

Komparatistische Perspektiven auf Dantes ‚Divina Commedia‘

spectrum
Literaturwissenschaft/
spectrum Literature

Komparatistische Studien/Comparative Studies

Herausgegeben von/Edited by
Moritz Baßler, Werner Frick,
Monika Schmitz-Emans

Wissenschaftlicher Beirat/Editorial Board

Sam-Huan Ahn, Peter-André Alt, Aleida Assmann, Francis Claudon,
Marcus Deufert, Wolfgang Matzat, Fritz Paul, Terence James Reed,
Herta Schmid, Simone Winko, Bernhard Zimmermann,
Theodore Ziolkowski

Band 56

Komparatistische Perspektiven auf Dantes ,Divina Commedia‘



Lektüren, Transformationen und Visualisierungen

Herausgegeben von
Stephanie Heimgartner und Monika Schmitz-Emans

DE GRUYTER

ISBN 978-3-11-047681-1

e-ISBN (PDF) 978-3-11-048803-6

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-048703-9

ISSN 1860-210X

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2017 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

☼ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

www.degruyter.com

Inhalt

Vorwort: Dante und die Komparatistik — 1

Karlheinz Stierle

Dantes Wege in der *Commedia* — 7

Bettina Full

„Onde vien la letizia che mi fascia“

Zu Dantes Entwurf des schöpferischen Menschen — 29

Linda Simonis

Dantes Odysseus und dessen Rezeption bei Borges und Blumenberg — 67

Stephanie Heimgartner

Kein Blei an den Füßen

Dantes tanzende Theologen (Par X, 52–XIV, 84) — 95

Ulrich Rehm

Kultivierung des Blicks

Bildliche Literaturadaption in Botticellis *Commedia* — 121

Monika Schmitz-Emans

Im Wald der Zeichen, im Dickicht der Interpretationen

Tom Phillips: *Dante's Inferno* — 157

Roland Weidle

„If man were porter of hell gate“

Dante in der englischen frühen Neuzeit und Shakespeares Hölle — 183

Andreas Gipper

***Rewriting* Dante im Zeitalter der Avantgarden**

Zuritas poetische Parallelbiographie — 207

Monika Schmitz-Emans

Unterweltreisen, Unterweltbilder

Zur Dante-Rezeption bei Peter Weiss, W.G. Sebald
und Gerhard Roth — 227

VI — Inhalt

Ulrich Ernst

Dante Alighieris *Comedia* und Dan Browns *Inferno*

Muster und Adaption unter generischen und buchmedialen
Aspekten — **255**

Achim Hölter/Eva Hölter

Dante Alighieri im Comic – eine kurze Aktualisierung — 345

Karl Maurer

Lectura Dantis: *Inferno* XXVIII — 353

Register der *Commedia*-Stellen — 373

Vorwort: Dante und die Komparatistik

„Nicht den Dichter selbst sprechen zu lassen – ja nicht einmal über den Dichter zu sprechen – sondern [...] von denen zu sprechen, die ihrerseits über den Dichter gesprochen haben – das scheint gewiß ein wenig lebendiges, mittelbares und etwas trübseliges Unternehmen. Allein [...] macht uns eine solche Betrachtung auf eine produktive Art skeptisch gegen unsere eigenen Meinungen, sie reizt zur Prüfung, was daran vorurteilsvoll und allzu vergänglich ist“ – so begründete Erich Auerbach in seiner Antrittsvorlesung *Dante und die Romantik*, warum eine Beschäftigung mit der historischen Dante-Forschung sinnvoll erscheint.¹

Die Dante-Philologie ist ihrem Wesen nach diachron komparatistisch, denn eine Deutungstradition entsteht fast unmittelbar nach dem Tod des Autors vor fast 700 Jahren. Unter der erdrückenden Last und der nie auszuschöpfenden Fülle der Forschungsgeschichte erscheinen die eigenen wissenschaftlichen Unternehmungen nicht nur vergänglich, sondern auch ohne diejenigen der Vorgänger undenkbar. Auch auf den engeren fachgeschichtlichen Kontext trifft das zu. „Dante in Deutschland ist ein typisches Thema der vergleichenden Literaturwissenschaft, die Geschichte einer bis heute andauernden Faszination“, konstatiert zutreffend Achim Hölter in einem Beitrag zu Tiecks Dante-Rezeption,² und für die französische und englischsprachige Komparatistik lässt sich diese Diagnose übernehmen.

