bald 700 Jahren Kommentartätigkeit angemessen Rechnung zu tragen. Im Sinne der hermeneutischen Auffassung, dass eine Interpretation immer auch den Interpreten interpretiert, sagen viele der Bedeutungszuschreibungen oft ebenso viel über ihren historischen Kontext wie über den Text aus. Zugleich, und dies ist eine besondere Tugend der Dante-philologie, rekonstruieren die neueren Kommentare und Auslegungen sorgfältig die Basis, auf der sie selbst stehen. Sie pflegen dadurch nach wie vor einen Verkehr mit den Wissensbeständen der Tradition, der im Humanismus ins Bild von den Zwergen auf den Schultern von Riesen gesetzt wurden, um Erkenntnisfortschritt gegenüber der Autorität der Tradition zu rechtfertigen. Darin ist zugleich ein Abkürzungsverfahren enthalten, das es erlaubt, die Paradoxie in der Rede über Dantes Weltgedicht zu überwinden: dass, wer all das bereits Gesagte jeweils zusammenträge, kaum mehr dazu käme, über die *Commedia* selbst etwas zu sagen. Hermeneutik setzt je neue Aneignung ins Recht. Damit verbunden ist ein selektiver Umgang mit der Überlieferung. Im Falle Dantes wird er umso leichter gemacht, als die Diskussion ungleich mehr davon - diachron und synchron - behalten hat als anderswo. Die folgenden Referenzen sind in diesem Sinne zu verstehen.

nachparadiesischen Verneinungen auszugehen. Dante aber faßt alles, was seine Zeit darüber in Erfahrung bringen konnte, zusammen, unterwarf es seinem unvergleichlichen Ordnungswillen und machte daraus eine (poetische) Wissenschaft vom Glücklichwerden.² Die *Divina Comedia* ist, insofern, ein Grundbuch christlich-abendländischer Eudämonologie.

Hinzu kommt aber, dass der Autor mit seiner Überzeugung andere überzeugen möchte. Sein großes Gedicht stellt die Lebensfrage in didaktischer Absicht. Er verändert dadurch deren Repräsentation fundamental. Die Philosophie schaut auf die Prinzipien, klammert aber den Schauenden selbst gerade aus, obwohl es in letzter Konsequenz um ihn geht. Dante schließt diesen Hiat und macht den Wahrnehmenden zum festen, ja dominierenden Bezugspunkt des Wahrgenommenen. Im Jenseitswanderer und seinen wechselnden Begleitern ist gleichsam das Subjekt des Erkennens Gestalt geworden,³ sodaß die Erkenntnis selbst, das himmlische Glück - es steht fest -, Ereignischarakter annimmt und sich szenisch, Schritt um Schritt, entsprechend dem geistigen Aufstieg, in den Augen des Ich entwickelt. Das Heil des Menschen wird so zum Medium Mensch unmittelbar in Beziehung gesetzt, der es ja erlangen soll. Die anthropologischen Voraussetzungen eines Glückserwerbs rücken dadurch ungleich stärker in den Mittelpunkt als noch dort, wo es nur um Abschreckung mit den Fratzen der Schuld, der Strafe und der Verdammnis ging - das Menschenbild der *miseria hominis*.⁴

Dante führt in die Glücksfrage geradezu eine anthropozentrische Wende ein: er bildet sie - exemplarisch - im seelischen Werdegang seines Ich und für dieses ab. Innerhalb des epischen Geschehens: rückt damit nicht die Natur des Menschen in den Vordergrund, so wie in der Malerei Giotto's, in deren Stilführerschaft sich Dante, aus dem selben Grund, spiegelt?⁵ Die Vorteile lagen im übrigen auf der Seite des Poeten. Das Ich seiner

² Als ein durchgehendes Werkprojekt Dantes in Anschlag gebracht von D. De Robertis, in: *Dal primo all' ultimo Dante*, Firenze (Le Lettere) 2001, bes. Kap. IX („L'invenzione della beatitudine“), S. 125 ff.

³ Der Widmungsbrief an Cangrande della Scala hat darauf ausdrücklich hingewiesen. Ihm gilt der ‚allegorische‘ Auftrag der *Commedia*: „Wenn das Werk (...) allegorisch aufgefaßt wird, ist der Mensch Gegenstand, insofern er aufgrund der Willensfreiheit durch Verdienst und Schuld der belohnenden und bestrafenden Gerechtigkeit unterworfen ist“. Vgl. D.A., *Das Schreiben an Cangrande della Scala*, übers., eingel. u. komm. v. Th. Ricklin, lat.-dt., Hamburg 1993 (D.A., *Philosophische Werke*, Bd. 1); Abschn. 25; S. 10/11 sowie Einl. S. XLIX ff.

⁴ Vgl. die das Menschenbild des Mittelalters prägende Schrift von Papst Innozenz III., *De miseria humanae conditionis* (ed. M. Maccarone, Lucani 1955). Sie hat eine umfassende, kontradiktorisch darin implizierte Traktatistik hervorgerufen, zuerst bei Petrarca in *De remediis utriusque fortunae* (vgl. dazu K. Heitmann, *Fortuna und Virtus*, Köln/Graz 1958); programmatisch in G. Manettis wegweisendem *De dignitate et excellentia hominis* (dt.H. Leppin; hg. A. Buck, Hamburg 1990; Philos. Bibl. 426). Dass bereits Dante mittelbar, zumindest für den moralisch, philosophisch und poetisch handelnden Menschen dafür den Weg bereitet hat, wäre in diesem Zusammenhang eine eigene Untersuchung wert.

⁵ Purg 11, 95. - Zum Vergleichsmoment Cimabue - Giotto; Cavalcanti - Dante vgl. U. Bosco/G. Reggio in ihrer kommentierten Ausgabe der *Divina Commedia* / „Purgatorio“, Firenze (Le Monnier) 1979, S. 186ff. - M. Imdahl hat, als ein Ergebnis seines ikonologischen Interpretationsansatzes, die „Tendenz zu einem allgemeinen

Commedia ist eine wandernde Perspektive. Sie dynamisiert nicht nur die Seelenvermögen, sondern auch ihre Ikonographie. Langfristig hat sie wohl viel dazu beigetragen, die aufgeräumten Standbilder der Jenseitsmalerei umzuformulieren und den Weg als bedingendes Moment einer Anschauung vom Himmel mit auszustellen. Für die Höllomalerei gilt Ähnliches.

Dante hätte sein seelisches Welttheater jedoch kaum ausführen können, wenn er nicht früh, wohl schon zur Zeit der *Vita nova*, eine Entdeckung zur Systematik gemacht hätte. Um - ewiges - Glück als etwas Menschenmögliches erscheinen zu lassen, hat er es in einen Zusammenhang eingetragen, den große Seelenlehrer wie Aristoteles, Augustinus und Thomas von Aquin gebildet hatten: in die Vorstellung von der dreifachen menschlichen Natur, der *anima triplex*, einer kleinen Dreifaltigkeit.⁶ Vegetatives, sensitives und rationales Vermögen - Bauch, Herz und Kopf, ihre populären Repräsentanten - streiten dabei um ihre Lebensanteile. ‚Der‘ irdische Mensch ist deshalb, wie auch immer, das Resultat einer Seelenhermeneutik, die seine *trinitas fabricatrix* schlichtet.⁷ Wem aber steht dabei die Autorität zu: dem *vivere*, *sentire* oder *ragionare* (Conv. III, II, 11-14)? Die Frage gewinnt noch an Brisanz, wenn, wie bei Dante, der menschliche Grundantrieb, der sich denkend, fühlend und wollend entäußert, mit *amor* identifiziert wird.⁸ Wo die Begierden des Bauches allein regieren, verfällt der Liebende der erniedrigenden Macht des *amor sui*. Wenn er jedoch neben seinen Triebwünschen auch die der anderen gelten läßt, zeigt er ‚Herz‘. Solche altruistischen Empfindungen vermögen eine eigene Liebesform, den *amor proximi* (später *amor mutuus*) zu begründen. Wer sich aber ganz über seine urwüchsigen Antriebe erhebt und sich insofern ganz ‚rationalisiert‘, der macht den ‚Kopf‘ frei für eine dritte Erfahrung von Liebe, den *amor Dei*.

Wird das menschliche Wesen so geordnet, und Dante hat diese Amorologie bereits in der *Vita Nova* poetisch bedacht,⁹ hat damit eine anthropologische Grundentscheidung

Anthropozentrismus“ herausgestellt, verbunden mit einer „Hinwendung auf die weltliche Tatsächlichkeit“ (*Giotto. Arenafresken. Ikonographie - Ikonologie - Ikonik*, München 1980. (Theorie und Gesch.d.Lit.u.d.Schönen Künste Bd.60), bes. S. 88

⁶ Dante hat sich in *De vulgari eloquentia* (II, II, 6) und im *Convivio* (III, II) ausdrücklich mit dieser Seelen- und Wahrnehmungsphysiologie auseinandergesetzt. Vgl. den prägnanten Art. „Vita“ von A. Niccoli in den *Enciclopedia Dantesca*. Bd. V, S. 1081ff. Ebenfalls von W. Hirdt, *Wie Dante das Jenseits erfährt. Zur Erkenntnistheorie des Dichters der Göttlichen Komödie*, Bonn 1989; der zwischen den fünf äußeren und vier inneren Sinnen unterscheidet und ihren Erkenntniswert am Beispiel der *Vita Nova* hierarchisiert.

⁷ Sie hat, von verschiedenen Seiten, F. Mazzoni entwickelt und ihren patristischen und scholastischen Kontext gesichert. Vgl. „Il ‚trascendentale‘ dimenticato“; in: *Omaggio a Beatrice*, a.c. di R. Abardo, Firenze 1997; S. 93-132.

⁸ Dante hat keine systematische Amor-Theologie entwickelt, wohl aber eine relativ genaue Vorstellung davon gehabt, deren (scholastische) Grundzüge er im *Purgatorio* (XVII, 91-139) zusammenfaßt. Vgl. dazu die materialreiche Betrachtung von A. Hell, „Der Amorbegriff bei Dante“; in: *Deutsches Dante Jahrbuch*, Bd. 29/30 (1951), S. 161-184; Bd. 31/32 (1953), S. 89-147; Bd. 33 (1954), S. 142-183. Sowie Art. „Amore“ von G. Favati in der *Enciclopedia Dantesca*, Bd. I, S. 221ff.

⁹ Ausg.: D.A., *Vita Nova*, a.c. di G. Gorni, Torino 1996 (Nuova Racc. di classici ital. annotate 15); vgl. W. Wehle, *Dichtung über Dichtung. Dantes ‚Vita Nova‘: die Aufhebung des Minnesangs im Epos*, München 1986.

eingeführt: ganz Mensch zu sein heißt, ganz Geist zu werden. Denn der Inbegriff seiner *anima rationalis* ist Gott. Dante stellt sich damit orthodox unter die Autorität etwa von Thomas von Aquin.¹⁰ Namentlich im ersten Buch seiner *Summa theologica* hat er die Anthropologie auf eine Formel verpflichtet, die weit über ihn hinaus fortwirkt und noch in Humanismus und Renaissance Entwurfshilfe leistet. Sie lautet: der Mensch hat eine spannungsreiche Doppelnatur; er ist ein *animal / rationale*.¹¹ Thomas reduziert ihn mithin auf zwei widerstreitende Kräfte. Nicht als ob, gerade ihm, Aristoteles unbekannt geblieben wäre. Er hat ihn jedoch christlich zugespitzt. Motiv ist sein Bildbegriff. Einzig der Mensch hat, weil er ein vernunftbegabtes Geschöpf ist, „Artähnlichkeit“ mit dem Schöpfer (Sum. teol. I; 93,6); der Rest ist - mindernde - Kreatürlichkeit. Vom Geistprinzip (*intellectus sive mens*) her gesehen gehören Triebe und Empfindungen daher auf die vernunftarme, vergängliche Seite der menschlichen Natur, obwohl auch ihr noch wie von ferne „Spuren“ ihrer Schöpfungsvernunft eingezeichnet sind: „das Endziel der Dinge entspricht ihrem Ursprung. Gott aber ist Ursprung und Endziel der Dinge“ (Sum. theol. I; 90,3). Dennoch liegt Thomas vor allem am Unterschied von sinnlichem (*animale*) und geistigem Vermögen (*rationale*) und Dante folgt ihm darin: „Die unausprechliche Vorsehung hat also für den Menschen zwei anzustrebende Ziele vorgesehen, nämlich die Glückseligkeit dieses Lebens (*beatitudo huius vite*), die in der Verwirklichung der eigenen Fähigkeiten besteht und die Glückseligkeiten ewigen Lebens, die im Genuss des göttlichen Anblicks besteht und zu der die eigene Fähigkeit nicht aufzusteigen vermag, wenn sie nicht vom göttlichen Licht unterstützt wird“.¹² Wer hingegen, wie Eva im Sündenfall, nur auf die Einflüsterungen der Sinnlichkeit hört, degeneriert nach unten, in die ungeistig tierische Richtung.

Diese - christliche - Geistkultur gewann ihre Eindeutigkeit jedoch nicht zuletzt dadurch, dass sie eine andere als die geoffenbarte Schlichtung von *animale* und *rationale* ausschloß. Längerfristig geht gerade davon ein Problemschub aus, der diese scholastische Anthropologie im Renaissancehumanismus schließlich vom ‚Kopf‘ auf den ‚Bauch‘ umstellen wird. Für diese kühne Revision tritt das Kunstland Arkadien ein. Argumentativer Rückhalt bot sich, schon zur Zeit Dantes, von zwei Seiten. Zum einen das verbliebene Wissen von der Antike. Sie schien ihrer Auffassung vom Menschen - grob - zwei Wege zum Glück vorgesehen zu haben. Wo wir uns denkend auf unser Leben beziehen, besteht das höchste Glück darin, uns in einer ursprünglichen, ewigen Idee zu beheimaten. Dieses transzendente Glück beruft sich gerne auf Platon. Wenn wir unser Glück aber nicht jenseits unserer sinnlichen Existenz, sondern gerade im Lebensvollzug selbst, immanent also suchen, dann soll das Sinnenglück Wegweiser zu unseren tiefsten Erwartungen sein. Wer

¹⁰ Vgl. *Summa theologica*, vollst. lat.-dt. Ausg., a.d.L. v. H. Christmann, München/Heidelberg 1941 (Bd. 6 u.7 der Dt. Thomas-Ausg.); I, 90.2 f. (S. 8); danach wird abkürzend zitiert.

¹¹ Vgl. *Summa theologica* I, op.cit. Bd. 6, „Wesen und Ausstattung des Menschen“, bes. I, 75 ff.. Die Dichotomien wechseln je nach den kategorialen Bedürfnissen etwa zwischen *anima et corpore* (I, 75,4) oder *sensus* und *intellectus* (I, 80,1), aber stets unter der Prämisse: *differentia constitutiva hominis est rationale* (I, 76,1).

¹² *Monarchia*. Lat./Dt.; Einl. übers. u. komm. von R. Imbach und Chr. Flüeler, Stuttgart 1989 (Univ.-Bibl. Nr. 8531), S. 240ff.

dafür eine gute Begründung brauchte, konnte Aristoteles als naturphilosophischen Lehrer anführen. Beide Glücksrichtungen haben im übrigen feste Indikatoren: auf rationaler Seite ist es das Wahrheitsprinzip, auf naturaler - das Lustprinzip. Wie wichtig dem Menschengeschlecht diese Fragen waren, läßt sich nicht zuletzt daran ablesen, dass es sehr früh begonnen hat, diese Fragen kulturell zu institutionalisieren. Die Pflege des Geistes sollte Sache der Theologie, Philosophie und Wissenschaft sein; die der natürlichen Interessen aber nahmen die Künste, nicht zuletzt die Sprachkunst in Pflege.

Auf der anderen, christlichen Seite waren die Verhältnisse ihrerseits keineswegs so klar, wie die Orthodoxie dies lehrte. Die Schwierigkeiten verbargen sich allerdings weniger in der Idee, als in der Rede vom Glück: die theologischen Wahrheiten mußten, um alle zu erreichen, in die Sprache der Religion übersetzt werden. Sie aber stützte sich, wie schon die Evangelien, weniger auf Begriffe als auf Bilder. Für deren Diskurs hatte freilich, wie in ähnlichen Fällen, bereits der - biblische - Mythos gesorgt und das elementare Bedürfnis nach Glück der bis heute populären Paradiesrede anvertraut.¹³ Das Paradies ist, abendländisch gesehen, aber auch sonst, die Ursprache des Glücks. Sie stellt sich damit, oft genug im Austausch, neben vergleichbare Diskurse, die sich mit Gegenständen befassen, die ungreifbar bleiben müssen: den Himmel, den lieben Gott, den Teufel oder die Hölle.

Mythische Ansichten aber sind gleichermaßen verlockend wie riskant. Im Grunde erklären und begründen sie nicht, was sie sagen und sind deshalb vieldeutig und deutungsbedürftig. Sie verleiten dazu, die archaischen Bilder für eine ursprüngliche Sache selbst zu nehmen. Im gegebenen Fall: in den leibnahen Freuden des Lustgartens - mit *hortus deliciarum* oder *voluptatis* werden die ‚Wonnen‘ des Garten ‚Eden‘ ins biblische Latein übersetzt - bereits schon das wahre Glück zu sehen. Um dieser *concupiscentia oculorum* zu begegnen, hatte die Zeit Dantes mit vielerlei Listen und Drohungen versucht, die vielfältig gebrochene Frage nach dem Glück in einer unzweideutigen Antwort zum Stillstand zu bringen. Die biblische Paradieserzählung kam dem entgegen. Ihre Pointe war ohnehin der Sündenfall. An ihm demonstrierte Jahwe, der Gott des Alten Testaments, worin das Gefährdungspotential des Menschen besteht: Eva, die sich den Apfel einverleibt,¹⁴ identifiziert das *animale* als Ursprung aller sündhaften Selbstverfehlung des Menschen. Die Überwindung der animalischen Lust - an ihr läßt sich demnach der wahre Geist eines Christenmenschen ablesen. Diese Ächtung des Begehrungsvermögens führte zu einer Abwertung des von Bedürfnissen stets heimgesuchten Diesseits insgesamt. Vom verlorenen Paradies aus gesehen glich der Aufenthalt in der Welt daher einem glücklosen Ödland. Rückkehr war ausgeschlossen. Den Eingang bewachte der Cherub mit dem Flammenschwert.

An welchem Glücksprojekt aber sollten sich die Vertriebenen des Lustgartens Eden nun, in ihrer Entfremdung, aufrichten? Als hätte Jahwe ein Einsehen gehabt, stellte er ihnen durch die Propheten, vor allem aber im Neuen Testament ein anderes Paradies in

¹³ Zu ihrer mittelalterlichen Verfertigung und Hermeneutik vgl. R.R. Grimm, *Paradisus coelestis / Paradisus terrestris. Zur Auslegungsgeschichte des Paradieses im Abendland bis um 1200*, München 1977 (Medium Aevum Bd. 33).

¹⁴ Vgl. F. Illies (Hg.), *Die Sache mit dem Apfel. Eine moderne Wissenschaft vom Sündenfall*, Freiburg/Br. 1972 (Herderbücherei 447).

Aussicht: das *paradisus paradisorum* (Augustinus).¹⁵ Anstelle des Gartens nun die Stadt, das Neue Jerusalem oder, bei Dante (Purg. 27, 102), das Himmlische Rom; nicht mehr im Diesseits, sondern in einem Jenseits gelegen, jenseits der Schwelle des irdischen Lebens.