Im frühen 19. Jahrhundert konstituiert sich die Disziplin entlang ihrer Gegenstände: Einer der ersten und wichtigsten ist bis heute das in vielfältiger Ausprägung formulierte Konzept von ‚Weltliteratur‘. Mit ihm verbinden sich Themen der internationalen und interkulturellen Kommunikation, der Übersetzung und der Kanonisierung literarischer Werke mit Hilfe des Vergleichs über Sprachen und Gattungsgrenzen hinweg. Die Verwurzelung fachlicher Grundannahmen in der Literatur der Romantik und der Wissenschaftstheorie um 1800 teilt die Komparatistik mit zahlreichen anderen Disziplinen, bei wenigen jedoch ist die Entstehung aus philosophisch-poetologischen Überlegungen so offen-

¹ „Dantes Entdeckung in der Romantik“. *DVjs* 7 (1929): 682–692, hier 682. (Publizierte Fassung der Marburger Antrittsvorlesung aus demselben Jahr).

² Achim Hölter. „Religiosität und mystische Sprache in der Dante-Lektüre Ludwig Tiecks. Zum romantischen Verständnis von Mehrdeutigkeit.“ *Frühe Romantik – frühe Komparatistik: gesammelte Aufsätze zu Ludwig Tieck*. Frankfurt a.M. u.a.: Lang 2001. 171–188, hier 171.

kundig.³ Dantes *Commedia* war von Beginn an ein Modellfall bei der Verhandlung einer Vielzahl von Themen; außer für das bereits genannte Problem der Kanonisierung auch für die Epochenbestimmung, die Übersetzung und ihre Erforschung sowie die Gattungsgeschichte.

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts wird Dante innerhalb und außerhalb Italiens zum Symbol nationaler, durch intellektuelle und literarische Vordenker geförderter Einheit;⁴ in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts werden sein Werk und dessen internationale Rezeption als Grundstein eines in der Antike wurzelnden Kanons gewürdigt, der über nationale Grenzen hinweg die Einheit einer europäischen Kultur garantiert (Curtius)⁵ bzw. das Modell für eine Poetik des Umgangs mit der Wirklichkeit abgibt (Auerbach).⁶ Auch die dramatisch anmutende Polyphonie des Werks wird vielfach poetologisch reflektiert und nachgebildet (Eliot, Weiss).⁷

In jüngster Zeit thematisieren komparatistische Veröffentlichungen zur *Commedia* die großen Konzepte des Werks im Vergleich mit anderen, vergleichbar einflussreichen und komplexen Werken;⁸ es gibt vor allem in englischer Sprache zahlreiche Studien zur Theologie und zum geistesgeschichtlichen Hin-

3 Zum romantischen Konzept der „Universalpoesie“ gehört von Anfang an ein Korpus der dafür als beispielhaft erachteten Werke, der Dantes *Commedia* einschließt: Dieser Kanon setzt sich aus Texten zusammen, die eine „Poesie der Poesie“ verkörpern und damit einen Korpus von die Dichtung transzendierenden und auf ideeller Ebene reflektierenden Werken bilden. Vgl. z. B. das Athenäums-Fragment 247 (*Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Hg. Ernst Behler. Bd. 2,1. Hg. Hans Eichner. 206).

4 Vgl. z.B. Abel-François Villemain. *Cours de littérature française professé par M. Villemain à la Faculté des lettres de Paris. Tableau de la littérature au Moyen-âge en France, en Italie, en Espagne et en Angleterre*. 2 Bde. Paris: Pichon et Didier, 1830. Bd 1, 27–29; Albert Counson. „Le reveil de Dante.“ *Rev. de litt. comp.* 1 (1. Jan. 1921): 362–387, hier 384.

5 Ernst Robert Curtius. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern: Francke, 1948.

6 Erich Auerbach. *Dante als Dichter der irdischen Welt*. Berlin: de Gruyter, 1929, sowie *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Kultur*. Tübingen, Basel: Francke, 1946.