Paradiesische Homotopien

Was aber sollte mit dem alten, dem Irdischen Paradies werden? Es war zwar verlassen, stand gewissermaßen leer (Purg. 32, 31); dennoch blieb es ein von den Schriften verbürgter Glücksraum des Glaubens. Eine Frage, die die Theologie seit den Kirchenvätern heftig bewegt hat. Das Problem lag auf der Hand. Nach christlichem Zeugnis - ebenso wie nach antiker Vorstellung - gab es mithin *zwei* Paradiese:¹⁶ das uranfänglich irdische und ein künftiges himmlisches. Beide waren gleichermaßen von den Testamenten verbürgt und wollten deshalb sinn- und heilsgemäß vereinbart sein. Aus langen Diskussionsketten ragen zwei Auffassungen heraus. Das Irdische Paradies wurde als sinnlich wohlgefällige Vorstufe des ewigen, geistigen am Ende aller Zeiten aufgefaßt. Nach biblischer Hermeneutik zu urteilen: der Garten Eden ist Antitypus, der dem Typus, dem Himmlischen Jerusalem, den Erkenntnisweg bereitet. Zugleich verband sich damit eine diskrete anthropologische Zuordnung. Der bildkräftige *hortus deliciarum* sprach die Sprache der *anima sensitiva*; das vergeistigte Empyreum mit seinen Zah-len-, Symmetrie- und Symbolverhältnissen hingegen die abstrakte Sprache der *anima rationalis*. *Philosophia - amor sapientiae* - war daher, auch sprachlich, das Bildungsziel, auf das sich der Mensch zuzubewegen hat, da er vom Baume der Erkenntnis gegessen hatte.¹⁷

Von diesen Voraussetzungen geht im Wesentlichen auch Dante aus. Die drei Jenseitsreiche seiner *Commedia* bilden genau die drei Seelenvermögen ab, wie sie die ‚Philosophen‘ unterscheiden.¹⁸ Die Hölle, Sündenort par excellence, ist Ausdruck für das größte Unglück, in das die *miseria hominis* geraten kann, wenn die *anima* des Menschen ganz unter den Einfluß des Begehrens (*parte concupiscibile*; Conv. III, X,1) gerät und damit das *rationalis* auslöscht. Das Purgatorium hingegen, das am Ende im Irdischen

¹⁵ Grimm, *Paradisus*, op.cit. S. 68, in Analogie zu *caelum caeli*, das Augustinus in die Genesisauslegung eingeführt hatte.

¹⁶ Dante hatte bereits in der *Monarchia* streng systematisierend die beiden Glückskonzepte mit den entsprechenden Glücksdiskursen verbunden: „Glückseligkeit des Lebens“ war dem „irdischen Paradies“, „Glückseligkeit des ewigen Lebens“ dem „himmlischen Paradies“ zugeordnet (op.cit. III, XV. 7; S. 242/3).

¹⁷ Dante ist der Frage der Heilsfunktion der Philosophie, der alten wie der ‚modernen‘, vor allem im *Convivio* auf den Grund gegangen. Als Frage selbst war sie lange schon Gegenstand mittelalterlicher Reflexion. Vgl. nur etwa Hugo v. St. Victor, *Didascalion*, I, IV: „Omnium autem humanarum actionum seu studiorum, quae sapientia moderantur, finis et intentio ad hoc spectare debet: ut vel naturae nostrae reparatur integritas, vel defectum, quibus praesens subjacet vita, temperantur necessitas“ [PL 176, S. 745]. Vgl. Ch. Huber, „Philosophia - Konzepte und literarische Brechungen“, in: *Literatur, Artes und Philosophie*, hg. W. Haug / B. Wachinger, Tübingen 1992; S. 1-22.

¹⁸ Mit reichem historischen Materialangebot erschlossen von E.G. Miller, *Sense Perception in Dante's Commedia*, Lewiston 1996 (Stud. in Mediaeval Lit. Vol. 15).

Paradies gipfelt, bildet das ‚Unterpfand‘ (*per arra*, d.h. *caparra*; Purg. 28, 93) für eine irdisch erreichbare Vollkommenheit dann, wenn ‚Begehren‘ (*appetito*; ‚Herz‘) und ‚Denken‘ (*ragione*; *animo*) sich in ordentlichem Einvernehmen befinden (VN 38, 7; Conv. IV, XIII, 16). D.h. unter der stillschweigenden Voraussetzung, dass ein ‚bereinigtes‘ Gemüt (Purgatorium) doch nur Präfiguration und Verheißung eines reinen, ewigen Glücks sein kann. Erst wenn, wie im *Paradiso*, alle sinnlichen Reste ‚wissenschaftlich‘ vergeistigt sind, mithin die *anima intellectiva* ganz ihre - göttliche - Bestimmung gefunden hat, erreicht der Mensch seine neue paradiesische Identität. Mit Augustinus und Thomas stellt Dante zwischen dem vorgängigen und endgültigen Glückszustand ein Verhältnis der *similitudo* her. Das Himmlische Paradies steht, wie ein Urbild zu seinem Bild, in einem Ursprungsverhältnis zum Irdischen Paradies (Sum.theol. I, 93, 1-2). Dieses bereitet so, wie der Antitypus Johannes der Täufer, den Weg zum eigentlichen Typus, Christus.

Das Purgatorium ist mithin nur Durchgang, anthropologisch gesehen ein „Horizont“ zwischen Hölle und Himmel;¹⁹ sein Glück transitorisch. Dennoch bildet es in der Architektur des menschlichen Seelenlebens eine fundamentale Station (*questa sensitiva potenza è fondamento de la intellettiva*; Conv. III, II, 11-14). Mit anderen Worten: am Ende des Purgatoriums, wo die *anima sensitiva* an ihre Grenze kommt, entscheidet es sich, was das *animale* insgesamt zum Glück des *rationale* beizutragen vermag. Oder: worin im Irdischen Paradies das Himmlische vorscheint. Dante teilt zunächst die theologische Glaubenszuversicht: es gibt wieder eine Rückkehr ins verlorene Paradies - aber unter Anleitung des Neuen Testaments, d.h. in der Nachfolge Christi. Sie freilich setzt den Durchgang durch den physischen Tod voraus. Die Strafe, die Jahwe über die Stammeltern verhängt hatte, besteht also fort: als sie vom Baum der Erkenntnis aßen, wurde ihnen der Baum des Lebens entzogen. Fortan gehörte das Bewusstsein der Sterblichkeit zu ihrem Leben. Das neue Paradies kann deshalb nurmehr eine gedankliche Realität sein. Die Theologie hat dies auf ihre Weise klargestellt und es zum Aufenthalt der Seligen nach dem Tode bis zum Jüngsten Tag bestimmt. Dante folgt zwar dieser Auffassung, nimmt aber, als poetischer Realist, den *sensus ‚historialis‘*²⁰ zurück, der seit Augustinus den Garten Eden zwar unerreichbar außerhalb der bekannten Welt, aber doch verlockend auf der Erde selbst vermutet.²¹ Noch die Weltfahrt des Columbus richtete sich danach aus.²² Dante dagegen hat ihn ganz als - biblischen - Ikonographen begriffen, als einen jenseitigen Ort, den wir nur noch mit der Seele suchen können. Dies verschaffte ihm umgekehrt freie Hand im Umgang mit seinem Vorstellungsgut, das sich so besser seiner hohen Kunst der Steigerung und Synthese fügen ließ.

Dessen ungeachtet baut auch seine Paradiesdarstellung auf der christlichen Tradition auf.²³ Alle vertrauten Merkmale werden, namentlich ab dem 27. Gesang des

¹⁹ Vgl. Dante, *Monarchia*, op.cit. III, XV, 3; S. 242/3.

²⁰ So im *Schreiben an Cangrande*, op.cit., S. 10.

²¹ Vgl. Grimm, *Paradisus*, op.cit., S. 64.

²² Vgl. W. Wehle, „Columbus‘ hermeneutische Abenteuer“; in: ders. (Hg.), *Das Columbus-Projekt. Die Entdeckung Amerikas aus dem Weltbild des Mittelalters*, München 1995; S. 153-203.

²³ Ausführlich mit Quellen und Bezügen diskutiert von Ch. Singleton, *La poesia della Divina Commedia*, Bologna 1978 (1957), Kap. IX, S. 291ff., aber ohne Einbeziehung

Purgatoriums aufgerufen: die Insel in der unzugänglichen *terra australis*; Adam, der erste Mensch (Purg. 9, 10); die Pforte, im Tor zum Purgatorium zitiert (ebda., V. 51); der Engel, der es bewacht, von Cato angekündigt (Purg. 1, 98); es ist umgeben von einem Feuerwall (*muro di fuoco*, Purg. 28, 36), der den Jenseitswanderern Dante, Vergil und Statius den Zutritt verwehrt und auf die Cherubim mit dem lodernden Flammenschwert anspielt (Gen. 3,24). Es ist auf dem höchsten Berg der Welt gelegen (*santo monte*, ebda., V. 12) und revidiert insofern die mißglückte Besteigung des verbotenen Berges am Beginn der Seelenreise (Inf. I, 13ff.); zugleich ist es üppig mit Bäumen bestanden, die von aller ‚obscuritas‘ erlöste *selva oscura* des Eingangs zitierend (ebenfalls im zweiten Vers des ersten Gesangs!); der Ort selbst prangt in paradiesischem Luxus: ein *locus amoenus* im Superlativ;²⁴ eine blütenreich und jubilierend sich verschwendende Natur; die - zwei - Flüsse, die im Garten Eden entspringen, kehren wieder; der Baum in der lichten Mitte; eingebettet in einen durchwaltenden Einklang der Natur, deren blühendes Leben ihre göttliche Seite zeigt - *divina foresta* (Purg. 28, 2)..

Soweit zum paradiesischen Traditionsgerüst Dantes. Entscheidend allerdings ist, wofür er dessen sinnlichen Reiz sprechen läßt. Die erste Deutungsmaßnahme besteht darin, es kühn ins Purgatorium einzulassen. Der Aufenthalts- und Warteort der Seligen, theologisch eher eine Verlegenheitslösung, wird so übernommen in einen umfassenderen Heilsprozeß. Dieses Paradies ist damit nicht länger unvorgreifliche Schöpfungsgabe, sondern Resultat einer *vita activa*, der es durch tugendhaftes Handeln gelingen kann, eine anthropologische Abkehr von der *vita passiva* und ihrem Diktat der Sinne zum Triumph ungetrübter Verstandestätigkeit in der *vita contemplativa* zu bewirken. Der vorge-schichtliche Schöpfungsbericht expliziert sich dadurch in die Zeit und entfaltet aus dem grundlosen Ursprung gleichsam nachträglich ein erklärendes Geschehen, das ihm als stumme Ermöglichung vorauslag.²⁵ Dieses heilsgeschichtlich aufgeklärte Paradies hat allerdings seinen Preis. Es entsagt dadurch jedem kulturgeschichtlichen Gedanken, dass die Menschheit den Verlust ihres ursprünglichen Aufenthaltes mit eigenen, selbstgemachten Paradiesen würde wettmachen können, wie dies die Mythe vom Turmbau zu Babel sich

antiker Konkordanzen. Auf sie verweist hingegen N. Sapegno, *La Divina Commedia*, vol. II „Purgatorio“, op.cit. S. 304ff.; klassische Bildquelle die Darstellungen des Goldenen Zeitalters, auf die Dante selbst verweist (Purg. 28, 139ff.). Zu ergänzen durch die Dekadenzgeschichte des Goldenen Zeitalters im *Roman de la Rose*, vorgetragen von Amis (9493-9664). - Wie sehr es Dante verstanden hat, seinen literarischen Schriftsinn polysem anzulegen, zeigt in diesem Zusammenhang L. Pertile, der frühere quellengeschichtliche Verweise systematisch aufgreift und mit hoher exegetischer Eindringlichkeit das Hohelied Salomons und seine mittelalterliche Rezeption als Konzept ansetzt, das der Gestaltung der Begegnung mit der Beatrice im Irdischen Paradies Pate gestanden habe. Vgl. *La puttana e il gigante. Dal Cantico dei Cantici al Paradiso Terreste di Dante*, Ravenna (Longo) 1998.

²⁴ Dante hat in dieser Glückslandschaft mehrere Bildtraditionen verwoben, auf die die Kommentare mit wechselnden Akzentuierungen eingehen. Vgl. etwa H. Gmelin, *Die Göttliche Kommödie*, Kommentar II. Teil, „Der Läuterungsberg“, Stuttgart 1955, S. 434f..

²⁵ Vgl. E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, 2. Teil: „Das mythische Denken“, Berlin 1925, S. 132ff.. Dass diese ‚Rationalisierung‘ langfristig den Mythos überwindet, gehört mit ins Konzept seiner Produktivität.

ausgemalt hatte (Gen. 11, 1-9). Das naive Glück der ersten Zeit ist unwiederbringlich verloren. Es gibt nur noch das zweite, das der Entfremdung vom ersten abzugewinnen ist. Dazu mußte Dante allerdings ein poetisches Kunststück vollbringen. Auf der einen Seite braucht er das Lustmoment, dem die Synästhesie seines Irdischen Paradieses huldigt. Es ist Prämie für den, der an sich die Vernunft der Tugenden ausarbeitet. Andererseits darf das ‚Entzücken‘ des *hortus deliciarum* nicht schon als die Erfüllung unserer Geistnatur mißverstanden werden. Deshalb muß die *Commedia* im Grunde die Vertreibung aus dem Paradies, ins Positive gewendet, ihrerseits wiederholen und aus der Ankunft eines geglückten Läuterungsweges einen Aufbruch zu noch größerer Glückseligkeit im Empyräum machen.

Dante hat diese Gegenläufigkeit ingenios gelöst: sein Jenseitswanderer erlebt in der überkommenen Paradieslandschaft einen doppelten Akt der Initiation. Wenn er zusammen mit Vergil und Statius schließlich an der *divina foresta* anlangt, hat er mitleidend, bewusst werdend, die Läuterung des Purgatoriums auch an sich selbst vollzogen. Die sieben Hauptsünden und ihre moralischen Gegenspielerinnen haben ihnen dabei eine Art dialektische Himmelsleiter gebaut.²⁶ Die Kommentare haben hieran deshalb ihre ganze Kunst des mehrfachen Schriftsinns ausgespielt.²⁷ Wenig Aufmerksamkeit blieb daher für die anthropologische Frage, worin denn Sinn und Wert des Menschen für sich selbst genommen besteht, unterhalb seiner göttlichen Letztbestimmung, gleichsam in irdisch beschränkter Hinsicht. Denn an kaum einer Situation läßt sie sich besser beantworten als bei der Ankunft im Irdischen Paradies. Alle sündhaften Wirrungen und sinnlichen Trübungen haben die Wanderer hinter sich gelassen. Eine Art phänomenologische Reduktion hat sich an ihnen vollzogen: sie verkörpern nun, was der Mensch im besten Falle ist, d.h. wenn seine animale Natur von ihren selbstischen Anfechtungen gereinigt ist. Es ist vielleicht der anthropologische Moment der *Divina Commedia* schlechthin. Die Wanderer wenden ihren Blick dem *paradiso terrestre* zu. Er fällt auf den Wasserlauf, der es begrenzt, und obwohl alles noch im Halbdunkel liegt, scheint er von unerhörter Klarheit. Es ist ein selbstexplikatives Signal: das Ich wird sich hier auf sein eigenes, wahres Wesen hin transparent (Purg. 28, 28 ff.). Der äußere Ort spiegelt, ‚reflektiert‘ ihm seinen seelischen Entwicklungsstand.

²⁶ Über die Grenzen der Einzelkünste hinweg eine moraldidaktische Poetik, wie H. Belting beispielhaft und systematisch erarbeitet hat. Vgl. „Das Bild als Text. Wandmalereien und Literatur im Zeitalter Dantes“; in: ders./A. Blume (Hg.), *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit*, München (Hirmer) 1989, S. 23-64.

²⁷ Vgl. zusammenfassend etwa H. Gmelin, Komm. „Der Läuterungsberg“, op.cit., S. 10ff..

Im Garten des Ewig-Weiblichen

Worin diese Zwischenbilanz im Bilde des Paradieses besteht, darüber scheint Einigkeit zu bestehen: dessen blühendes Leben versinnbildlicht die natürliche Unschuld des Menschen vor dem Sündenfall, sein uranfängliches Glück.²⁸ Zeichenhaft kommt es deshalb in einem jenseitigen Dies-seits vor, auf dem *santo monte*. Doch Dante bleibt nicht dabei stehen. Mit der Freiheit des Dichters geht er - geradezu ikonoglastisch - über die mythischen Bildvorgaben hinweg und setzt, wie einst der Deus opifex, wieder eine Gestalt in den leerstehenden Garten ein. Gegen alle biblische Tradition ist es kein neuer Adam, aus dem Element Erde geformt, sondern - eine Frau, Matelda. Als einzige Gestalt der *Divina Commedia* kommt ihr keine (überzeugende) historische Identität zu:²⁹ wohl deshalb, weil sie aus dem Element der poetischen Schöpfer, aus Sprache gebildet ist. Das unterscheidet sie zugleich von der Eva der Genesis. Im übrigen fehlt ihr das kreatürliche Kriterium par excellence, die Nacktheit.

Wer die herrschende Ansicht so provozierend verändert, muß dafür starke Beweggründe haben. Alle Blicke werden dadurch auf diese Matelda gelenkt. Als alleinige Inhaberin des Ortes verkörpert sie den Inbegriff des Paradiesischen insgesamt, d.h. das höchste Glück auf Erden; anthropologisch gesehen ist sie der Inbegriff der *anima sensitiva*. Wie ein allmählich sich schärfendes Bild tritt sie aus der paradiesischen Situation heraus: erst *cosa*, dann *donna*, schließlich *bella donna* (Purg. 28, 38-41). Den Namen selbst erhält sie erst gleichsam in Ausübung seiner Bedeutung (Purg. 33, 119). Und so kommt sie den Wanderern zur Erscheinung: singend, am Wasser Blumen pflückend und streuend, wandelnd, tänzelnd und lächelnd - der Frühling in Person. So sehr stimmen ihre Attribute mit dem Naturprospekt überein, dass sie geradezu als Inkarnation des paradiesischen *genius loci* gelten darf. Dante setzt damit ein programmatisches Zeichen. Es gewinnt seine Bedeutung vor allem dadurch, dass alle, die den Ort Mateldas im Laufe dramatischer Prozessionen betreten, ihn wieder verlassen; auch das Ich. Nur sie bleibt. Wenn Matelda aber für die *anima sensitiva* und *vita activa*³⁰ steht, werden damit Glanz und Grenze dessen beurteilt, was der Mensch von sich aus vermag, um glücklich zu werden. Allgemeiner: unsere Natur kann ‚rein‘ für sich sich genommen zwar einen hohen Anhaltspunkt, Residuum, nicht aber Ziel menschlicher Bestimmung sein. Sobald Beatrice erscheint, tritt Matelda wie ein Antitypus hinter den Typus zurück.³¹ Das Ich hat nur noch Augen für sie.

²⁸ Zum ganzen Paradieskomplex vgl., Früheres lesenswert zusammenfassend, H. Gmelin, *Die Göttliche Komödie*, Komm. „Der Läuterungsberg“, op.cit., S. 434ff.; hier S. 440.

²⁹ Vgl. etwa N. Sapegno, *Divina Commedia*; vol. II „Purgatorio“; op.cit., Komm. zu 33, 119 (S. 369) sowie zu Purg. 28, 40 (S. 307).

³⁰ B. König hat, eine lange Deutungstradition zusammenfassend, dies zuletzt erhärtet. Vgl. „Canto XXVIII“ in: *Lectura Dantis Turicensis*, a.c. di G. Güntert/M. Picone, *Purgatorio*, Firenze (F. Cesati) 2001; S. 435-445.

³¹ Im Grunde nimmt sie an einer dynamisierten Typologie teil, wie sie nur der Literatur möglich ist. So wie Lea auf sie und sie auf die Beatrice hinführt, erweitert sich die Sequenz analog zum Aufstiegsschema: Matelda, Beatrice, Maria. Vgl. dazu R. Migliorini-Fissi mit einer umfassenden geistesgeschichtlichen Kontextualisierung dieses trinitarischen Modells, ausgehend von Beatrice: „Da Matelda a Beatrice a Maria“; in: *Omaggio a Beatrice*, op.cit., S. 23-82.

In ihr kündigt sich mithin ein Standpunkt an, der erst vom Gipfel des Irdischen Paradieses aus in Sicht kommt. Die Welt der Matelda bleibt zurück, weil sie im Letzten noch sinnlich gebunden ist und wie alles Irdische nur Anlaß für ein transitorisches Glück bietet.³²

Dennoch bleibt ihre Vorläufigkeit, gerade gegenüber der Beatrice, mehr als nur eine Episode. Dante läßt uns an ihr ermessen, was wir an unserer kreatürlichen Ausstattung als solcher haben. Sie verfügt über eine Lebensenergie, die zwar geistig überarbeitet, aber nicht ausgeschaltet werden soll. Sie gehört, nach aristotelischer Lehre, mit ins Bild des Menschen. Das rote Kleid der Beatrice zu Beginn der *Vita Nova* (VN I, 4; 28, 1) hatte darauf bereits bildlich Rücksicht genommen. Gewiß, dieser *élan vital* ist blind für andere als seine eigenen Motive. Wer nur auf ihn hört, verfällt der sündhaften Abirrung vom rechten Weg und endet in der entgeisterten Negation des *Inferno*. Wenn er aber durch das *rationale* der Tugenden geleitet und dadurch sich seiner selbst bewusst wird, kann von seiner Lust sich auszuleben auf das Lebendige schlechthin geschlossen werden. Dante, der Philosoph, schafft sich so einen Durchgang von der animalen Energie zu ihrer intellektualen Entelechie.

Dass geistige Tätigkeit die sinnlichen Umtriebe geistig einzulösen - zu erlösen - habe, diese Demonstration hat Dante, der Poet, jedoch vor allem in der Sprache der Dichtung vorgetragen. Um sie dazu zu bringen, hat er zu einer unerhörten Maßnahme gegriffen, die eben deshalb nur unter dem Mantel der Fiktion noch durchgehen konnte. Denn Matelda ist lediglich der poetische Blickfang einer systematisch durchgeführten Überschreibung des Irdischen Paradieses insgesamt: so wie dieses sich in ihr spiegelt, ist sie in - Venus gespiegelt. Gleich einem Palimpsest hat Dante die biblische Paradiesvorstellung mit der antiken Venus-Mythologie unterfangen. Die Auswirkungen auf die Bedeutungsleistung der *Divina Commedia* sind beträchtlich.

Alle prägnanten Merkmale der zauberhaften Frau im schönen Garten lassen sich umstandslos der Ikonographie der Venus entnehmen. Der *poeta eruditus* hat dieser Übereinstimmung ein Ordnungsprinzip der Homotopie abgewonnen.³³ Er setzt damit, neben Vergil und Statius, auch Ovid (und Apuleius) ein intertextuelles Denkmal.³⁴ Die

³² Ausführlich mit Rücksicht auf die verschiedenen Deutungen diskutiert von Ch. Singleton, *La poesia della Divina Commedia*, op.cit., S. 359ff. (Kap. XII). Er führt ihre „figura“ allerdings wesentlich auf das Liebeskonzept der Pastourelle zurück, das ihre Rolle im Garten Eden nicht ausreichend erklärt.

³³ Damit ist eine Vorstellung bezeichnet, die der Begriff der Heterotopie von Foucault systematisch voraussetzt, aber ihn nicht systematisiert. Sie betont, dass Sinnräume nicht nur syntagmatisch, sondern auch paradigmatisch, selbst heute noch, kommunizieren können, wie gerade der Bindungsreichtum von ‚Paradies‘ belegt. Vgl. M. Foucault, „Des espaces autres“; in: ders., *Dits et écrits 1954-1988*; Bd. IV, Paris 1994; S. 752-762.

³⁴ Systematisch vom mittelalterlichen Begriff des ‚auctor‘ her entwickelt bei M. Picone (der die maßgebliche Literatur zum Thema berücksichtigt); in: „L’Ovidio di Dante“ (in: AAVV. *Dante e la ‚bella scola‘ della poesia*, Ravenna 1993; S. 107-144). Vom Einfluß Ovids her gesehen kann die *Commedia* als „divina Metamorfofi“ erscheinen (S. 137). Vgl. ebenfalls B. König, „Canto XXVIII“; op.cit., S. 444. Eine intensive und subtile Diskussion über den bildenden Einfluß Ovids auf die *Commedia* führen die beiden Kolloquien *Dante and Ovid. Essays in Intertextuality*, ed. M.U. Sowell, Binghamton/New York 1991 sowie *The Poetry of Allusion. Vergil and Ovid in*

Metamorphosen waren, vielleicht mehr noch als die *Aeneis*, eine poetische Bibel des Mittelalters. Curtius nannte sie das mittelalterliche Who's who der antiken Mythologie.³⁵ Zahlreiche Zitate, Bilder, Vergleiche und Anspielungen haben Eingang gerade ins *Purgatorio* gefunden und zeichnen es als Anschauungsform der *anima sensitiva* aus. Im übrigen kann es kaum Zufall sein, dass Vergil und Statius, die Führer des Ich, in ihren Epen, der *Aeneis* und der *Thebais*, gerade dieser antiken Gottheit besondere Reverenz erweisen. Nach Ovid ist sie die Mutter des Aeneas .

Venus: das ist eine ästhetische Syntax für Attribute, Komponenten und Motive, die die Rede über Lust (und Last) der Sinnlichkeit betreffen.³⁶ Dante hat sich aus dem üppigen Repertoire gezielt diejenigen Bestandteile zu eigen gemacht, die Boccaccio in seinem gelehrten Hauptwerk *De Genealogie deorum gentilium* als *Venus magna* oder *pubica* unterscheidet.³⁷ Diese Version hat alle libidinösen Neigungen der *Venus venenum* (Purg. 25, 132) getilgt. Sie ist also genau das Ebenbild der geläuterten Wanderer am Ende des Purgatoriums.³⁸ Ihrem Blick gemäß hat Dante einen allzu verführerischen Augenschein von Venus bereinigt und sie selbst nicht auftreten lassen. Sie kommt vielmehr in der tugendhaften *similitudo* der Matelda zur Erscheinung. Gerade wenn man diese aber wiederum auf Lea rückbezieht (Purg. 27, 101), in der sie präfiguriert ist, bildet sie in Bezug auf die antike Gottheit eine typologische Vorstufe. Sobald sie den Jenseitspilgern deshalb ins Auge fällt, findet im Grunde eine Art Anagnorisis statt: sie nehmen in ihr eben den unschuldigen Naturzustand des Menschen vor dem Sündenfall wahr, den sie selbst am Ende ihres Aufstiegs durch das Purgatorium wieder erreicht haben. Der Autor will keinen Zweifel lassen. Mit den ersten Worten Mateldas stellt er unmittelbar ihren - und der Wanderer - paradisischen Status fest: *in questo luogo eletto / a l'umana natura per suo nido* (Purg. 2 8, 77f.).

Dante's Commedia, ed. R. Jacoff/J.T. Schnapp, Stanford 1991; hier mit besonderer Rücksicht auf die Artikel von P.S. Hawkins.

³⁵ *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern ¹1948 u.ö., Kap. 2, § 1 „Dante und die antiken Dichter“, S. 28. - Vgl. Dantes Hochschätzung in *De Vulg. Eloqu.* (II, VI, 7): „Et fortassis utilissimum foret ad illam [constructionem] habituandam regulatos vidisse poetas, Virgilium videlicet Ovidium Metamorfoseos, Statium atque Lucanum“; abgewandelt in *Vita Nova*, op.cit., Kap. XVI, 9, S. 154; in der Ed. De Robertis (Napoli 1980), Kap. XXV, 9; S. 177.

³⁶ Vgl. Dantes Zuordnung in *De vulg. eloquentia* (II, II, 8): „Dicimus illud esse maxime delectabile quod per preciosissimum obiectum appetitus delectat: hoc autem Venus est“. Zur Präsenz von Venus im Mittelalter vgl. E.G. Schreiber, „Venus in the Medieval Mythographic Tradition“; in: *Journal of English and German Philology*. 74/1975; S. 519-535. - B. Guthmüller, „Pro quanta potentia regni/Est Venus alma, tui!“; in: *Faszination Venus. Bilder einer Göttin von Cranach bis Cabaud*, hg. v. E. Mai, Köln (Wallraf-Richartz-Museum(2000, S. 49ff.) - Jean Seznec, *Das Fortleben der antiken Götter*, München 1990; S. 65ff..

³⁷ In: *Tutte le Opere di G. Boccaccio*, vol. VII/VIII; a.c. di V. Zaccaria, Milano (Mondadori) 1998; libro III, 22f.; S. 336ff..

³⁸ Verschlüsselt bereits am Beginn des Purgatoriums avisiert, als das Licht des Planeten Venus die Seelenwende der Wanderer anzeigt; dort steht ihr Stern zwar noch im Zeichen der Fische, d.h. im sinnlichen Element des Wassers (Fische gehören fest in den Bildfundus der Venus); aber diese Deszendenz tritt zurück: *Lo bel pianeta ... velando i Pesci ch'erano in sua scorta* (Purg. 1, 19-21).

Die Überblendungen als solche scheinen, bei aller dichterischen Freiheit, die Dante sich stets nimmt, augenfällig. Bereits die ersten Schritte der Wanderer, unmittelbar zu Beginn des Purgatoriums (1, 19), stehen unter dem Leitstern von Venus. Mit ihr auch beginnt der dritte Morgentraum des Ich (Purg. 27, 92ff.). In ihm erscheint Lea, Präfiguration Mateldas, ihrerseits in ein doppeltes Lichtspiel eingelassen: der verblassende Schein des nächtlichen Planeten Venus verliert sich, überleitend, im anbrechenden Licht des Tages. Dessen Strahlen aber treten zum ersten Mal beim Anblick der Matelda in Erscheinung: *Deh, bella donna, che a' raggi d'amore / ti scaldi* (Purg. 28, 43f.). Venus ist das aus dem Dunkel der Sinne erglühende Licht, das hier in der Liebenswürdigkeit (*amore*) Mateldas aufscheint.

Doch noch bevor Lea dem Ich ins Bewusstsein kam, war sie bereits als eine paradiesische Verlautbarung subtil angekündigt worden: *Venite benedicti / Patris mei* (Purg. 27, 58) klingt es aus dem Garten Eden herüber. Jesu Botschaft an die Erwählten seines Vaters (Matth. 25, 34) verbindet sich, wie zuvor der Untergang der Nacht und der Aufgang der Sonne, mit Venus. Wer etymologisch im Sinne Isidors von Sevilla dachte - Dante ehrt ihn in Parad. 10, 131 -, und Cicero und Fulgentius kannte, konnte im Namen von *Venus* das *venire* nicht überhören: eine anthropologische Weltmacht ist sie, weil sie zu allen ‚kommt‘.³⁹

Doch nicht nur sehend und hörend, ästhetisch - auch affektiv gipfelt das Purgatorium in ihr. Wiederum gleich zu Anfang treten der Meister und sein Schüler in eine ‚lachende‘ Landschaft ein, die ihnen die Venus-Gestimmtheit des *diletto* ‚einhaucht‘ (Purg. 1, 16). Es entspringt der Lebenslust, die die Höllenfahrer jetzt, nach dem Reich der seelisch Toten, wie eine Auferstehung empfinden. Sie aber ist ihrerseits nur wieder Vorverweis auf ein noch höheres Vergnügen, die *piena letizia* (Purg. 28, 16; genau der gleiche Vers 16 wie im ersten Gesang), die ungeteilte Freude des *hortus deliciarum*. Der biblische Begriff selbst wird schließlich, mit numerischem Nachdruck, im 29. Vers des 29. Gesangs ausgesprochen (*ineffabili delizie*) und unmittelbar auf Eva vor dem Sündenfall bezogen. Der Zusammenhang war im übrigen längst vorbereitet. In *de Vulgari eloquentia* hatte Dante solches *piacere* bereits Venus und sie dem *animale* zugeordnet (VE II, II, 8). Getragen wird dieses Hochgefühl von einem wahren Sinnensturm der *divina foresta*, der affektiv eben jenen ewigen Frühling (Purg. 28, 36; 51) erzeugt, in dem die Mythologie die Natur von Venus spiegelt. Der April ist zudem, wie Temperamentenlehre und Sternenkunde lehrten, ihre Jahreszeit. Auch von dieser Seite her enthüllt sie sich als eine heimliche Führerin der Jenseitswanderung. Nach der inneren Zeitrechnung der *Commedia* ereignet sich die Begegnung zwischen Dante und Matelda am 13. des Frühlingsmonats April 1300.

Andere, bedeutende Momente kommen hinzu. Die Genesis hatte das Irdische Paradies als symbolkräftigen Ursprung lebendigen Wassers dargestellt. Dante knüpft an diese biblische Vorgabe an; doch auch sie muß sich seinem großen visionären Gemälde fügen: er reduziert die vier Paradiesflüsse auf zwei, den antiken Lethe und den fiktiven

³⁹ Über Fulgentius vermittelt (vgl. B. Guthmüller, „Pro quanta potentia“, op.cit., S. 51); von Boccaccio aufgenommen (*Genealogie*, op.cit. libro III, 22.19; S. 351).

Eunoë. Lethe bildet die oberste Grenze des Glücks, an das das *animale* heranreicht. Bezeichnenderweise trennt sich hier, an dieser spirituellen Paradiesmauer, der antike Vergil vom Christen Dante (zwischen dem 29./30. Gesang des Purgatoriums). Eunoë, der andere Wasserlauf, markiert dagegen die unterste Grenze des Glücks, dem des *rationale*, die *anima intellectualis* zustrebt. Mit ihm ist, insofern, ein neuer Anfang gesetzt.

Das Element Wasser, mit dem die beiden Flüsse die Paradieslandschaft einfassen, erweitert den Venus-Horizont erheblich. Als die Ankömmlinge den Lethe erreichen, tritt Matelda nicht nur in Erscheinung: sie erstet gleichsam aus der Blickwendung zum Wasser selbst (Purg. 28, 34ff.). Und ganz ihrem aquatischen Wesen entsprechend, fragt das Ich sie zuerst nach dieser überirdisch reinen Flüssigkeit (ebda., V. 85). In ihr vor allem ist sie in ihrem Element, sodaß sie zum Fluchtpunkt einer purgatorialen Hydrographie werden kann. Dante hat dies, wenn nicht alles täuscht, bereits in ihrem Namen niedergelegt. Welche Erklärungsversuche wurden nicht schon an ihm erprobt.⁴⁰ Wirklich überzeugt hat noch keiner. Wohl aber würde er sprechend, wenn er nach dem verbreiteten etymologischen Verfahren Isidors von Sevilla gelesen wird.⁴¹ Dieses hat ausdrücklich eine Worterschließung *secundum placitum* vorgesehen und damit das Tor zu poetischen - allegorischen - Ausdeutungen geöffnet.

So scheint auch Dante ihren Namen gebildet zu haben. Umgekehrt gelesen ergibt er ‚*ad letam*‘;⁴² nach mittellateinischem Sprachgebrauch: ‚die am Lethe wohnt (und lebt)‘. Als sie sich ihnen vom Ufer her nähert, setzt sie den Fuß ins Wasser (ebda. V. 61ff.) - wohl doch deshalb, um figurativ den elementaren Grund ihres Naturells anzuzeigen. Sie bleibt dabei allerdings nicht stehen. Später führt sie Dante und Statius flussaufwärts, in Richtung der Quelle (Purg. 29, 7ff.). Sie setzt auch damit ein Zeichen. Das Lebensspendende des Wassers, für das sie (im Lethe) ‚steht‘, legt nur die Spur zu seinem Ursprung, von dem aller Lebensfluß ausgeht. Und sie ist es schließlich, die - naturgemäß - die beiden durch die Wasserläufe ins *Paradiso* geleiten wird, so wie sie es, als Gegenbild zu Charon im *Inferno*, mit allen geläuterten Seelen tut (Purg. 33, 128: *come tu se' usa*). Mit Matelda führt Dante in sein Irdisches Paradies mithin ein vitales Moment der Bewegung ein, das unmittelbar die Lebendigkeit des Wassers in Szene zu setzen scheint. Der statuarischen biblischen Zeitlosigkeit war diese Vorstellung gänzlich fremd.

⁴⁰ Vgl. Referat und Diskussion im Art. „Matelda“ von F. Forti in der *Encicl. Dant.*, op.cit., Bd. III, S. 854ff..

⁴¹ *Etymologiarum sive originum, libri XX*, ed. W.M. Lindsay, Oxford (Clarendon Press) 1911. - Dessen Verfahren der ‚metaphysischen Etymologie‘ deckt, wie es B. Ribemont zeichentheoretisch entwickelt, durchaus die Namensinversion Dantes (*Les Origines des Encyclopédies médiévales*, Paris, H. Champion, 2001; Kap. II, S. 39-181; hier S. 154).

⁴² Als Anagramm erwogen von J. Goudet, „Une nommée Matelda“; in: *Revue des Etudes italiennes*, I/1954; S. 20-60.

Venus, eine Wissenschaft

Die ruhende Energie des paradiesischen Glückszustandes so zu vitalisieren, wie die *Commedia* es tut - dafür hatte das biblische Bildprogramm keinen Sinn. Sein Ereignismoment beschränkt sich auf die Einsetzung und Vertreibung der ersten Menschen. Erst die Überblendung mit der Venus-Mythologie vermag die dramatischen Metamorphosen zu erklären, die diesen Ort innigen Gemütsfriedens hier durchdringen. Nirgendwo sonst mußte sich das Paradies so zum Lebensvollzug bekennen. Vielleicht hat Ovids Erzählung von Pygmalion das Vorbild gegeben (Met. X, 270ff.). Wie Venus dessen ‚Elfenbeinjungfrau‘ zum Leben erweckt, so Dante das Paradies durch die Venus-Matelda. Über diese mythologische Brücke läßt sich eine Fülle von Gestaltungszügen des Purgatoriums identifizieren.

Zuerst und naheliegend die elementare Verbindung Mateldas zum Wasser. Ist nicht Venus, schon von ihrer mythischen Herkunft her (Anadyomene und Aphrodite), die aus dem Schaum des Meeres Geborene (Met. IV, 536ff.)? Mittelalterliche Bilddarstellungen kennen sie meist nur im oder am Wasser. Temperamentenlehre und Humoralpathologie bringen sie stets mit dem feuchten Element in Verbindung. Nicht selten ‚kommt‘ sie übers Wasser ans Ufer. Doch nicht nur daran bemißt sich die Geistesverwandtschaft mit Matelda. Dante hat sie, lange bevor er ihr einen Namen gab, einschlägig qualifiziert: sie ist zuerst und vor allem anderen als ‚Nymphe‘ eingeführt (Purg. 29, 4ff.). Wie ihre mythologischen Verwandten bewegt sie sich voller Anmut und Grazie durch Wald und Hain und immer in der Nähe des Wassers. Gewiß, sie ist nicht nackt und ‚badet‘ nur ihre Füße (V. 62). Doch ihr natürlicher Liebreiz ist gerade deshalb im Sinne Dantes paradiesisch, weil sie, wie Venus, bevor Cupido sie versehentlich mit seinem Liebespfeil verletzt hat, von Leidenschaft unberührt ist. Ihre Sinnlichkeit hat (noch) nicht den Stachel des Fleisches verspürt.