7 Vgl. T.S. Eliots *The Waste Land*. New York: Boni & Liveright, 1922. Peter Weiss. *Inferno* [1964]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003. Vgl. auch Yannick Müllender. *Peter Weiss' ‚Divina Commedia‘-Projekt (1964–1969). „... läßt sich dies noch beschreiben“ – Prozesse der Selbstverständigung und der Gesellschaftskritik*. St. Ingbert: Röhrig, 2007 und den einschlägigen Beitrag von Monika Schmitz-Emans in diesem Band: S. 227–254.

8 Z.B. Anthony C. Yu. „Two Literary Examples of Religious Pilgrimage: The *Commedia* and Journey to the West.“ *History of Religions* 22.3 (1983): 202–230; Karlheinz Stierle. *Zeit und Werk. Prousts ‚À la Recherche du Temps perdu‘ und Dantes ‚Commedia‘*. München: Carl Hanser, 2008. Aber auch: Perry Meisel. *The Myth of Popular Culture: From Dante to Dylan*. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2010.

tergrund Dantes und seinen möglichen Quellen;⁹ neuere Untersuchungen widmen sich künstlerischen und medialen Verarbeitungen abseits der traditionellen bildkünstlerischen und literarischen Rezeption (Film, Comic, Computerspiel usw.).¹⁰

2015 jährte sich der Geburtstag Dante Alighieris zum 750. Mal. Aus diesem Anlass erfuhr sein Werk, besonders die als ‚göttlich‘ bekannte *Commedia*, erneut große Aufmerksamkeit. Mehrere neue Übersetzungen sind rezent publiziert worden;¹¹ eine Fülle wissenschaftlicher Tagungen, Lesungen, Theateraufführungen, Dokumentationen orchestrierte das Jubiläumsjahr. So beging etwa die Deutsche Dante-Gesellschaft, eine der ältesten literarischen Gesellschaften hierzulande, in Weimar den Geburtstag des Autors mit einer Komplettlesung der *Göttlichen Komödie* im Nationaltheater und einer Ausstellung in der Herzogin-Anna-Amalia-Bibliothek. In Bochum veranstaltete der Lehrstuhl für Komparatistik eine Ringvorlesung mit Vortragenden von innerhalb und außerhalb der Universität. Die Beiträge dieses Bandes, die zum großen Teil auf die Vorlesung zurückgehen, möchten die Bandbreite der Dante-Forschung über die Disziplinen hinweg sichtbar machen: Dabei finden sich sowohl die kulturhistorisch bedeutsame Form der *Lectura Dantis* als auch thematisch orientierte Beiträge zum Zusammenhang zwischen Exilerfahrung und Werk, zur Struktur der *Commedia*, zur Rezeption in Kunst, Philosophie und Literatur sowie zu gattungspoetischen Fragen. Zu den Mitwirkenden zählen Kunsthistoriker und Literaturwissenschaftler unterschiedlicher Fachrichtungen.

Einleitend erläutert *Karlheinz Stierle* die engen Zusammenhänge zwischen Dantes Exil und seinem Werk. Dabei unterscheidet er zwischen den drei Perspektiven des historischen Dante (*Dante persona*), der im Laufe seines wechselvollen Lebens ein Selbstverständnis als *Dante autore* entwickelt, und der literarischen Figur Dante (*Dante personaggio*) und veranschaulicht, wie es des ungeheuren

9 Jüngst z.B. Vittorio Montemaggi. *Reading Dante's Commedia as Theology: Divinity Realized in Human Encounter*. Oxford: Oxford Univ. Press, 2016.

10 Antonella Braida und Luisa Calè (Hg.). *Dante on View: The Reception of Dante in the Visual and Performing Arts*. Aldershot: Continuum, 2007; 2017 erscheint: Irmgard Scharold (Hg.). *Dante intermedial. Die ‚Divina Commedia‘. Literatur und Medien*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

11 Dante Alighieri: *Die Divina Commedia*. In deutsche Prosa übers. und erläutert von Georg Peter Landmann. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1997; Dante Alighieri. *La Commedia. Die Göttliche Komödie*. In Prosa übers. und kommentiert von Hartmut Köhler. Stuttgart: Reclam, 2010–2012; Dante. *Commedia*. In deutscher Prosa von Kurt Flasch. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 2011.