Nach dem mythologischen Statut der Venus - nicht eigentlich der Eva - hat Dante die Gestalt Mateldas und, durch sie, das Irdische Paradies angelegt. Im übrigen entschlüsselt er ihren natürlichen Beweggrund selbst. Denn als sie sich dem Wanderer zu erkennen gibt, nimmt er sie sprachlich so auf: *Deh bella donna, che a' raggi d'amore/ti scaldi, s' i' vo' credere a' sembianti/che soglion esser testimon del core* (Purg. 29, 43-45). Der Augenschein (*sembianti*) enthüllt den Zustand des ‚Herzens‘ und dieses wiederum die Instanz, die es vertritt: das *animale*. Dessen Substanz ist die - schöne (*bella*) - Liebe: Venus magna. Sofern sie jedoch *trafitta dal figlio* ist (V. 65), wie Dante sie mit Ovid charakterisiert (Met. X, 525), kann ihre Liebe geistvoll erst im Durchgang durch ihre Verletzungen (*trafitto*) werden, in schmerzhafter Bewußtwerdung also. Dass damit auf die ‚Große Venus‘ angespielt wird, als dem frühlingshaft wärmenden (*scaldi*) Ursprung dessen, was Matelda vorstellt, wird offenbar, als sie näher kommt und sich ihr Wesen auf den zweiten Blick lichtsymbolisch erhellt: *di levar li occhi suoi mi fece dono:/non credo che splendesse tanto lume/sotto le ciglia a Venere* (ebda., 63-65). Aus der Ferne - in antiker Sicht (noch ist Vergil der Führer) - erscheint der natürliche Liebreiz Mateldas von Venus, der Göttin des *animale* herzukommen. Aus der Nähe, unter einem christlich bereinigten Blick, erweist er sich jedoch als vorchristlicher Antitypus für einen höheren

Begriff von Liebe, der über den von Venus hinausgeht und der Beatrice vorbehalten sein wird: für den *amor Dei*. Hatte, zum Zeichen dafür, das Ich nicht bemerkt, dass die Liebesstrahlen, die von den Augen der Matelda wie von einer Minneherrin des *Dolce stil novo* ausgehen, ihren Ursprung gleichwohl nicht in ihr selbst haben (Purg. 28, 43-46)? Sie ist gleichsam transparent gewordene *donna-schermo* (VN II, 8), die das Ich jetzt bewusst in dieser Funktion als Vermittlung einer weiter reichenden Form von Liebe einsetzt.

Genau dies war zuvor ‚philosophischer‘ Gegenstand der Abschiedsrede von Vergil. Bisher, erklärt er seinem Zögling, habe ich dich mit Verstand und Kunst (*con ingegno e con arte*, Purg. 27, 130), den Tugenden paganer Wissenschaft angeleitet. Jetzt aber, am Ende des Purgatoriums, wo deren Kompetenz (und er selbst) endet, verpflichtet er ihn auf eine neue Führung (*duce*), die einer epistemologischen Revolution gleichkommt: Folge von nun an, weist er ihn an, dem Erkenntnisweg, den das *piacere* (V. 131) dir weist! Die letzten Wahrheiten - nichts weniger eröffnet er ihm - tun sich mithin nicht dem Wissens-, sondern dem Lustprinzip auf.⁴³ Keine Frage, dieses hat sich in langer, strenger Tugendarbeit seiner sündhaften Abschweifungen zu entledigen. Dennoch, selbst wenn es nur einem paradiesisch reinen Lebenswillen gehorcht, kommt dies gleichwohl einem Kopfsturz der geltenden Anthropologie und Epistemologie gleich: nicht das *rationale* selbst, das *animale* kennt in letzter Konsequenz den Beweggrund des *summum bonum* - allerdings nur, wenn es vom Denken der Vernunft dazu angehalten wird. Matelda steht also für die Umstellung des Erkenntnisvorganges auf das Denken des ‚Herzens‘, das in Venus ein eigenes Paradigma hat.

Wie fein gesponnen und systematisch Dante diese in Venus eingekleidete paradiesische Denkweise angewandt hat, können nur einige sinnfällige Belege verdeutlichen. Die Ankunft im Irdischen Paradies ist also der Lohn für das Purgatorium. Um diese (geistige) Höhe zu erlangen, bedurfte es der Erniedrigung der niederen Leidenschaften im Namen ihrer tugendhaften Gegenspielerinnen. In der grandiosen *sacra rappresentazione*, die auf der Lichtung des Paradiesgartens stattfindet, faßt Dante den Gedankenweg der Erlösung als großes, allegorisches Welttheater zusammen. Darin nehmen die vier weltlichen und drei theologischen Tugenden eine führende Rolle ein. Sie verkörpern

⁴³ In diesem Punkt geht die *Commedia* kühn über die systematischen Vorgaben in der *Monarchia* hinaus. Dort hatte Dante sich auf den menschlichen Verstand und sein Urbild, den Heiligen Geist beschränkt. Hier aber kommt ergänzend die imaginative Erkenntnisleistung der *anima sensitiva* und ihr Lustkriterium zur Geltung (vgl. *Monarchia*, op.cit., III, XV, 9; S. 244/5). Vgl. dazu M. Picone („Purgatorio XXVII: passaggio rituale e translatio poetica“; in: *Medioevo romanzo* XII/1987; S. 389-402), der diesen Übergang poetologisch, als *translatio* von der *imitatio* (Vergils und seiner Kunst) zur *auctoritas* der ‚modernen‘ Kunst Dantes interpretiert. - Parallel dazu bricht das Problem über die Vereinbarkeit von naturwissenschaftlicher und geoffenbarter Wahrheit im Traktat *Quaestio de aqua et terra* auf, der seit F. Mazzonis Ausg. im 2. Bd. der *Opere minori di Dante Alighieri* (1979; *La Letteratura ital.* - Storia e Testi 5; vol II; S. 693-880) definitiv Dante zugeschrieben werden kann. Auch hier deutet sich, wie K. Ley, Mazzonis Argumentation weiterführend, eine theologisch abgesicherte Lösung an, unter deren Dach umgekehrt erst der Wahrheitsanspruch einer „fictio poetica“ gedeihen konnte (vgl. „Dante als Wissenschaftler: die *Quaestio de aquae et terrae*“; in: *Deut. Dante-Jb.* 58/1983; S. 41-71).

gleichsam den geistigen Spielraum des Menschen. Dantes hoher Kunstsinn zeigt sich darin, dass er diese christlichen Glücksinstrumente par excellence heidnisch-mythologisch einkleidet: auch sie kommen als *Nymphen* einher (Purg. 31, 106 und 32, 98). Sie werden dadurch wesensgleich mit der Nymphe Matelda. Dieser mythologische Zusammenhang aber verleiht ihnen eine frappierende Deutung. Als solche gründet das tugendhafte Bestreben bereits in den vitalen Antrieben des Menschen selbst. Diese haben schon von Natur aus eine ursprüngliche Richtung auf das Gute im Menschen. Der freie Wille muß sie nur unter die Perspektive der Vernunft bringen. Dann führen sie nach und nach zum energetischen Quell, dem das Feuer der Venus entspringt. Denn genau genommen hat Venus, wie schon Isidors Überlieferung zeigt, an zwei Elementen teil: im Zeichen von Wasser verkörpert sie die Lust zu leben. Ist sie aber liebend entzündet, wird sie vom Feuer der Leidenschaft verzehrt. Sie ist mithin ihrerseits ein mythisches Sinnbild widerstreitender Gemütsbewegungen. Dem Menschen steht sie so nahe, weil sie, wie er, eine Doppelnatur hat, die sie zum Umschlagplatz von guter und schlechter Liebe macht. Es gilt deshalb, nach Dante, die in ihr wirkende Wandlungsenergie in Richtung auf die Venus magna zu verstetigen. Nichts anderes lehrt im Grunde das *Purgatorio*.

Dieser Natur der Venus gemäß *paaren* sich die sieben Untugenden, die den Menschen von seinem Glück abbringen, mit den sieben Kardinaltugenden.⁴⁴ Gerade die mythische Parallele vermag daran etwas Grundlegendes zu erfassen. Venus, wollen die Geschichten ihrer wechselnden Liebschaften sagen, ist elementar Zu-Neigung, stetiges Begehren, das nicht bei sich selbst bleiben will. Deshalb ihr Hang sich zu vereinigen, zu paaren und zu beziehen. Zwar steht auch ihre Lebenslust unter dem Diktat von irdischer Vergänglichkeit. Sie reagiert darauf jedoch gerade nicht, indem sie den Tod als solchen überwinden will. Vielmehr geht sie auf ihre ‚animale‘ Art gegen ihn vor: wo *er* Leben vernichtet, zeugt *sie* neues und mehr Leben. Das ist die generative ‚Ratio‘ ihres *lumen naturale*: es als einen immerwährenden Frühling zu begehen. Ihrem Himmel ist deshalb ewige Jugend heilig; er huldigt einer syntagmatischen Unendlichkeit. Alles was jedoch ein für alle Mal ankommen und enden will - die paradigmatische Lust, unsterblich zu werden - fällt für sie dem Schattenreich aller Paradiese zu, wo das Lebendige als Schadensursache des Lebens endgültig stillgestellt werden soll. Zum Ausdruck ihres elementaren Zeugungswillens umgeben sie meist Tauben, Schwäne, Vögel und Fische. Als Dante und Vergil ins Reich des Purgatoriums eintreten, leuchtet ihnen nicht nur Venus, der Morgenstern. Er steht zugleich im Sternbild der Fische (Purg. 1, 21). Und der Aufbruch selbst geschieht im allegorischen Bild einer Wasserfahrt (ebda., 1, 1!). Doch durch Matelda präzisiert Dante mit Thomas: die Venus-Natur ist nicht auf die Erhaltung des Einzelnen, sondern auf der Art, d.h. der ‚forma‘ aus. Die ‚schöne Frau‘ des Paradiesgartens, die dies

⁴⁴ Dieses paarige Organon einer christlichen ‚vita activa‘ hat eine lange Tradition von Gregor dem Großen über Hugo v. St. Victor bis zu Thomas. So wie Dante es im *Purgatorio* zur Geltung bringt, entspricht es jedoch nicht nur der theologischen Auffassung, sondern auch der ‚natura duplex‘ der Venus (Venus magna und secunda), die sich dadurch einer moralischen Dichotomie unterlegen ließ. Zur christlichen Systematik vgl. H. Gmelin, *Komm. „Läuterungsberg“*, op.cit., ‚Einleitung‘ sowie die Komm. zu Gesang 11ff..

vermittelt, tritt, ganz dementsprechend, wissenschaftlich, als Gattungswesen, als *donna* und *ninfa* auf. Auf diese Weise ließ sich die Aufmerksamkeit für ihr bezauberndes Äußeres weiterleiten auf das geistige Motiv, das ihrer Erscheinung innewohnt. Dante hatte es andernorts, im *Convivio*, bereits philosophisch erklärt: *ciascuna cosa (...) ha 'l suo speciale amore* (Conv. III, III, 2-5). Diesen in sinnliche Einzelheiten zerstreuten Amor gilt es, tugendhaft handelnd, im Zusammenhang verstehen zu lernen. Der moralische Imperativ Dantes lautet also: in der Natur des Menschen eine Konversion zu bewirken und von den Verwüstungen der Sinnlichkeit in die heimatliche Geisteswelt zurückzukehren. Der Weg führt, mit dem ganzen Gewicht dieser Allegorie, flußaufwärts; dorthin, wo Matelda ihre Gäste geleitet, ‚*ad fontes*‘. So wie Dantes Lustgarten insgesamt verkörpert also gerade die Matelda-Venus selbst jenen epistemologischen Übergang, den sie zugleich an den Wanderern (und den Seligen) ausübt. Und hierin könnte auch der höchste Schriftsinn ihres Namens liegen. Nimmt er Bedeutung nicht vor allem formal, im Sinne einer ‚Umkehr‘ (Matelda/*ad letam*) an?

Beatrice hatte dies dem Ich noch einmal in heilspolitischen Klartext ans Herz gelegt: *Qui sarai tu poco tempo silvano/e sarai meco sanza fine cive/di quella Roma onde Christo è romano* (Purg. 32, 100f.). *Silvano* nennt sie ihren geläuterten Minnediener. Mehr als viele Worte legt dieses Bild seinen seelischen Entwicklungsstand offen. Beatrice macht ihn zum mythologischen Gefährten der Nymphen und der Matelda im Venus-Wald. Sie bedeutet ihm, dass er jetzt bis zum Naturvorrat seiner Vergeistigung gekommen ist. Bis hierher konnten ihn Vergil (und die Philosophen) bringen. Doch das Glück des Diesseits (*beatitudo huius vite*) führt nur an den Horizont eines anderen, das Beatrice im Zeichen der Himmlischen Stadt (*Roma*) ankündigt. Eine (antike) Weisheit der Natur (*silvano*) muß aufgehoben werden in einer höheren Wissenskultur (*cive*), die in einer Wahrheit von oben gründet.

Wahrheit und Methode

Neue Einsichten wollen erworben sein. Um so mehr, wenn sie einerseits schon als geoffenbarte feststehen; andererseits aber menschliches Verstehen übersteigen. Dann geht Wahrheit ganz in der Frage nach der Methode auf. Dante hat es wohl gesehen. Seine beiden Jenseitspilger müssen deshalb an der Schwelle, im Irdischen Paradies, eine doppelte Initiation bestehen.

Ausführende aber ist abermals der *genius loci*, Matelda, die praktische Vernunft der Venus magna. Ihr Propädeutikum besteht darin, dass sie die Wahrheitssucher einem doppelten Bad - im Lethe und Eunoë - unterzieht. Bezeichnenderweise führen beide Flüsse, obwohl auf biblischem Terrain gelegen, antikes Wasser. Eine Fülle von Bedeutungen kommen dadurch ins Spiel. Entsprechend hell ausgeleuchtet hat ihn die jahrhundertelange Dante-Exegese. Liturgisch: Matelda taucht „Dante“ in den Lethe ein (Purg. 31, 91ff.) und vollendet nach der Beichtpredigt der Beatrice seine Absolution, zu der die Besprengung mit Weihwasser gehört („*Asperges me*“; ebda., V. 98). Mit aufgerufen ist zugleich der altkirchliche Taufritus. Wie bei Johannes Baptista gibt das Eintauchen das Zeichen für ein neues Leben.

Dessen spirituelle Tragweite könnte, so scheint es, einem subtilen Dialog Dantes mit Giotto, seinem ‚Freund‘ eingeschrieben sein. Giottos Taufbild Jesu in der Capella degli Scrovegni (um 1305/6)⁴⁵ ist als Triptychon angelegt: auf der einen Seite eine Dreiergruppe mit Johannes, dem Täufer. Auf der anderen eine Gruppe von vier Engeln, dazwischen Jesus, mitten im grünen Wasser des Lebens, das das feste Element ‚Erde‘ links und rechts scheidet, wo ihn Johannes nach altem Ritus bis zur Brust eintaucht in den Fluß. Die Szene ist voll hohem symbolischen Richtwert: sie dramatisiert einen Übergang. Jesus kommt von links, dem Ufer der Engel und Erlösten und wendet sich zur anderen, erlösungsbedürftigen Seite: zu Johannes, der sein Kommen als Erwartung vorstellt. Zugleich aber geht dieses ‚Noch‘ und ‚Dann‘⁴⁶ weiter zu den vier Engeln, die der Rückkehr Jesu von seiner Hinwendung zur irdischen Seite in den Farben von Glaube (weiß), Hoffnung (grün) und Liebe (rot)entgegensehen. Die Engelsgruppe trägt so den spirituellen Mehrwert vor [der Evangelien?], den die Taufe Christi mit sich bringt.

Manches spricht dafür, dass Dantes Taufakt am Lethe auf Giottos Bildnis anspielt, das seinerseits an einer reichen Ikonotopie teilnimmt. In ihm ist die stehende Dynamik des Bildes allerdings in eine *enarratio* aufgelöst. Einige der tragenden Grundverhältnisse stimmen unmittelbar überein: das Ich, das den Lethe bis zur Brust (*infin la gola*, Purg. 31, 94), d.h. dem Herzen, also die *anima sensitiva* betreffend, durchquert. Auf der anderen Seite steht, neben dem Triumphwagen, die Gruppe der vier (!) anmutig bewegten Tugendnymphen. Ihnen wird das Ich nach dem Ritual zugeführt (*bagnato m'offerse / dentro alla danza delle quatro belle*; V. 103f.).

Es ist die Frage, ob diese strukturellen Gemeinsamkeiten mit Giottos Fresko zufällig sind - oder nicht eine jener zahlreichen Responionen, in deren Abwandlung Dante seine eigene Anschauung verschlüsselt.⁴⁷ Immerhin vermag dieser Bezug zu verdeutlichen, daß, von Giotto aus gesehen, in diesem Taufgeschehen der Jenseitswanderer die Stelle Jesu in der Bildtradition eingenommen hat. Was wie eine blasphemische Selbsterhöhung erscheinen könnte, enthüllt sich in der Zwiesprache mit Giotto jedoch gerade als eine anthropologische Programmatik. „Dante“ ist inzwischen purgatorial gereinigt und nur noch selbstloses, anschauliches Medium der Erlösung. Gerade weil aber Jesus am Jordan mit „Dante“ am Lethe so auffallend korrespondiert, muß - und soll wohl auch - die zweite Umbesetzung der *Commedia* gegenüber der christlichen Ikonographie

⁴⁵ Vgl. G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Gütersloh 1966; Bd. I, S. 137-152.

⁴⁶ Vgl. M. Imdahl, *Giotto*, op.cit., S. 54.

⁴⁷ Für einen Bezug sprechen auch allgemeinere allegorische Diskurs-bedürfnisse. Die „visuelle Rhetorik“ hat das Problem zu lösen, mit Ab-bildern der sinnlichen Erfahrung ein „nicht abzubildendes System gedank-licher Ordnung“ sichtbar zu machen (vgl. H. Belting, „Das Bild als Text“, op.cit., S. 38; 54) und die moralischen Denkbilder in Merkbilder zu übersetzen. Insofern waren Malerei und Literatur darauf angewiesen, möglichst verbindliche emblematische *signifiants* zu schaffen - etwa die Taufszene -, um abstrakten Anliegen eingängige Präsenz zu geben. Wiedererkennbarkeit des Anschauungsmaterials war Voraussetzung für eine stabile Analogieleistung. Deshalb zeigt sich Dante ingeniös darum bemüht, dichte Zeichen zu schaffen, in dem er möglichst viel bildliche Tradition verdichtet.

auffallen: dass an die Stelle von Johannes dem Täufer hier die Matelda getreten ist. Der eine tauft mit alttestamentlichem Wasser, die andere aber mit dem mythischen des Lethe.

Beides beeinflusst unmittelbar den Bildwert des Irdischen Paradieses. Dante hat mit dieser Anspielung antike und christliche Erkenntnis in eins gesetzt. Die Taufe der Matelda zeigt dem Ich, bis zu welcher Höhe sich die menschliche Natur mit der Wissenschaft der Venus magna vergeistigen läßt. Die leuchtenden Augen der Nymphe andererseits geben zu verstehen, dass die aus ihr sprechende Einsicht in die Natur einen Grund hat, der über ihr eigenes Vermögen geht: es kommt ihr von ‚oben‘ zu (Purg. 28, 43 f.) - durch die Beatrice. Nicht ohne diesen Grund auch korrespondiert deren Name (*beat-*) mit dem anderen Wasserlauf, dem „*Eu-noë*“. Das Venus-Maß des Glücks ist mithin nur Vorstufe. Das Ich muß es deshalb überschreiten: in einer zweiten Taufe im Wasser der Beatrice, damit er das Glück des Himmlischen Paradieses einzusehen vermag. Mateldas Zauber dagegen endet an dieser Grenze. Sie bleibt, bei all ihrem natürlichen Liebreiz, allein zurück, Gleichnis des unerlösten Baumes in der Mitte ihres Gartens.

Die zweite Initiation hat also diesen erkenntniskritischen Übergang vervollständigt. In dessen Mittelpunkt stand allerdings weniger das Bad selbst, als vielmehr die Einnahme des Wassers im Trank. Sie war zuvor nur Begleiterscheinung (Purg. 31, 102: *convenne ch'io l'acqua inghiottissi*). Nach dem äußeren, jetzt der innere Übergang: die ‚*tabula rasa*‘, die der Lethe bereitet hatte, füllt sich jetzt mit der unendlich wohltuenden Wirkung, die im Namen des Wassers beschlossen ist: *lo dolce ber che mai non m'avria sazio* (Purg. 33, 138). Doch soviel sinnliches Begehren (*mai non m'avria sazio*), um das große, übersinnliche Glück der *anima intellectualis* im *Paradiso* zu ermessen? Dante benutzt abermals Denkmaterial der Venus, um sich der Beatrice des *Paradiso* anzunähern. Was hat ihn zu dieser angespannten Allegorie bewegt?

Der Grund scheint in den Korrespondenzverhältnissen des Textes angelegt. Taufwasser zu trinken ist weder biblisches noch paradiesisches Gut. Dante reagiert damit vielmehr auf ein anderes paradiesisches Moment: den Sündenfall, der sich in der Einverleibung des Apfels verdinglicht hat. Lange vor dieser Taufe war er bereits wieder auf den ‚goldenen Apfel‘ zurückgekommen, um den sich die Sterblichen so sehr kümmern (Purg. 27, 115-117), bevor er unmittelbar den Biss Adams (Purg. 33, 61 ff.) und die Entheiligung (V. 60) des Baumes und des Paradieses insgesamt in Erinnerung rief. Dieser neue Verzehr im Irdischen Paradies antwortet auf den alten. Das Lebensmittel der Venus zu trinken aber heißt, die *anima sensitiva* zu befriedigen und sie nicht radikal zu unterdrücken. Wer glücklich werden will, muß den sinnlichen Teil des Menschen in den geistigen mit aufnehmen. In der vitalen Lebensenergie ist, wenn auch abgeschattet, ein Begehren (Par. I, 7 ff.) des ewigen Lebens schon immer akut. Es muß allerdings von der *anima intellectualis* erst geborgen und seiner wahren Identität zugeführt werden. Diese ist freilich aus der menschlichen Natur nicht mehr abzuleiten. Sie gleicht dem ‚*actus purus*‘ der Scholastik. Als solche aber ist sie ein unbegreifliches Offenbarungsgeschenk.

Dennoch: wahrhaft ewig kann das Glück des Menschen (*beatitudo vite eterne*) nach Dantes bildlicher Wissenschaftslehre erst werden, wenn sich die Geistnatur nicht radikal gegen die Leibnatur durchsetzt. Dies liefe auf ein Glück hinaus, das die Vertreibung aus dem Paradies in einer Anthropologie der Selbstbestrafung wiederholt und verinnerlicht

hätte. Mit Venus läßt sich hingegen ein inklusives Menschenbild vertreten. Es sieht in allen liebenden Äußerungen einen Reflex des Prinzips ‚Liebe‘, das allem Seienden innewohnt und mithin unterschiedlich deutliche Spuren dorthin zurück auslegt. Das Irdische Paradies bezeichnet dabei jenen hohen Grad an Einsicht, der es zu einem Vorhimmel erhebt. Hier gibt die uranfängliche Innigkeit von Pflanze, Tier, Mensch und Gott (Sum. theol. I, 96; 2) eine Anschauung davon, wie es am Anfang war, als alles noch in der ‚einen Sprache‘ (*una voce*),⁴⁸ dem ‚Logos‘ war (Joh. I, 1). Sie stiftete die Eindeutigkeit der göttlichen Wissenschaft. In ihr waren Theorie und Praxis in dem Sinne eins, dass alles Sichverstehen sich an etwas anderem vollzieht, dabei aber die Einheit und Selbigkeit dieses anderen einschließt.⁴⁹ Das gefallene Menschengeschlecht konnte deshalb seine Aufgabe darin sehen, eine Methode zu finden, um den ‚Fluß‘ dieses diffusen Lebensimpulses, der alles, was ‚Dasein hat‘ (Sum. theol. I, 93; 2), durchquert, kulturell, d.h. mit den Mitteln vom Baum der Erkenntnis wieder zu totalisieren. Die *Divina Commedia* ist ihr poetischer Leitfaden.

Das Irdische Paradies im Zeichen der Venus magna erklärt sich dadurch unterm Deckmantel der Fiktion für eine andere als die theologische Epistemologie. Thomas hatte den Menschen auf seine Doppelnatur festgelegt. Nachdrücklich hält er auseinander, was einerseits in seiner Natur liegt und andererseits „über die Natur hinausgeht“ (Sum.theol. I, 99, 1). Zwar sollen „wir uns in allen Aussagen an die Natur der Dinge halten“ - das ist Aristoteles geschuldet. Alles aber, was über sie hinaus geht, „halten wir einzig im Glauben“ (ebda.). Thomas verfolgt, mit Dante zu sprechen, den Lebensfluß bis zu seinem Anfang, um seine „unvermittelte Ursache“ (Sum. contra Gen. III, 70) zu finden, das Ziel, „worin das Streben des Tätigen oder Bewegenden und dessen, was bewegt wird, zur *Ruhe* kommt“ (Sum. contra Gen. III, 3). Dante hingegen vergegenwärtigt sich dieses Ziel gerade nicht im Bilde der „Ruhe“, sondern - der Quelle (Par. 33, 113). Was die Welt im Innersten zusammenhält, läuft also weniger auf einen unbewegten Beweger, einen philosophischen Gott, als vielmehr auf den Künstler und *creator* hinaus, dessen Gottheit sich in einem unaufhörlichen Schöpfungswillen äußert. Seine ewige Ordnung besteht gerade in seiner Unerschöpflichkeit. Wenn Gott aber in dieser Weise Liebe ist, kann er wesensgemäß im Grunde nur intuitiv erfahren, nicht rational ausgedacht werden, obwohl das Verstandesvermögen den Weg ebnet. Dessen Aufgabe bestünde mithin darin, uns in einen Zustand der geordneten Irrationalität zu versetzen. *Vita contemplativa* heißt ihre Lebensform.

Deshalb folgen die Jenseitswanderer dem Fluss aufwärts. Darum auch müssen sie durch das Venus-Element hindurch. Zeichenhaft nehmen sie dabei den lebensspendenden Impuls der Schöpfung wieder auf, der vom Allbeweger ausgeht und alles in einem Bund

⁴⁸ Vgl. dazu R. Hammerstein, *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, München (Francke) 1962.

⁴⁹ Vgl. H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen ¹1960; S. 92, im Zusammenhang mit der Frage nach der Wahrheit des Kunstwerks. Sofern die Schöpfung aber als Kunstwerk Gottes angesehen wird, kann dies auch für seine unendliche Selbsterzeugung als Mittel seiner Selbstverständigung geltend gemacht werden.

der Liebe zusammenhält: *Nel suo [i.e. somma luce, V. 67] profondo vidi che s'interna legato con amore in un volume / ciò che per l'universo si squaderna* (Par. 33, 85ff.).

Die Schöpfung, sagt auch Thomas, war immer schon von Natur aus gut (Sum. contra Gen. III, 17).⁵⁰ Nur dem Menschen ist es zuzuschreiben, dass das Einvernehmen mit ihr zerstört ist. Allein kulturell, damals: christlich denkend, konnte es wieder glaubhaft in Betracht kommen. Thomas suchte es dezidiert in der Natur des Geistes. Dante, der Poet, hielt sich erkennbar mehr an die paradiesische Wissenschaft und ihr Ideal, das Glück, das in der generativen Liebe der Natur zum Vorschein kommt. Dafür brauchte er die antike Naturwissenschaft der Venus (und ihren Diskurslehrer Ovid). Noch der letzte Vers der *Commedia* spielt darauf an, wenn er die harmonische Bewegtheit der Himmelsphären (*move*) als Liebe (*amor*) definiert: *l'amor che move il sole e l'altre stelle*. Herr des *Paradiso* ist mithin der, in dem das *rationale* (*senno*), die Theorie, und das *animale* (*affetto*), die Praxis, sich liebend, nicht ausschließend durchdringen (Par. 15, 73ff.). Alle, die ihn so schauen, werden dadurch im höchsten Maße vergeistigt und sind doch zugleich tief bewegt: *il mio disio e'l velle / sí come rota ch'igualmente è mossa* (Par. 33, 143f.). Im bewußten Durchgang selbst durch die sündigen Entstellungen - darin der Gestalt des ‚entfremdeten Geistes‘ bei Hegel vergleichbar -, können wir so mit Verstand endgültig erlangen, was uns im Paradies nur unbewußt und deshalb zur Sünde bewegt hat: *‘l sommo piacer* (es ist der dreiunddreißigste Vers des dreiunddreißigsten Gesanges des *Paradiso*!).

Beatrice: eine theologale Venus

Von der Irrtumsanfälligkeit der Sinne aufzusteigen zur unbegreiflichen Wahrheit der Offenbarung - die Bewältigung dieses Erkenntnisweges stellte unerhörte Ansprüche an die Kunst Dantes. Sie hat mit zwei überaus prekären Übergängen zu tun. Mit einem äußeren: der Weg zum unendlichen Glück führt durch den radikalen Lebensbruch des Todes. Und einem inneren: dem unumgänglichen Umschlag von leiblicher zu geistiger Selbst-Wahrnehmung. Beiden liegt ein kulturell tief verwurzeltens Grenzbewußtsein zugrunde. Scharf hält es ein Hier und Dort, ein Jetzt und Danach, ein Unten und Oben auseinander. Religion und Theologie mußten deshalb ihre ganze Kunst und Autorität aufbieten, um der Mühsal dieses Lebens über seine Grenzen hinweg eine bessere Fortsetzung in einem anderen in Aussicht zu stellen. Für Dante bedeutete dies, gegen das Trennende die Vollzugseinheit der Schöpfung, die Liebe, in ihrer Grenzenlosigkeit zur Anschauung zu bringen. Dafür brauchte er an dieser wohl sensibelsten Schwelle seines Weges die Bild- und Ideenmacht der Venus magna. Wie in kaum einem anderen Sinnbild sammelt sich in ihr das vorchristliche Ideengut von Liebe. Dante zeigt jedoch gerade, dass ihre Macht, d.h. die Macht der *anima sensitiva*, an der Grenze des Purgatoriums nicht endet. Vielmehr wird sie hier nur in einen anderen ideellen Horizont übernommen. Dies bildet den inneren Höhepunkt des Irdischen Paradieses. Er wird Ereignis in der Erscheinung der Beatrice. Ihre Gestalt erst bringt Licht in den theologalen Überbau, der der Venus, dem naturalen

⁵⁰ *Summa contra gentiles*, Ed.lat.-dt. v. K. Allgaier/Anm. L. Gerken, Darmstadt 1990.

Unterbau des Glücks, nur als fühlbarer Mangel bekannt war. Vergil gibt ihm Ausdruck: *se'* [i.e. „Dante“] *venuto in parte/dov' io per me più oltre non discerno* (Purg. 27, 128f.).

Die Begegnung mit der Minneherrin aus der *Vita nova* ist strikt auf seine Perspektive abgestimmt. Sie kommt so auf ihn zu, wie sie ihm vorkommt (*io vidi; m'apparve; lo spirito mio*; Purg. 30, 22; 32, 34). Alle Attribute aber deuten darauf hin, dass „Dante“ sie als eine paradiesisch verklärte Venus sieht. Bereits in ihrer Ankündigung klingt es an: „*Veni, sponsa, de Libano*“ (Purg. 30, 11). Wie ein himmlischer Bote läßt einer aus der Prozession, die sie ins Irdische Paradies bringt, diesen Anruf erschallen. Er nimmt dabei eine Stimme auf, die den Wanderern zuvor schon aus dem Paradies entgegengekommen war (Purg. 27, 55f.: „*Venite ...*“). Dass damit die Beatrice gemeint ist, scheint unstrittig. Gewiß, aus dem Zeremoniell ihres Kommens spricht der *adventus Domini*. Im etymologischen Unterton aber bekennt sich die Braut, die aus dem Libanon, also aus der Richtung des Morgensterns ‚kommt‘, zugleich zu Venus (vgl. Purg. 1, 19). Dieser Anklang durchzieht wie ein Leitmotiv das ganze Paradies und gipfelt in Beatrices Anruf an das Ich: *Vien più tosto* (Purg. 33, 19; *venendo meco*, ebda., V. 24). Die Angekommene hat sich ihrerseits wieder nur als Inbegriff des Kommenden enthüllt, zu dem sie das Ich mitnimmt.

Ihr Erscheinen vollzieht sich zugleich als eine feierliche Enthüllung:⁵¹ gegenüber dem Paradies, aber auch dem Ich selbst als dem Erwählten ihrer Mission. Vor ihm hält der Zug an (Purg. 29, 154); für ihn kommt die himmlische Minneherrin. Wohl kaum irgendwo sonst hat Dante die Kunst der Allegorie so intensiv eingesetzt wie in der Dramaturgie ihrer Herabkunft (im 30. Gesang). Das große Bild- und Stilaufgebot steigert ihren Auftritt zu einem Superlativ, vorbereitet durch Matelda, ihrem Komparativ, der seinerseits von Lea, ihrer Vorläuferin ausgegangen war (Purg. 27, 94ff.).⁵² Eine überbietet die andere, und so wie sie auseinander hervorgehen, steigt die Liebe, die sich in ihnen verkörpert, auf von Leas praktischem (*mani; ovrare*, V. 107/8) über Mateldas karitativen Begriff (*frate mio*, Purg. 29, 15) bis zum spekulativen Höchstsinn in Beatrice.

Dante hat seinen Text außerordentlich konkordant verwoben. Beschränkungen auf Schlüsselmomente dieser Venus-Inszenierung sind deshalb unumgänglich. Die allmähliche Verfertigung des Beatrice-Bildes findet auf mehreren Ebenen statt. Die Aufmerksamkeit für die übertragenen Schriftbezüge hat ein reiches Deutungsangebot hervorgebracht. Ungleich weniger Interesse fiel dabei auf die unterste, litterale Ebene und ihre lebhaften außer- und innertextuellen Korrespondenzen. Auch die *Divina Commedia* denkt, als Kunstwerk, zuerst von Wort zu Wort und im Rahmen von deren ästhetischen

⁵¹ Sie vollzieht sich wie eine schrittweise Entschleierung, die sich konkret wiederholt im allmählich durchsichtig werdenden Lichtschleier um ihr Haupt. Dass sich in diesem Deutlicherwerden, das sich gleichwohl immer erneut wieder entzieht, eine Strategie manifestiert, in der sich zugleich die ästhetische Eigenwertigkeit des Textes reflektiert, hat P. Oster in umfassender Weise untersucht. Vgl. *Der Schleier im Text*, München 2002, bes. S. 58ff..

⁵² Ohne Frage äußert sich auch in dieser Konfiguration Dantes Poetik der Polyvalenz, insofern der Venus-Kontext zugleich mit einem biblischen Kontext zusammenspielt, wie M. Pazzaglia gezeigt hat (*L'Armonia come fine*, Bologna 1989; Kap. „Il canto XXVII del Purgatorio“; S. 135-157).

Vorgeschichten. Gewiß, Beatrice expliziert sich selbst, indem sie ihre stilnovistische Vergangenheit in der *Vita Nova* wieder aufruft. Der Autor der *Commedia* hat sein früheres Buch jedoch nicht nur ideell, sondern auch poetisch überstiegen.⁵³ Dafür steht Vergil (Statius und - Ovid). In litteraler Perspektive erscheint die Beatrice zunächst als die vollendete Entfaltung der Matelda. Motiv um Motiv wird aufgenommen und poetisch zur ‚Blüte‘ gebracht. Sie kündigt sich als Lichtspiel im Osten an (Purg. 29, 12; 16f.), das das Halbdunkel des Paradieswaldes kairotisch, wie Amor den Liebenden entflammt (V. 34). Sie gleicht damit dem ersten Strahl des Sonnenaufgangs, der den Morgenstern (Matelda-Venus) verblassen ließ. Die Luft ist voller Melodie und Gesang, der paradiesischen (V. 24) Grundstimmung (Purg. 28, 17; 41, 59). Ihre Schönheit vervollständigt sich synästhetisch in den höchsten Tönen, die hymnisch, mit *osanna* (V. 85-87) ihr Lob singen. Ihr voraus geht, gleichsam als Voraussetzung ihres Kommens, eine grandiose allegorische Prozession. Sie nähert sich von der Quelle des Paradieses her, zwischen den beiden Wasserläufen, dem Baum in der Mitte der *divina foresta*. Ihren Höhepunkt erreicht sie mit der Ankunft des Triumphwagens (Purg. 29, 107), von einem bizzaren Greifen gezogen. Er erhebt ihre Ankunft in den Rang einer Epiphanie.⁵⁴ Flammend wie ein Cherub kehrt sie in das verlorene Paradies zurück und demonstriert, daß die Ausweisung Evas ihr Ende findet: eine Revokation des Sündenfalls.

Dante hat seinen Ausdruck dabei an antiken und biblischen Vorbildern geschult (Purg. 29, 115ff.).⁵⁵ Er legt selbst die Spur, vielleicht gerade deshalb, weil er damit den Gebildeten eine viel gewagtere Referenz nahelegen, aber zugleich vor Mißdeutungen schützen wollte - Venus hatte keinen guten Ruf; auch deshalb durfte sie in dieser Umgebung nicht persönlich erscheinen. Denn Dante, der Dichter bildet, und alle markanten Merkmale sprechen dafür, die Rückkehr der Beatrice in der Ikonographie der antiken Liebesgöttin ab. So wie der Wanderer der *Commedia* sie nahen sieht, hat sie schon der *Rosenroman* auftreten lassen;⁵⁶ so kennt sie das Sonettenbuch *Il Fiore*,⁵⁷ das das

⁵³ Vgl. dazu den einführenden Komm. von A.M. Chiavacci Leonardi zum 30. Gesang des Purg.; D.A. *Commedia*, con il comm. di A.M. Ch.L.; vol II „Purgatorio“, Milano 1994 (I Meridiani); S. 875-880, S.884ff.

⁵⁴ M. Picone widmet ihm eine intensive Lektüre (mit maßgeblicher Literatur, Ovid eingeschlossen) und stellt ihn, mit guten Gründen, in das Zentrum der ungewöhnlichen Dynamik, die Dante im Garten Eden entfaltet hat („Canto XXIX“; in: *Lectura Dantis Turicensis/Purgatorio*; op.cit., S. 447-462). Er fügt der eingehenden Diskussion bisheriger Deutungen eine ingeniöse kryptographische hinzu: „La *Commedia* diventa l’equivalente del ‚nuovo testamento‘ della poesia“ (S. 460)! Die hier verfolgte mythographische Lektüre führt auf ihre Weise zur gleichen Perspektive. Vgl. oben Anm. 74.