Wurfs der *Commedia* bedarf, um das persönliche Schicksal und die daraus erwachsenden Fragestellungen in dem kühn konstruierten Werk zu bewältigen und aufzuheben.

Bettina Full zeigt, wie die Dichter des späten Mittelalters sich dem theologischen Verdikt stellen, menschliche Kreativität habe streng mimetisch zu verfahren, wo sie sich nicht dem Vorwurf der Häresie aussetzen wolle. Über Tierfiguren in Bestiarien und allegorischer Dichtung transportieren sie das Konzept eines Eigenwerts der dichterischen Einkleidung der Wahrheit. So wird es möglich, die ursprünglich christlich allegorisierte Figur des Panthers – bei Dante die *Ionza* (Inf I) – zugleich als Metapher künstlerischer Sprachverwendung zu lesen, die auf die Bedeutung menschlicher Imagination hinweist.

Linda Simonis unterscheidet zwei grundsätzliche Deutungsrichtungen des danteschen Odysseus: eine traditionelle, die Odysseus als zu Recht in der Hölle bestraften Sünder sieht, und eine modernistische, die ihn als in die Neuzeit vorausweisende Figur der Innovation und des Forscherdrangs begreift. Sie betont dagegen die Neuartigkeit der Figur in einem zeitgeschichtlichen Kontext des Medienwechsels, bei dem Buchgelehrsamkeit als primäre Wissensquelle allmählich vom Erfahrungswissen abgelöst wird. Dabei spielt auch die Rhetorik zur Evidenzerzeugung eine wichtige Rolle.

Stephanie Heimgartners Beitrag widmet sich einer Passage aus dem *Paradiso*, in der sich theologiegeschichtliche Darstellung und allegorische Einkleidung verflechten, und stellt die Frage, ob die Bewegung der Kirchenlehrerkreise in Par X–XIV als Tanz gedeutet werden kann. Während die Ablehnung des Tanzes durch die Patristik allgemein bekannt ist, deutet vieles im Text darauf hin, dass Dante in bewusster Distanz zu augustinischen und thomistischen Konzepten eine Position einnahm, in der die figurative Präsentation der himmlischen Erfahrung das Primat über deren dogmatisch korrekte Darstellung davonträgt.

Ulrich Rehm erläutert das Bildprogramm, das der italienische Maler Sandro Botticelli in seinem unvollständig gebliebenen Zyklus von Illustrationen zur *Commedia* verfolgt. Nicht nur die Bebilderung einzelner maßgeblicher Szenen aus dem Werk, sondern ein stringent organisiertes „Raum- und Handlungsgefüge“ soll hier vorgestellt werden, das dem Betrachter den Ablauf eines dramatisch inszenierten Geschehens vor Augen stellt, ohne den zugrundeliegenden Text rezipierbar ist und sich durch die Wiederholung und die genaue Gestaltung vor allem der Dante-Figur auszeichnet; einer Figur, die sich zudem als Verhaltensmodell einer kultivierten Gelassenheit präsentiert.

Mit dem Künstlerbuch *Dante's Inferno* des britischen Künstlers Tom Philipps greift *Monika Schmitz-Emans* eine neuere künstlerische Auseinandersetzung

zung mit der *Commedia* auf. Eine eigene Übersetzung Philipps' steht den Bildern des Buches gegenüber, die vielfach piktural auf Beispiele aus der langen Geschichte der *Commedia*-Illustration verweisen. Auch gibt der Künstler selbst in einem ausführlichen Kommentar Auskunft zum Werk. These des vorliegenden Beitrags ist, dass das intermedial konzipierte und mit verschiedenen Diskurstypen operierende Künstlerbuch von Phillips eine Art Archäologie des Interpretierens unternehmen bzw. dazu anleiten will.

Ein klassisch komparatistisches Thema wählt *Roland Weidle* in seinem Beitrag „Dante und Shakespeare“. Unter der Fragestellung, ob und in welchem Umfang dem englischen Dramatiker das Werk Dantes bekannt war und welche möglichen Einflüsse bzw. Gemeinsamkeiten es gegeben haben kann, bietet Weidle eine kurze Geschichte der Dante-Rezeption in England vor Shakespeare und weist auf rezente Forschungsergebnisse sowie konkrete Dante-Bezüge in den Dramen hin.