⁵⁵ Vgl. dazu die kompakte Würdigung (mit Rücksicht auf entsprechende Literatur) bei A. Vallone, „Purgatorio XXIX“; in: ders., *Strutture e Modulazioni nella ‚Divina Commedia‘*, Firenze 1990; S. 135-150, sowie den Komm. von A.M. Chiavacci Leonardi, „Purgatorio“, op.cit., S. 867f..

⁵⁶ Vgl. Guillaume de Lorris/Jean de Meun, *Der Rosenroman*, übers. u. eingel. v. K.A. Ott, Bd. III, München 1979 (Klass. Texte des rom. Mittelalters 15), V. 15799ff. (S. 854/5).

⁵⁷ Vgl. *Il Fiore e il Detto d’Amore*, a.c. di E.G. Parodi, Firenze (Bemporad) 1922; bes. Sonett CCXVII, S. 111(ff.). Dazu die motivgeschichtliche Untersuchung von L. Vanossi, *Dante e il ‚Roman de la Rose‘. Saggio sul ‚Fiore‘*, Firenze 1979, der die

französische Liebesgedicht auf seine Quintessenz zusammenzieht. Sollte es nicht von Dante selbst sein, so steht es seiner Amorologie zumindest nahe. Danach, als Boccaccio das verfügbare Wissen über Venus systematisierte, gehörte ihr Triumph-Gestus fraglos in ihr Repertoire.⁵⁸

Wer den Einzug der Beatrice vor diesen littaralen Hintergrund hält, kann ihr Venus-Format kaum übersehen. Golden, hier wie dort, erscheint ihr Wagen; antizipiert im Goldlicht der sieben Kandelaber (Purg. 29, 43); identifiziert im Greifen, dem Flügelwesen aus Adler und Löwen. Golden an ihm ist allerdings nur der vordere Teil, seine Vogel-Natur. Wurde aber nicht gerade das Gefährt der Venus von Vogeltieren gezogen? Im Greifen sehen sich deshalb, dem Anlaß entsprechend, die traditionellen Schwäne und Tauben der Venus-Mythologie zu epischer Größe angehoben. Der Vorgang selbst ist in den humoralpathologisch zuständigen Frühlingssonnenaufgang getaucht. Der goldglänzende Wagen des Phoebus (Purg. 29, 117 - und mit ihm Ovid Met. II, 107-110) erhellen zusätzlich die Bildungstiefe dieser Szene. Sie kulminiert in der Bezeichnung des *carro triunfale* als *divina basterna* (Purg. 30, 16). Göttlich darf er heißen, weil er die paradiesische Substanz der *divina foresta* (Purg. 28, 2) in sich aufgenommen hat. Sie aber ist von der Ikonographie der Venus her entwickelt. Hunderte Engelsstimmen begleiten den Wagen (V. 17) im übrigen, so wie schon der Wald und Matelda das Venus-Paradies auf dieses Ereignis eingestimmt hatten (Purg. 28, 17; 41). Eine ‚Wolke von Blumen‘ (Purg. 30, 28) ergänzt die mythologische Grundierung ebenso wie die tanzenden und singenden Tugend-Nymphen an den Seiten des Wagens.

Und dann die Beatrice selbst: mit reichem allegorischem Ornat und grundlegenden Worten ausgestattet, ein spiritueller Höhepunkt der *Divina Commedia*, eine Lust für vor- und rückschauende Deutungen. Genaugenommen aber tritt sie zunächst in der wissenschaftlichen Sichtweise des Ich hervor, das gerade am Übergang von einer ‚sensitiv‘ zu einer ‚intellektual‘ bestimmten Geisteshaltung steht. Und so erscheint sie ihm in ihrer ersten Annäherungsform: sie löst sich aus einer Wolke von Blumen, dem anmutigen Naturornat der Venus. Noch ist, wie die Sonne hinter lichtem Dunst, ihr Angesicht, ihre An-Sicht von einem leuchtenden (*candido*) Schleier verhüllt (Purg. 30, 31). Ihr Haupt bekränzen Olivenzweige. Sie antworten auf die Frühlingsblumengirlanden der Venus, haben aber, *ihrer* Herkunft aus dem *Paradiso* gemäß, das symbolische Gewicht erhöht.⁵⁹ Über einem roten Kleid (*color di fiamma viva*, V. 34) trägt sie einen grünen Mantel. Zuerst und vor allem anderen entfaltet sie sich vor dem Ich als eine Farbensymphonie. Auffällig vereinigen sich in ihrem Rot, Grün und leuchtend Hell die Grundfarben des Irdischen Paradieses. Seit Christoforo Landino gilt es als ausgemacht, dass damit die drei theologalen Tugenden gemeint sind: weiß der Glaube, grün die Hoffnung, rot die (Nächsten-) Liebe.⁶⁰ Diese Farbsymbolik haben bereits unmittelbar die drei Nymphen auf der ‚rechten‘ Seite des Triumphwagens (Purg. 29, 121ff.) vorbereitet.

Verbreitung der Bezüge über das ganze Werk verfolgt; hier S. 321ff..

⁵⁸ *Genealogie*, op.cit., libro III, 22,3; S. 339.

⁵⁹ Mit Verweis auf Minerva „pace“ und „sapienza“ repräsentierend; vgl. D.A., *La Divina Commedia*, comm. di Scartazzini/Vandelli, Milano 1941 u.ö., S. 568.

⁶⁰ Vgl. den summierenden Komm. von N. Sapegno, „Purgatorio“, op.cit., S. 332.

Gerade diese deutliche Übereinstimmung aber macht erst auf die programmatischen Sinnverschiebungen aufmerksam. Die Reihenfolge *ihres* Auftretens - feuerrot, leuchtend grün, schneeweiß - wiederholt sich an Beatrice in genau der umgekehrten Folge. Menschliches Tugendhandeln, besagt diese Inversion, steht umfassend unter dem Gebot der *anima duplex*: es bezieht sich einerseits auf ein Bestreben von unten, den sinnlichen Antrieb, der intensiv mit seiner innewohnenden Ursache korrespondiert - Matelda und „Dante“, die dem Triumphzug entgegengehen. Andererseits würden sie ihr von sich aus nicht auf den Grund kommen - das Irdische Paradies ist in seiner Mitte defizient - wenn es kein - erleuchtendes - Entgegenkommen von oben gäbe - die Lichtgestalt der Beatrice. Sie erhellt das göttliche Motiv unserer irdischen Bewegtheit. Deshalb beginnt ihr Porträt mit dem *hellen* Kopf, steigt dann ab zu ihrem *grünen* Mantel und *roten* Kleid (Purg. 30, 31). Erlösung ist verheißen, wenn beides, im Sinne einer Umkehr, zusammenspielt. Die Erscheinung der Beatrice erklärt mithin allegorisch die Konversion, die Matelda am Ich vollzieht. Dantes Irdischem Paradies insgesamt ist daher die Struktur der *anima duplex* eingepreßt. Seine *divina foresta* ist Fülle der Natur (*foresta*), die sich aber nur spirituell (*divina*) erfüllt.

Ein zweiter Unterschied kommt ergänzend hinzu. Im Gegensatz zu den theologalen Nymphen vereinigt Beatrice alle drei Tugendfarben auf sich *alleine*. Sie gibt sich dadurch als ‚Summa‘ dessen zu erkennen, was der Mensch, im Stande der Offenbarung, tun kann, um zu erlangen, wovon ihr Name kündigt, *beatitudo*, das Glück, das über unseren menschlichen Vorstellungen - Irdisches Paradies und Goldenes Zeitalter (Purg. 28, 140ff.) - liegt. In der Perspektive des Ich nimmt Beatrice also zunächst den Rang einer Nymphe aller Nymphen ein. Der Wanderer sieht sie von ‚unten‘ her, über Lea und Matelda nahen, sodaß sie selbst als die eigentliche Göttin des Irdischen Paradieses erscheint. Sie nimmt also die Stelle ein, die in mythographischer Hinsicht für Venus magna vorgesehen ist. Andererseits ist sie jedoch zugleich immer schon darüber hinaus, Botin einer höheren Liebe. In dieser Doppelung tritt sie in Dantes Garten Eden auf und gibt sich dadurch als die Mittlerin schlechthin zwischen einem irdischen und einem himmlischen Idealbild von Liebe zu erkennen:⁶¹ als eine theologale Venus.

Die Farben des Glücks

Wahres Glück, so die Botschaft dieser Beatrice duplex, ist nur synergetisch zu erlangen. Vom untersten bis zum obersten Vermögen müssen alle menschlichen Befähigungen sich konzentrieren, um ihres höchsten Begriffs inne zu werden. Dante hat darauf programmatischen Wert gelegt, gerade in ihrer Gestalt. Denn ihre theologale Farbenlehre schließt im Grunde eine Inversion in der Wissenschaft vom Glück mit ein. In der Helligkeit, die von ihrem ‚Haupt‘ ausgeht, zeigt die *anima intellectualis* ihre ‚rationale‘

⁶¹ F. Mazzoni hat diese Funktion richtungsweisend vom philosophischen Konzept der *analogia entis* her erschlossen. Vgl. *Il canto XXXI del Purgatorio*, Firenze 1965 (Lectura Scaligera), S. 5-98.

Einstellung an; im Grün die *anima sensitiva*, das *animale*, sein mitgeschöpflches Empfinden; rot schließlich den zur Selbstbezüglichkeit neigenden *élan vital* der *anima vegetativa*. Eine solche Zuordnung hatte Dante bereits in der *Vita Nova* vorgenommen. Gerade deshalb muß auffallen, wie sich das Bild der neuen Beatrice in der *Commedia* verändert hat. Damals erschien sie dem Liebesblick des Ich so: zuerst im blutroten Kleid (VN I,4) eines heftigen Amor-Ereignisses, dessen ‚hohe‘ (*nobilissimo colore*, VN 1,4) Substanz ihm im Traum offenbar wurde. Seine Minneherrin ergriff ihn mit der Macht der nackten und liegenden Venus (*secunda*): *nelle sue [i.e. Amors] braccia mi pareva vedere una persona dormire nuda* (VN I, 15). Danach aber, nach ihrem Tod, im weißen Gewand der Verheißung (*mirabile visione*; 31,1) eines neuen, übersinnlichen (*fuori della sua patria*, VN 30,5) Verständnisses (*intelligenza nova*, VN 30,10; V.3) ihrer Gestalt. Das Problem der *Vita Nova* war: wie lassen sich zwei so gegensätzliche Wirkungen ein und desselben Phänomens vereinbaren. Am Ende seines Liebesromans beginnt das Ich zu ahnen, worin es seine Auflösung finden könnte: in eben dem, womit die *Commedia* der Beatrice dann farbsymbolisch das Bild der Beatrice erweitert, ihrem grünen Mantel. Er besagt, dass der Glücksucher Mensch Glück nicht in einem ausschließlichen Entweder - Oder findet - entweder der Liebesleidenschaft zu verfallen und den Seelentod zu erleiden, oder ihr gänzlich zu entsagen. Vielmehr ist es notwendig, der Stimme der Natur mit höchstem Verstand - das ‚Haupt‘ der Beatrice ist mit grünen Olivenzweigen umkränzt - auf den Grund zu gehen und so die Liebe als elementares Aufstiegsmotiv zu erfahren. Deshalb führt Dante die Vorstellung von Venus als einer Naturheiligen ins biblische Paradies ein. Sie verkörpert die mit antiker Wissenschaft und Poesie erreichbare Einsicht in die Göttlichkeit der Natur. Weiter vor dringt sie aus eigener Kraft nicht: Vergil und auch Matelda bleiben draußen vor dem *Paradiso*. Dennoch hat der Seelenwanderer über die ‚Große Venus‘ eingesehen, dass das himmlische Vergnügen des *Paradiso* keinen prinzipiell anderen Beweggrund als das irdische kennt. Es bringt dessen natürliche Lebenslust nur unter einen überirdischen Gesichtspunkt. Glück ist, mit dem erkenntnistheoretischen Gewicht des Wortes, eine Frage der Betrachtung; Liebe der Stoff, aus dem es gemacht wird; die geoffenbarte Wahrheit ihre unfehlbare Anleitung.

Im grünen Mantel, der das rote Kleid überdeckt, wird Beatrice in den Augen des Ich konsubstantiell mit dem Grün der *divina foresta*. Hat sich ihm die Herrin seines Herzens dadurch nicht geradezu in der Art einer naturphilosophischen ‚imitatio Christi‘ wieder genähert? Sie kommt auf Geheiß von ‚oben‘, nimmt dem Paradies Dantes entsprechend wieder irdische Gestalt - unter den Insignien von Venus - an und erleidet, am Stamm des wieder ergrünten Baumes in der Mitte sitzend (Purg. 32, 86 ff.), einer paradiesischen Pietà gleich, die weltliche und geistige Zerstörung der aufblühenden Kirche (ebda., V. 87). Erst durch ihre mythographische Menschwerdung kann sie der menschlichen Natur „Dante“ verständlich machen, wie sie (wieder) ins Empyräum zurückkehren kann. Wegweiser sind dabei die Evangelien in Gestalt von vier *grün* bekränzten *Tieren* (Purg. 29, 92f.), die der grün gewandeten Beatrice vorausgehen. Am Ende der Himmelsleiter sammeln sich schließlich alle Farben im ungeteilten Spektrum der *somma luce* (Par. 33, 67; 104; 124). Dies Lichtereignis ist das reinste Gleichnis der allumfassenden göttlichen Liebe: *sustanze e accidenti e lor costume, / quasi conflati*

insieme, per tal modo / che ciò ch' i' dico è un semplice lume - Effekt dessen, dass alles *legato con amore in un volume* ist (Par. 33, 86-90).

Zahlreiche andere Venus-Bezüge ließen sich herstellen. Nur drei seien noch nachvollzogen. Eine davon bestimmt das Schlußbild des 31. Gesangs. Dort endlich darf der Wanderer seine Augen in ihre Augen versenken (*li occhi alli occhi rilucenti*, V. 119), die wiederum auf den Greifen gerichtet sind (V. 120). Dabei kommt es zu folgender Figurenkonstellation: von der einen Seite, von links, der Weltseite her nähert sich „Dante“. In der Mitte steht erhaben, auf ihrem antiken Venus-Wagen, die Beatrice; ‚rechts‘ daneben die drei theologalen Nymphen. Sie appellieren, Psalmen singend (V.133), an ihre Zuneigung, sich nicht länger ihrem reuigen ‚Liebesgetreuen‘ zu verschließen (V. 136ff.). Alle wesentlichen Komponenten der Szenerie deuten darauf hin, dass Dante abermals ein Szenogramm der Venus-Mythographie einsetzt.

Genau genommen deuten die drei theologalen Nymphen sich und ihr Wesen selbst. *Per grazia fa noi grazia* (V. 136), so wenden sie sich an die Beatrice. Es wäre ein Versäumnis, darin keine Anspielung auf die drei antiken Grazien zu vernehmen. Als Nymphen, weibliche Genien der Natur, waren sie ihnen ohnehin schon mythisch verwandt.⁶² Sie nun aber ins Bild der Grazien zu heben heißt, sie unmittelbar der Venus zuzuschreiben. Kein Mythograph, der die Liebesgöttin nicht auch im Bunde mit ihren tanzenden, schmückenden und musizierenden Begleiterinnen gezeigt hätte. Deren dreifacher Liebreiz diversifiziert jedoch nur, was Venus (*magna*) insgesamt und ungeteilt selbst vorstellt. Auch ihr Wesen beruht mithin auf einer Trinität; doch sie bleibt auf den kreatürlichen Vorschein wahrer Dreifaltigkeit beschränkt. Dante bezieht sich dadurch abermals auf das mythische Repertoire, um es zugleich abzuwandeln. Denn die Liebesgöttin, nach der sich *seine* drei singenden und tanzenden (V. 132) Grazien richten, ist die Beatrice (V. 133). Sie sieht sich damit - abermals, wie von Lea und Matelda her, - ‚transmutiert‘ (V. 126) in eine Venus von ‚oben‘. Die ästhetische Dreieinigkeit bildet das sinnengemäße Vorspiel einer transzendentalen. Bildgerecht naht sich die Beatrice zudem dicht entlang des Lethe (und Eunoë). Überdies steht sie unter der vitalen Bewegtheit, die sie sich äußerlich in ihrem Wagen ausdrückt; innerlich, indem sie, trotz aller Strenge, dem Ich ‚geneigt‘ ist. Nur seinetwegen erscheint sie. Mythologisch ist diese dritte Position von Cupido besetzt. In Dantes Reprise aber nimmt sie das Ich ein. Rollengerecht löst der Anblick der Venus-Beatrice flammende Amorgefühle aus (*mille desiri più che fiamma caldi*; Purg. 31, 118), die noch einmal die andere Seite der Liebe beruft, die rot sieht und zugleich ‚blind‘, wie Cupido / Amor in sich befangen ist.

Mit ihm fügt sich die Schlußzene des 31. Gesangs seinerseits zu einem Triptychon, das als Mythenparaphrase wohl auch so verstanden sein will. Denn abermals nutzt Dante die Anknüpfung zur programmatischen Abweichung. Cupido macht sie akut. Im Mythos hatte er bei seiner Mutter Venus unbedacht, weil ohne Kontrolle des Denkens, die libidinöse Liebe, Venus *secunda* ausgelöst. Auch das Ich hat seine Liebesgöttin, Beatrice, schmerzlich verletzt, als es nach ihrem Tode anderen ‚Schönheiten‘ eine irdische

⁶² Vgl. Art. „Charites“; in: *Der Kleine Pauly*, München (dtv) 1979, Bd. 1; Sp. 1135-1137; mit Querverbindungen zu den Musen (vgl. ebda.; Bd. 3; Sp. 1477f.).

Liebe widmete (VN 15, 3). Die Rückkehr der Beatrice im Zeichen der Grazien kehrt diese verletzende Sinnlichkeit jedoch in der Art eines *contrappasso* um: nun sind es ihre Vorhaltungen, die ihn wie einen treffen, der, weil er Pfeil und Bogen, die Waffen Cupidos, überspannt hat, dadurch wehrlos, ein Opfer seiner Sinnenlust, der Venus secunda geworden ist (Purg. 31, 16ff.). In diese Inversion fügt sich im übrigen ein, daß der Minneliebende von damals die Begegnung mit ihr jetzt - Welch ein Wandel - im Mutter-Sohn-Verhältnis bedenkt (Purg. 30, 79f.).⁶³ Auch dieser Rollentausch ist mythologisch gestiftet: die theologale Venus bezeugt ihrem Sohn Cupido/Dante ihre große (*superba*, 79) mütterliche Liebe, wenn auch via negationis, mit erzieherischen Worten (*amaro; acerba; V. 80/81*) - jenseits von Lethe und Eunoë regiert die unsentimentale *anima intellectualis*. Sie hat nur noch Sinn für die ‚zweite Schönheit‘ (Purg. 31, 138) der Beatrice.

Um ihr gerecht zu werden, hat sich der Wanderer in einem abstraktiven Sehen des Sehens einzurichten. Seit dem zweiten Anblick der Geliebten ist er ganz auf den höchsten menschlichen Sinn, auf das Auge reduziert: *Tant' eran li occhi miei fissi e attenti / ... che li altri sensi m' eran tutti spenti* (Purg. 32, 1ff.). Dieser ungeteilte Blick aber geht seinerseits wieder auf im Blick der Beatrice: *strinsermi li occhi alli occhi rilucenti* (Purg. 31, 119f.), die ihrerseits auf den Greifen blickt. Wahre Einsicht, so gibt diese Erkenntnisordnung zu verstehen, gewinnt der irdisch befangene Mensch also aus der Reflexion auf das, was die Reflexion bewegt. Das Risiko, dadurch in die Gefangenschaft eines selbstreflexiven Subjektivismus zu geraten, bestand für Dante nicht. Die *anima intellectiva* hatte in dem, was ihr zu denken gibt, einen unangefochtenen ‚objektiven‘ Anlaß außerhalb ihrer selbst: die in der Schöpfung ausgestreute Liebe als der Spur des Allliebenden. Diese in die Physik der Natur eingelassene Meta-Physik mußte erst schwinden, um den Begriff des Menschen an seine Selbstbezüglichkeit zu verweisen. Der Aufstieg des Ich ins *Paradiso* jedenfalls geschieht im Leitbild (*esempio*; V. 71) einer garantierten Reflexion, die sich des rechten Weges wohl bewusst sein konnte: *Beatrice tutta nell' eterne rote / fissa con li occhi stava; ed io in lei / le luci fissi, di là su remote* (Par. 1, 64-66). Das Glück der letzten Wahrheit besteht also darin, sich einer paradoxen Teleologie des gelösten Blicks anzuvertrauen. Das Ich macht sich zu deren Gleichnis, wenn es völlig von sich ab- und ganz zur Beatrice aufsieht, die wiederum dorthin sieht, von wo alle Sichtbarkeit ausgeht (*sole*, V. 63).⁶⁴

Durch ihre Augen also lernt er das wahre Glück sehen. Mit einer sinnreichen poetischen Pointe gibt Dante jedoch zu verstehen, dass Venus auch im *Paradiso* weiterwirkt, unter den Bedingungen der *anima rationalis* allerdings. Sie kommt jetzt

⁶³ Abermals zugleich eine Bildkorrespondenz mit der Venus-Auffassung in Vergils *Aeneis*, die die Göttin der Liebe als zärtlich sorgende Mutter herausstellt (anders als die homerische Aphrodite). Vgl. Ausg. lat.-dt., hg. u. übers. von J. Götte, Düsseldorf/Zürich ⁹1977; Buch VIII, V. 370ff. (S. 338/9).

⁶⁴ In Übereinstimmung mit Thomas v. Aquin: „*Felicitas hominis consistit in contemplatione Dei*“ (*Summa contra gentiles* III, XXXVII, op.cit. S. 136 f.) - Vgl. dazu Dantes philosophische Erklärung, die in der *Commedia* durch Beatrice poetisch umgesetzt wird: „*nostra beatitudine (...) prima trovare potemo quasi imperfetta ne la vita attiva [Matelda-Venus], cioè ne le operazioni de le morali virtudi, e poi perfetta quasi ne le operazioni de le intellettuali*“ [Beatrice] (Conv. IV, XXII, 18).

ihrerseits nur noch geläutert zur Erscheinung. Dante hat dafür einen faszinierenden Ausdruck gefunden: die *grünen* Augen der Beatrice (*posto t' avem dinanzi alli smeraldi / ond' Amor già ti trasse le sue armi*; Purg. 31, 115 ff.). In ihnen ist die sinnliche Anschaulichkeit der Venus in ein Medium des Schauens verwandelt. Sie, die „Gottheit des Grüns“,⁶⁵ läßt den, der sich in den Blick der Beatrice vertieft, farbsymbolisch einsehen, dass der *élan vital*, der sich im kreatürlichen Liebesbegehren äußert, im Grunde der ‚modus vivendi‘ des Erkennens ist. Zugleich aber ist in ihm auch das Ziel dieser Erkenntnis selbst enthalten.⁶⁶ Ewiges Glück verdankt sich mithin einer geistigen Metamorphose, die in der Liebe zum Leben die Liebe als Prinzip des Lebens zum Vorschein bringt. Als solche erfüllt sie einerseits die Bedingung der Geistigkeit - des *rationale* -; andererseits, sofern sie, wie das Empyräum, unaufhörlich in Bewegung ist - die des *animale*. Dann bricht jene unerhörte Sternstunde des Glücks an, in der Venus in Konjunktion mit Apoll (Par. 1, 13) steht; wenn das Grün der Lebensgöttin in die Farbe des Spirituellen, das Gold übergeht, wie es bereits im Wagen und Greif vorweggenommen ist. Dann hat Venus zu ihrem reinsten, erhebenden Ausdruck gefunden: in den goldenen Flügelschwüngen der Engel (Par. 31, 14).

Das Leben, eine Metapher

Glück ist mithin nicht gegen, sondern gerade im Durchgang durch irdische Liebesfähigkeit zu erlangen. Diese Lehre erteilt auf seine Weise noch einmal das unmittelbare Ende des Purgatoriums (33, 142ff.). „Dante“ hatte in einer doppelten Initiation seine Engelsprüfungen abgelegt und sich für den Aufstieg ins *Paradiso* gerüstet. Die Welt der getrüben und gemischten Gefühle liegt hinter ihm. In einem emotionalen Congedo blickt er noch einmal zurück, und obwohl er der himmlischen Sphäre schon so nah ist, stellt er sich sein neues Leben ganz im Bilde von Venus vor. Und so gibt er seinen paradiesischen Horizontwandel wieder: *Io ritornai dalla santissima onda [des Eunoë] / rifatto sì come piante novelle / rinovellate di novella fronda / puro e disposto a salire alle stelle* (Purg. 33, 142ff.). In einem einzigen syntaktischen Atemzug faßt er seinen Seelenweg zusammen. Der Impuls, der ihn seit seiner Jugendliebe antreibt, reicht, wie er jetzt begreift, allumfassend von ganz unten (*onda*), dem kreatürlichen Umtrieb der Sinne, bis ganz nach oben, in kosmische Umläufe (*stelle*). Was der Wanderer im Irdischen Paradies als eine umstürzende Lebenswende erfährt, ist von der Weltordnung der Liebe aus gesehen nur ein gradueller Übergang von niederen zu höheren Lebensbedürfnissen. Anthropologisch beurteilt heißt dies nicht mehr als nur Modus des Liebens zu ändern. Höhere Liebe erfahre ich demnach in dem Maße, wie ich von dem absehe, was *ich* von ihr will und dadurch den Blick auf das richten kann, was *sie* von sich aus ist und will. Im Irdischen Paradies vollzieht sich

⁶⁵ J. Trier, *Venus. Etymologien um das Futterlaub*; Köln/Wien 1963; S. 141-154.

⁶⁶ Dante setzt damit poetisch um, was er theoretisch mit Thomas v. Aquin bereits im *Convivio* geklärt hatte: „Le sommo desiderio di ciascuna cosa, e prima da la natura dato, è lo ritornare a lo suo principio (Conv. IV, XII 14).

insofern eine Objektwendung in Dantes Wissenschaft vom Glück. Vom Subjekt her gesehen geht seine natürliche in eine schöne Seele über.

Entsprechend ästhetisiert erscheint dadurch auch die Venus. Die paradiesische Sinnenfülle des Naturraumes löst sich am Ende in der Beschaulichkeit einer Metapher auf. Die *divina foresta* ist nurmehr Gleichnis für die zweite Natur des Ich: *rifatto sì come piante novelle* (etc.; V. 143). Umso ungefährdeter kann es sich deshalb darin ausleben. Die rhetorische Wucht, die aus dem dreifach insistierenden *novelle / rinovellate / novella* spricht, hat die ganze kreatürliche Energie aufgenommen, die im Lebensdrang der Venus steckt. Das ‚Wachsen‘ des Lebensgeistes geht also auf höherer Stufe unvermindert weiter und kündigt einen ewigen Frühling des Geistes an. Gleichwohl wird, geradezu paradox, die Ankunft auf der Höhe des Seelenvermögens dem Bilde niederer pflanzlicher Natur aufgetragen. Mit *piante ... di novella fronda* stellt sich das Ich geradezu unter eine ovidianische Metamorphose, die ihn zu einem Teil der *divina foresta* macht. Doch diese bildliche Erniedrigung ist es erst eigentlich, die den Mehrwert seiner geistigen Erhöhung zum Ausdruck bringt. Als Pflanze kehrt das Ich mit Bewußtheit wieder in jene paradiesische Unbewußtheit ein, die unterm Baum der Erkenntnis verspielt wurde.

Darüber hinaus aber geht es in einer pluralen Identität auf (*piante*), wie sie das kollektive Streben der Engel auszeichnet. Seine irdische Individualität preiszugeben bedeutet hier jedoch gerade keinen Verlust.⁶⁷ „Dante“ steigt damit vielmehr vom Exemplar zur Gattungsidee auf. Er läßt endgültig sein problematisches ‚Ich‘ hinter sich und fügt sich in die „subjektlose Vielheit“⁶⁸ einer Gemeinschaft der Seligen ein, die in ihrer himmlischen Freude so sehr außer sich sind, dass sie sich vollkommen in dem ungeteilten Einen wiedererkennen, in dem sich alles spiegelt.⁶⁹ Für sich zu bleiben würde im Lichte der *Commedia* bedeuten, das Allgemeine auf je selbstsüchtige Weise sinnlich - sündig - zu verdunkeln. Die größten Individualisten hausen deshalb im *Inferno*. Sich als ein Einzelner zu verstehen wäre mithin Ausweis von schuldhafter Vereinzelung. Hatte Jahwe nicht, nach dem Turmbau zu Babel, die Leute erneut zerstreut und zur Strafe in die Wüste der Heterologie geschickt (Gen. 11,8)? Wahres paradiesisches Glück besteht also darin, von seiner Eigenwilligkeit (*sua voglia*) zu lassen und sich für das Andere im eigenen Begehren zu öffnen: *Come anima gentil, che / fa sua voglia della voglia altrui* (Purg. 33, 130f.). Irdisches Liebesempfinden gipfelt in einer Ästhetisierung der Seelenvermögen (*anima gentil*).

⁶⁷ Bereits Hegel hatte in der Auseinandersetzung um einen romantischen Kunstbegriff, die sich maßgeblich auch an Dantes Gedicht vollzog, dieses aber kritisiert und es damit zugleich charakterisiert, weil es nur „absolutes Jenseits“ sei, „vor welchem das individuelle Bewusstsein sich nur vernichten kann“. Vgl. G.W.F. Hegel, *Gesammelte Werke* (Ausg. d. Rhein.-Westf. Akad. d. Wissenschaften), Hamburg 1968ff.; Bd. VI, S. 330f.. Vgl. dazu in positiver Fragewendung H. Friedrich, *Die Rechtsmetaphysik der Göttlichen Komödie*, Frankfurt/M. 1942; S. 144ff. sowie G. Contini, „Dante come personaggio - poeta della *Commedia*“; in: *L'Approdo letterario* IV (1958), S. 19-46.

⁶⁸ K. Stierle, „Selbsterhaltung und Verdammnis. Individualität in Dantes „*Divina Commedia*““; in: M. Frank/A. Haverkamp (Hgg.), *Individualität*, München 1988 (Poetik und Hermeneutik XIII), S. 270-290.

⁶⁹ Vgl. dazu B. Nardi, *Saggi di Filosofia dantesca*, Firenze ²1967; bes. S. 158ff. n.ö..

Nur so, nicht im Eigennutz, lehrt die paradiesische Vegetation, kann der Mensch wahrhaft wachsen. Denn jedes noch so üppig grünende und blühende Leben bliebe zuletzt doch dem bildlichen Vorbehalt ausgesetzt, an den der kahle und leblose Baum der Bäume im Garten Eden gemahnt: dessen Mitte, der Mensch, hat im Sündenfall seine erste Natur für immer eingebüßt. Seitdem kommt der paradiesische Anthropozentrismus nur noch als Projekt eines Verlustes in Betracht. Lediglich kulturell, als Gedankengebilde, läßt sich seine Natürlichkeit noch erleben. Dazu, lehrt Dante, ist die menschliche Doppelnatur allerdings alleine, aus sich heraus nicht mehr fähig. Dazu bedarf es nichts weniger als einer zweiten Schöpfung. Sie wurde, wie Dante in der großen Erlösungsallegorie des 32. Gesanges des Purgatoriums (V. 37ff.) vorführt, im Kreuzestod Christi ins Werk gesetzt. Der Greif, sein Sinnbild, legt in einer hochsymbolischen Geste die Deichsel seines Wagens an den Sündenbaum des Irdischen Paradieses an und bringt ihn wieder zum Grünen und Blühen (V. 55ff.). Das Holz vom Baum des Leidens also verleiht dem Baum der Erkenntnis neues Leben. Diese Metamorphose des nachparadiesischen Menschen hat der Erlöser bis in ihre äußerste Konsequenz durchlebt. Indem er bewusst, als Strafe, den physischen Tod auf sich nahm, ließ sich die Gewähr für ein metaphysisches Leben erwerben. Doch diese radikale ‚via negationis‘ nehmen nur Märtyrer auf sich. Für die anderen Sterblichen hielt sie jedoch eine humane ‚imitatio Christi‘ bereit. Statt leiblichen Tod gegen geistiges Leben einzutauschen, verlangt sie innere Umkehr: tugendhaft handelnd sich aus den Verhaftungen der Sinnlichkeit herauszuarbeiten und die Seele neu zu beleben. Venus verdeutlicht in diesem Falle, dass der Impuls, der dieses Leben animiert, zwar bereits eine glückliche Prädisposition enthält. Sie will allerdings als solche erst gedanklich erfaßt sein. Nur bis hierher reicht ihre mythologische Wissenschaft. Deshalb besteht ihre vornehmste Funktion darin, Zuneigung in einem höheren Sinne walten zu lassen: d.h. für eine weitergehende Beziehung empfänglich machen. Deshalb stellt Dante die Beatrice ins Licht von Venus. Sie nimmt deren ‚Wissenschaft‘ in sich auf und vollendet menschliche Einsichtsfähigkeit. Denn Venus, als das *naturale* im besten Sinne, *è sempre senza errore* (Purg. 17, 94). Dieses *sanza errore* muß nur konvertiert werden, um positiv zur Wahrheit zu führen.

Dante hat die Venus-Mythologie nicht lediglich als poetisches Magazin behandelt. Das Auge des Poeten erkannte vielmehr in ihren Bildäquivalenzen mit mittelalterlichen Paradiesvorstellungen eine elementare Veranlagung zur Einheit des Wissens. Dass er beide Werträume poetisch ineinander aufgehen ließ, war deshalb nicht nur dem ‚poeta eruditus‘ geschuldet. Er nahm vielmehr den Logos des Mythos selbst in seinen Weg zum neuen Paradies mit auf.⁷⁰ Den Garten Eden mit Venus zu identifizieren verschiebt dessen

⁷⁰ Geht man nur von der Binnenreferenz der *Commedia* aus, so ließe sich wohl darauf schließen, daß die „die Zeitlichkeit der erlösten Welt [aus der Sicht des Purgatoriums] mithin stets unter dem Vorbehalt ihrer letztendlichen Belanglosigkeit“ steht (A. Kablitz, „Zeitlichkeit und Ewigkeit in Dantes Purgatorium: Das Fürstental am Fuß des Läuterungsberges“; in: *Werk und Diskurs*, hgg. D. Ingenschay/H. Pfeiffer, München 1999; S. 33-72). Dantes Dialog mit der Mythologie kann jedoch gerade einsichtig machen, dass Lebenszeitlichkeit unter der Perspektive von ‚amor‘ substantialistisch gebunden ist und zumindest die organischen Lebensalter braucht, um die Zeitlosigkeit stufenweise auszuarbeiten, die erst in der Schau Gottes eintritt und selbst dort noch

Sinnanspruch grundlegend. Die paradiesische Lebenslust von Adam und Eva ging noch auf ihre geschöpfliche Unmittelbarkeit zurück. Deshalb waren sie nackt. Die antike Liebesgöttin aber deutet das Paradies um. Sie gewinnt dem überlieferten, aber überholten Glücksbild eine neue, weltbewegende Fragestellung ab. Bereits die ersten Menschen hatten offenbar das Gefühl, dass es jenseits ihres schönen Lebens noch ein größeres Glück geben mußte. Um es zu erlangen, wählten sie jedoch den heterodoxen Weg: sie mißachteten das Gebot und den Willen des Schöpfers und wollten es selbst herbeiführen. Rückblickend war es der prometheische Weg der Naturüberwindung: Glück als Konstrukt. Dadurch aber hatten sie sich einen anderen Weg zum großen Glück verschüttet, den ihnen der Schöpfer anempfohlen hatte: ‚behüten‘, ‚pflegen‘, ‚benennen‘ sollten sie das Glück, das ihnen der Garten bot (Gen. 2.15; 2.19), damit es im behutsamen Umgang und im kreatürlichen Einvernehmen mit der (paradiesischen) Natur ‚wachsen‘ hätte können. Es enthielt insofern ein orthodoxes Modell des Erkennens, das im Gehorsam gegenüber der Schöpfung seine Erfüllung findet.

Wenn Venus magna deshalb ins Irdische Paradies eingeführt wird, kommt diese ursprüngliche, emphatische Alternative innerhalb der Sündengeschichte des Glücks zu neuem Ansehen. Dante läßt sie zwar nur im Durchgang durch die Beatrice, als theologale Venus zu. Dennoch scheinen die kulturgeschichtlichen Auswirkungen erheblich. Das Begehren, das auf die Natur ein- und das, welches über sie hinausgeht, werden in seinem Paradies dadurch, obwohl gegensätzlich, in eine Vollzugseinheit zusammengenommen. Was sich in natürlicher Liebe regt, ist deshalb nicht dem Prinzip nach, nur im Menschen problematisch, weil es gemäß seiner Doppelnatur gut und schlecht, wahr und falsch ausgelegt werden kann. Dante anerkennt Liebe damit, trotz ihrer vielen Gesichter - Venus magna und secunda, Diana, Amor, Cupido, Satyr, Nymphen, Najaden - als die eine, unteilbare Weltmacht des Lebens. Sie bildet gleichzeitig das Subjekt und das Objekt des Erkennens. Als Amor zerreißt sie uns das Herz und löst mit diesem *dissidio* (Petrarca) eine befremdende Gemütsspaltung aus. Wir können nach Dante erst dann wieder zu ungeteilter Lebensinnigkeit zurückfinden, wenn sich die Tugend-Nymphen mit ihrer Seelenästhetik (sie sind Grazien!) unserer Selbstentfremdung annehmen und ihre Leidensgeschichte als heilsamen Umweg zu ihrer verborgenen Entelechie begreifen.

Amor stößt mithin ein irrationales Geschehen an, um seine Opfer dazu zu bringen, sich nicht radikal gegen ihn zu stellen, sondern daraus eine Wissenschaft von der Liebe zu machen. Solange sie im Interesse des Schöpfers ist, kommt noch die geringste natürliche Regung, ja sogar ihre Abwegigkeit (*via smarrita*) als positiver Beleg in einer negativen Liebestheologie in Betracht. Nicht zuletzt dient ihr auch die Denkfigur des *contrappasso*. Mit ihr läßt sich selbst noch das *Inferno* unter das Universalgesetz der Liebe bringen. Allerdings kann es ihm, modern gesprochen, nur in Form leidenschaftlicher Absence

‚qualifiziert‘ ist, als *circulazion* (Par. 33, 127), als verewigte Zeit der Liebe. - Vgl. das akute seelengeschichtliche Zeitbewußtsein Dantes im Dankesgebet an Beatrice (Par. 31, 79-90); zuvor bereits, mit Bezugnahme auf Augustinus (*Confessiones*, I, 19), im *Convivio* (IV, 12) bedacht.

huldigen.⁷¹ Zieht nicht die ‚romantische‘ Episode von Paolo und Francesca daraus ihren verdammten Charme? *Ciascuna cosa ... ha 'l suo speciale amore*, hatte Dante im *Convivio* philosophisch geurteilt (III, III, 2-5). In der *Commedia* fiel Venus magna die Rolle zu, die ursprünglichen Ansprüche dieser ‚speziellen Liebe‘ zu vertreten. Sie verkörpert damit gleichsam das paradiesische Urbild des Glücks, das sich im dunklen Drang der *anima sensitiva* des rechten Weges wohl bewusst war. Beatrice, die vom Ende des heilsgeschichtlichen Weges ins Irdische Paradies zurückkehrt, bildet, als theologale Venus, gleichsam die Synopsis von animaler und rationaler Glücksanschauung.

Dreiseelenrede

Wenn das aber so ist, können dann die Distinktionen und Definitionen der Philosophen, die der alten und der neuen, scholastischen, dieser himmlischen Biologie der Liebe überhaupt gerecht werden? Würde damit nicht - begrifflich - fixiert, was sich gerade in seiner Bewegtheit erfüllt? Dies wiederum zieht die Frage nach sich, ob mit dem Einzug von Venus in den Garten Eden sich nicht auch die Diskurslandschaft verändert hat.⁷² Denn sie kommt nicht in Liebes-Begriffen daher; ihr sprachliches Element sind bewegte Bilder und Szenen. Ihrem animalen Wesen entspricht die statische Paradiesmalerei nicht. Der ihr gemäße Ausdruck verlangt eine *animierte* Sprache. Ihr gefällt es gerade, wenn unsere rationalen Einsichten in lebhaftere Gemütsbewegungen aufgelöst werden. Die erkenntnistheoretische Heimat der Venus ist deshalb die Imagination. Lieben in diskursivem Sinne hieße für sie deshalb dichten. In ihren Augen wäre Poesie die wahre Liebesform der Philosophie. Die Berufung auf Venus hätte also neben der spirituellen zugleich eine zweite, poetische Umkehr zur Folge. Expliziert die Mythologie ihre ästhetische Dimension nicht ausdrücklich in den *drei Grazien*? Ist sie nicht Mutter von *Harmonia*, dem Inbegriff von Dichtung, Gesang, Tanz, Musik und Festen, wie selbst astrologische Bücher wußten?⁷³ Matelda, ihre Stellvertreterin im Purgatorium, pflückt Blumen und streut sie auf ihren Weg. Sind es nicht die *flores retorici*, die Blüten ihrer Sprachkunst? Poesie ist Teil der Musik; deren Theorie wiederum nimmt Maß am Gesang der Engel; deshalb singt Matelda und tanzt, d.h. sie bewegt sich, wie die anderen Nymphen und die Engel, in rhythmischen Schritten der Verssprache.

Dante hat in Venus wohl zugleich nichts weniger als eine Reflexionsfigur seiner Dichtung und insbesondere der *Divina Commedia* selbst eingeführt. Insofern sie aber nur Vorläuferin der Beatrice ist, vollendet sich erst in deren Namen und Bildnis seine Auffassung von nachantiker Epik auf der Basis antiker. Heilige Glaubenswahrheiten aber

⁷¹ Vgl. zum Umriß dieses Konzepts den Art. „Absenz“ von W. Ernst; in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hg. K. Bareck et.al., Stuttgart/Weimar 2000, Bd. I; S. 1-16.

⁷² Neben M. Picone (vgl. Anm. 53) hat zuletzt nachdrücklich C. Bologna die Wiederkehr der Beatrice in der *Commedia* als die allegorisch autoreflexive Einlösung des Dichtungsbegriffs gedeutet, den Dante als Projekt am Ende der *Vita Nova* gewonnen hatte. Vgl. *Il ritorno di Beatrice. Simmetrie dantesche fra ‚Vita Nova‘, ‚Petrose‘ e ‚Commedia‘*; Roma (Salerno) 1998 (Quaderni di Filologia e Critica Bd. 14).

⁷³ Vgl. Boccaccio, *Genealogie*, op.cit., libro III, 22,8.19; S. 343, 351.

in der anmutigen und vielstimmigen Sprache des *animale* zu verbreiten - dies mußte eine unerhörte Provokation der damaligen Diskursherren von Wahrheit, der Theologen sein. Die *Commedia* nimmt ja für sich nichts weniger in Anspruch, als dass ihre poetische Wissenschaft die unaussprechliche Glückseligkeit des himmlischen Paradieses besser vermitteln kann als die Theologie. Unterstellt ist dabei, dass der mehrfache Schriftsinn der Sprachkunst mehr semiotische Energien zu wecken vermag als biblische Hermeneutik. Diese legt distinkt auseinander, was ins Wort der Heiligen Schriften verheißungsvoll als immer schon erfüllter Sinn eingelassen ist. Zwar kann auch die Poesie die Vertreibung aus dem Paradies der Monosemie nicht mehr rückgängig machen. Doch der Poet kann umgekehrt vorgehen wie der Terminologe und ohne Rücksicht auf Urtexte entschieden Kunst nach Babel betreiben. Wenn seiner fiktiven Rede schon die Rückkehr in eine originale Ein-Eindeutigkeit versperrt ist, muß sie *ihr* Glück dann nicht gerade in der Mehrdeutigkeit suchen?⁷⁴ Dichter fügen ihre Sprache deshalb so, dass sie gerade mehrere Bedeutungen gleichzeitig zuläßt.

Dabei wollte und konnte Dante die *allegoria dei poeti* nicht einfach schematisch aus der *allegoria dei teologi* übernehmen.⁷⁵ Eine Reihe von Anzeichen deuten vielmehr darauf hin, dass die *Commedia* auch ihren Schriftsinn trinitarisch aufgefaßt haben könnte. Eine Vorklärung dazu scheint Dante bereits in *De vulgari eloquentia* unternommen zu haben. Dort hat er (II, II) die Begründung eines ‚volgare illustre‘ (mit Aristoteles) auf die (drei) anthropologischen Vermögen des Menschen zurückgeführt und von den drei Grundbedürfnissen aus das Gegenstandskonzept einer hohen Dichtung abgeleitet. Er kommt zu dem systematischen Schluß, dass ‚Salus, Venus, Virtus‘ die drei erhabenen

⁷⁴ Der Widmungsbrief an Cangrande della Scala nimmt genau diesen Unterschied zwischen einfachen und poetischen Texten in Anspruch, indem er Polysemie (*polisemos; plurium sensum*) zur Tugend des poetischen Textes erklärt, mit der auf der Ebene des Litteralsinns ein *sensus allegoricus sive moralis* ermöglicht wird. Vgl. *Das Schreiben an Cangrande della Scala*, op.cit., Par. 20, S. 8/9 sowie Komm. S. 71ff. - Diese Auffassung hat Dante in einer Art Selbstversuch bereits im *Convivio* erprobt, als er die Bedeutung seiner Gedichte selbst einem Kommentar unterzog, zugleich aber dabei offenbar machte, dass sie im Grunde im poetischen Text nur als Sinnpotenz vorliegt. Vgl. dazu R. Stillers, „Zum impliziten Literaturbegriff und Textverstehen in Dantes *Convivio*“; in: DDJ 57/1982, S. 85-107.

⁷⁵ Zu Diskrepanzen und damit verbundenen Absichten vgl. die bedenkenswerte Argumentation von Th. Ricklin (*Das Schreiben an Cangrande*), op.cit., S. XLIX-LIX. Dantes offene Konzeption könnte bewusst die Deutung nach dem mehrfachen Schriftsinn der Biblexegese provoziert haben, obwohl er im *Convivio* und andernorts sich über die hermeneutischen Unterschiede zwischen geoffenbarten und poetischen Texten höchst bewusst war. Die erste Kommentatorengeneration seines Werkes Jacopo della Lana, Andrea Lancia, Guido da Pisa hat diese Strategie bestätigt und versucht, es in das orthodoxe Schema einzugemeinden. Vgl. dazu A. Vallone, *Storia della critica dantesca dal XIV al XX secolo*, Vol. I, Padova (Vallardi) 1981; S. 78ff. - Dass mit dieser Ableitung aus dem System des vierfachen Schriftsinns eine gravierende texthermeneutische Umkehr innerhalb des Systems selbst verbunden war, hat A. Kablitz begründet: „Poetik der Erlösung. Dantes *Commedia* als Verwandlung und Neubegründung mittelalterlicher Allegorese“; in: *Commentaries/Kommentare*, hg. G.W. Most, Göttingen 1999; S. 353-379. Bereits mit der Setzung der *selva oscura* setze eine „doppelte Absage an die [tradierte] Allegorie“ ein (375).

Dinge sind (*magnalia*), die den vegetativen, sensitiven und intellektiven Lebenssinn in hohem Maße angehen. Terminologische Pointe dabei ist, dass im Gegensatz zu den Begriffen ‚Salus‘ und ‚Virtus‘ Dante einen terminologischen Bruch in Kauf nimmt und mit einer mythologischen Figur, Venus, bereits hier ein ‚wissenschaftliches‘ Konzept (die *anima sensitiva*) bezeichnet, das er in der *Commedia* dann bildlich ausarbeitet.⁷⁶ Wenn das Gedicht uns für die ganze Wahrheit über den erlösten Menschen einnehmen soll, dann, so könnte seine rhetorische Schlußfolgerung gelautet haben, muß es auch den ganzen Menschen, d.h. alle seine Erkenntnisvermögen gleichermaßen in Bewegung setzen, die ihm die Drei-Seelen-Lehre einräumt.⁷⁷ Es wäre einer Prüfung wert, ob Dante nicht auch den Wirkungsaufbau seines großen Gedichts auf ein anthropologisches Fundament gestellt hat, das „die göttliche Wahrheit als menschliches Geschick“ erfahrbar macht.⁷⁸ auf einen ‚sensus vegetativus‘, einen unteren Sinn, der in besonderem Maße von der Lust am Einzelnen, Leibhaftigen und Konkreten lebt, einem Erinnerungsnaturalismus gewissermaßen, der einem litteralen Konsum entgegenkommt. Darüber hinaus auf einen ‚sensus animalis‘, der mehr will als nur Sinnenkost: etwas, das gattungshaft allgemein über ihn hinausweist und auf ein höheres als nur das eigene Interesse anspricht und damit gewissermaßen einer *pietà* des Wortlauts verpflichtet und um allegorische Zuneigungen bemüht ist. Einem solchen sensitiven Register⁷⁹ scheint das Purgatorium und insbesondere das Irdische Paradies maßgeblich verpflichtet. Schließlich baute die *Commedia*, namentlich im *Paradiso*, auf einen ‚sensus intellectualis‘, der nur noch mit wenig Verdinglichung auskommt und sich in selbstlosem Schauen als dem poetischen Pendant des Denkens gefällt. Ihn spricht das ‚genus demonstrativum‘ an, das mit Bildung und großen Gedankenverhältnissen umgeht.⁸⁰ Träfe dies zu, würde die Anthropologie der

⁷⁶ Die Sonderstellung von Venus gewänne noch dadurch an Gewicht, wenn, wie erwogen wurde, Dantes Konzept sich dabei anknüpfend von Thomas v. Aquins Hymnus „In festum corporis Christi“ abwendet. Dort heißt es in der Schlußstrophe: „Genitori genitoque/Laus et jubilatio,/Salus honor virtus quoque/Sit et benedictio“. Vgl. D.A., *Über das Dichten in der Muttersprache*, übers. u. erl. v. F. Dornseiff/J. Balogh, Darmstadt 1966 (Libelli 164), S. 52/96.

⁷⁷ Ein Gedanke, dem sich auf seine, mit Thomas argumentierende Weise bereits E. Auerbach genähert hatte (*Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin/Leipzig 1929; S. 103-108): „Dante war als erster denkender Dichter wieder überzeugt von der Einheit des Persönlichen, von der Konkordanz zwischen Seele und Körper; und darum bekräftigte die Vernunft in ihm die Fähigkeit, den Menschen in der Haltung und Gebärde zu zeigen, die die Gesamtheit seiner habitus am vollständigsten zusammenfaßt“ (108).

⁷⁸ Auerbach, *Dante*, op.cit., S. 118/9; oder etwa S. 125. Dem würde als erkenntnistheoretische Grundlage das Konzept der *analogia (entis)* entgegenkommen, das F. Mazzoni geltend gemacht hat, zumal wenn es, wie er textkundig nachweist, mit dem thomistischen der *similitudo* in Übereinstimmung steht. Vgl. zuletzt: „Il ‚traszendentale‘ dimenticato“; in: *Ommagio a Beatrice*, op.cit., S. 93-132; S. 108ff..

⁷⁹ T.S. Eliot namentlich hatte besonders auf die emotionale Funktion der Visualisierungen aufmerksam gemacht, die er als ‚objektives‘, den Sinnen gemäües Korrelat einer durchgehenden Emotionalisierung ansieht - eben die Grundlage eines ‚sensus sensitivus‘. Vgl. M. Praz, „Eliot“ in: *Enciclopedia Dantesca*, Vol. II, S. 656f..

⁸⁰ R. Imbach hat einen weiterführenden Ansatz zu einer anthropologisch begründeten ‚Sprachphilosophie‘ Dante entwickelt (*Dante, la philosophie et les laïcs. Initiations à*

anima triplex auch den Stil der *Commedia* umfassen und ihn auf eine aristotelisch gebildete Diskursivität der ‚Seele‘ verpflichten.⁸¹

Boccaccios Rückumkehr

Dass das Irdische Paradies der *Commedia* tatsächlich von Venus her entworfen sein könnte - dafür gibt es einen Zeugen, der Dantes *sacra poema* wie kaum ein anderer begriffen hat: Giovanni Boccaccio. Wie sich zeigen läßt,⁸² hat er in einer faszinierenden Responson auf dessen Irdisches Paradies geantwortet, aber die menschliche Doppelnatur gerade nach der Gegenseite hin entschieden. Nach Dante muß der Mensch sein *animale* vollkommen vergeistigen, um vollkommen zu werden. Von einer Welt nach dem Tode her gesehen hat diese spirituelle Logik ihr gutes Recht. Von den leibnah hier und jetzt Lebenden verlangt sie allerdings einen hohen Betrag an Wirklichkeitsverleugnung. Wenn aber Liebe die Natur alles Geschaffenen (und des Schöpfers) ist, würde es dann nicht, so die unterstellte Frage Boccaccios, auch einen guten Sinn haben, das Verbindende, die Geneigtheit, das Liebende der Venus-Natur um einer diesseitigen Ordnung willen auszuarbeiten?

Boccaccio hat diese Auseinandersetzung im *Decameron* geführt. Die zehn jungen Leute des Rahmengeschehens verbringen den 7. Erzähltag im sog. *Valle delle donne* (VI, 17ff.), dem Frauental.⁸³ Bis in Einzelheiten ist es als eine Replik auf Dantes Irdisches Paradies angelegt - und bestätigt damit dessen Venus-Inszenierung. Im Werk selbst steht es am selben Wendepunkt wie der Venus-Garten Dantes: genau im Übergang zum letzten Drittel. Inferno/Purgatorio sind durchlaufen, das Paradiso liegt vor den Wanderern. Im *Decameron* sind sechs Erzähltagel vergangen, drei folgen nach der Zäsur im Frauental. Als die ‚lieta brigata‘ dorthin aufbricht, geleitet sie, wie am Beginn des Purgatoriums, der Venusstern (VII, introd., 2); den Weg kennt nur Elissa, eine Anspielung auf Elice des

la philosophie médiévale, Bd. I, Fribourg 1996; bes. Kap. VII, S. 197ff.

⁸¹ Wie Z. Barański überzeugend entwickelt, hat Dante die *Commedia* zwar mit Hilfe der rhetorischen Tradition verfaßt, die Rhetorik als Modell der Poesie aber abgelöst, insofern er sowohl vom Gegenstand des *poema sacro* als einem allumfassenden Weltgedicht, als auch vom allgegenwärtigen *lector* her zu einer Poetik der *molteplicità nell' unità* (35) veranlaßt war („Sole nuovo, luce nuova“; in: *Saggi sul rinnovamento culturale in Dante*, Torino 1996; S. 15-40); von stil- und gattungsgeschichtlicher Seite in diesem Sinne ergänzt in: „Tres enim sunt manerie dicendi... Some observations on medieval literature, ‚genre‘, and Dante“; (in: *The Italianist* 15/1995, Supplement 2, ed. by Z. Barański; S. 9-60). Von der rhetorischen Wirkungsstrategie her wäre ergänzend allerdings zu fragen, ob Dante, durchaus im Sinne einer „rivoluzione poetica“ (34), nicht die drei Wirkungskategorien des *movere*, *delectare* und *docere* in einem Werk vereint hat in Zuordnung zu den drei anthropologischen Erkenntnisweisen, die alle angesprochen werden müssen, um der unfaßbaren Wahrheit der Liebe Gottes inne zu werden.

⁸² Vgl. dazu als Seitenstück W. Wehle, „Venus magistra vitae“. Sull' antropologia iconografica del *Decameron*“; in: M. Picone (ed.), *Autori e Lettori di Boccaccio*, Firenze 2002; S. 343-361.

⁸³ *Decameron*; in: *Tutte le Opere di G.B.*, Vol. IV, a.c. di V. Branca; Milano (Mondadori) 1976 (u.ö.); Verweise nach dieser Einteilung.

Purgatoriums (25, 130ff.), die von ‚Venus secunda‘ tief gezeichnet ist. Das *Valle delle donne* ruft im übrigen alle dominanten Naturerscheinungen Dantes auf, fügt sie jedoch stärker zusammen, sodaß sie zu einer für sich selbst stehenden literarischen Landschaft werden - Modell für viele nachfolgende literarische Maler. Die überwältigende Schönheit des Naturraumes expliziert in jedem seiner Attribute die Ikonographie der ‚Venus magna‘. Hier wie dort steht im Mittelpunkt das Bad der zehn jungen Leute im kristallklaren Wasser. Sie begehen damit ihrerseits eine Initiation in eine Bewußtheit höherer Art unter dem Patronat von Venus, gefolgt von einer zweiten, literarischen: zum Zeichen für ihre neue Naturidentität erzählen sie sich die Geschichten des siebten Tages unmittelbar am Wasser und zugleich unter Lorbeerbäumen. Doch auch sie verlassen dieses Irdische Paradies wieder und setzen ihre Wanderung fort: allerdings, und dies ist der konträre Schluß Boccaccios, zurück in die verdorbene Peststadt Florenz, dem *Inferno* des *Decameron*.

Was hat sich im Frauental ereignet, dass sie nun den physischen und geistigen Tod nicht mehr fürchten? Was hat ihren Baum des Lebens wieder zum Grünen gebracht? Denn als sie später einen Wald verlassen, tragen sie Kränze aus Eichenlaub ums Haupt, geben sich als Sieger über eine falsche Welteinstellung zu erkennen. Wäre es nicht denkbar, so Boccaccios implizite Frage, das (christliche) *rationale* so zu wenden, dass es das Verbindende, Zuneigende, Liebende unserer Elementarnatur nicht im Hinblick auf die Natur des Geistes, sondern den Geist der Natur ausarbeitet und es mithin um seiner selbst willen kultiviert? Gewiß, damit würde sich kein ewiges Leben gewinnen lassen, wohl aber ein gutes gesellschaftliches Prinzip. Auch ihm stünde ein Glück zu, wenn auch nur das kleine Glück der Humanität. So scheiden sich an Venus zwei große Geister und Zeiten. Von Boccaccio zu Dante bricht dabei ein Interesse auf, das vom bloß erinnerten Naturalismus Dantes einen Rückweg in die Natur des Lebens sucht.