Dagegen widmet sich *Andreas Gipper* der Rezeption Dantes durch einen modernen Dichter, den Chilenen Raúl Zurita, in dessen Werk Dante-Referenzen als Verweis auf eine Instanz fungieren, die als solche nicht recht greifbar ist – denn direkte Zitate, konkrete Anspielungen oder gar Schilderungen von Dantes Werk fehlen. Vielmehr, so die These, erfüllt es für Zurita die Funktion eines *Deus absconditus* und verweist dergestalt auf die Nicht-Existenz der von Dante konzipierten Heilsvorstellungen.

In ihrer Analyse spätmoderner „Höllenfahrten“ von W.G. Sebald und Gerhard Roth, die in Analogie zu bzw. Auseinandersetzung mit Dantes *Inferno* entstanden sind, erinnert *Monika Schmitz-Emans* daran, wie die deutsche literarische Dante-Rezeption des späten 20. Jahrhunderts vor der Folie des Werks von Peter Weiss entstanden ist. Die „Hölle“ wird zur Metapher einer undarstellbar schrecklichen Wirklichkeit wie zum Beispiel des Holocausts oder der psychischen Erkrankung. In dem Versuch, den Schrecken zu imaginieren und künstlerisch umzusetzen, sehen die Autoren, so Schmitz-Emans, die Verpflichtung des „Sich-Abarbeitens“ an der *conditio humana*.

Ulrich Ernst zieht in seinem Beitrag einen Vergleich zwischen Dantes *Commedia* und Dan Browns *Inferno* unter zahlreichen Aspekten. Nach einer Erläuterung der generistischen Einflüsse diskutiert Ernst Merkmale des tektonischen, kryptogramatischen, ikonozentrischen sowie des visuellen Romans in beiden Werken und zeigt, dass beide einer Poetik des Experiments verpflichtet sind.

Einen kurzen Überblick über jüngere Beispiele aus dem stets neue künstlerische Auseinandersetzungen provozierenden Genre des Dante-Comics steuern *Achim Hölter* und *Eva Hölter* bei.

Den Band beschließt eine *Lectura Dantis* von *Karl Maurer* zu *Inferno* XXVIII. In dem Gesang begegnet der Jenseitswanderer Dante im neunten Graben der Malebolge den Zwietrachtstiftern, unter ihnen der Prophet Mohammed und der provenzalische Dichter Bertran de Born. Maurers Erläuterungen beleuchten neben Hinweisen auf die bei aller Drastik kunstvollen Schilderungen der unteren Hölle den dichten intertextuellen Rahmen, in den sich die Gesänge der *Commedia* einpassen.

Wir möchten mit diesem Band das Spektrum der komparatistischen Beschäftigung mit Dante umzirkeln und gleichzeitig die italianistische Tradition durch einige gewichtige Beiträge zu Wort kommen lassen – und auf diese Weise komparatistische Perspektiven vielfacher Art auf die *Commedia* ermöglichen.

Stephanie Heimgartner

Karlheinz Stierle

Dantes Wege in der *Commedia*

Am Anfang von Dantes *Commedia* stehen Weg und Weglosigkeit sich in unvermittelter Schroffheit entgegen, doch bleibt der Weg in die Weglosigkeit stumm:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
che la diritta via era smarrita. (Inf I, 1–3)¹

Die Mitte unseres Lebens ist, gemäß der idealen Lebenslinie, die Dante in seinem *Convivio*, seiner enzyklopädischen Welt Darstellung, entwirft, der Scheitelpunkt des Lebensbogens von Aufstieg und Abstieg, der unser Lebensgesetz bestimmt: „Wenn der Scheitelpunkt unseres Lebens im 35. Jahr liegt, so muß dieses Alter (des zweiten Lebensabschnitts) ebenso viele aufsteigende wie absteigende Jahre umfassen, und diese mittlere Zeit von Aufstieg und Abstieg ist gleichsam die Mitte des Bogens, in der man nur geringe Beugung erkennt.“² Die Mitte unseres Weges ist, wenn sie sich diesem Gesetz fügt, Gipfelpunkt und Krisis in einem. Genau diese Mitte „unseres Lebenswegs“ steht aber in einem radikalen Kontrast zum Tiefpunkt der Selbstverlorenheit und Selbstverstörung des Verlusts der „diritta via“, mit dem Dante seine *Commedia* in eigenem Namen beginnt. Das Bild des dunklen Waldes steht ein für diesen dramatischen Augenblick der Sinnverfinsterung. Der Tiefpunkt dieser Lebensmitte ist aber zugleich der Anfang zweier ins Unerhörte führender Wege. Inmitten der Ausweglosigkeit seiner Lebenskrise beginnt Dantes neuer Weg, der ihn in die tiefsten Tiefen und höchsten Höhen einer göttlich geordneten Welt führen wird. Aber zugleich ist dies der Anfang eines Werks, das eben diesem Weg gelten wird und zwar aus der Rückschau eines Erzähler-Ichs, dem der vergangene zum gegenwärtigen Schrecken wird:

che nel pensier rinnova la paura! (Inf I, 6)³

An dieser Stelle erweist es sich als unerlässlich, zwischen den drei Perspektiven zu unterscheiden, in denen Dante sich in seiner *Commedia* selbst ins Spiel

¹ „In der Mitte unserer Lebensreise fand ich mich in einem dunklen Wald, da ich den rechten Weg verloren hatte.“ Alle Übersetzungen aus der *Commedia* und dem *Convivio* stammen vom Vf.

² Dante Alighieri. *Convivio*. 2014, IV, XXIV, 752. Die Übersetzungen stammen vom Verf.

³ „daß in der Erinnerung die Angst zurückkehrt.“

bringt.⁴ In allgemeinsten Hinsicht ist das Subjekt der *Commedia* der historische Dante Alighieri, der Florentiner Lokalpolitiker und Liebesdichter nicht ohne poetischen Ehrgeiz, der im Januar und März 1302 in Abwesenheit zum Entzug seiner politischen Ämter, zum Einzug seines Vermögens und zur Verbannung aus seiner Stadt verurteilt wurde. Es liegt nahe, diesen Dante *Dante persona* zu nennen und ihm zwei andere Ich-Instanzen entgegenzusetzen. Es ist der um seine politische Laufbahn, sein Vermögen, seine Familie und seinen lokalen dichterischen Ruhm gebrachte Dante, der im Exil den Entschluß faßt, sich angesichts dieser Lebenskatastrophe neu zu entwerfen und gegen sie zu behaupten, und zwar durch ein literarisches Werk, das so herausragend sein soll, daß es ihn vom Makel seiner unehrenhaften Ausweisung aus Florenz reinigen kann. Insbesondere in Dantes *Convivio* findet dieser Gedanke gleich eingangs seine Ausdrücklichkeit. Dante beruft sich dabei auf Boethius, der noch im Angesicht des Todes mit seinem großen Werk der *Consolatio Philosophiae* auf die „perpetuale infamia del suo essilio“, die fortdauernde Entehrung durch sein Exil, geantwortet habe (I, II, 13).⁵ Und mit Bezug auf sich selbst fährt er fort:

Da es den Bürgern der schönsten und berühmtesten Tochter Roms, Florenz, gefiel, mich von ihrer süßen Brust zu reißen, der Stadt, in der ich geboren bin und in der ich und in Frieden mit ihr von ganzem Herzen danach verlange, die müde Seele auszuruhen und die Zeit zu beenden, die mir gegeben ist – bin ich als Fremder und fast als Bettler überallhin gekommen, so weit diese Sprache reicht und habe gegen meinen Willen die Wunden gezeigt, die Fortuna oft zu Unrecht dem von ihr Verfolgten schlägt. Wahrlich, ich war ein Schiff ohne Ruder und ohne Segel, vom trockenen Wind, der die schmerzende Armut treibt, zu verschiedenen Ufern, Mündungen und Häfen getragen; und ich bin in den Augen vieler, die vielleicht sich vom Hörensagen ein anderes Bild von mir gemacht haben, bei solchem Anblick herabgewürdigt worden, aber auch mein schon vollendetes und das noch geplante Werk wurden so heruntergezogen. (I, III, 3)⁶

Zwar gelang es Dante mit seinem *Convivio* noch nicht, dieses Programm einzulösen. Von den geplanten 14 Traktaten wurden nur vier abgeschlossen, danach brach Dante sein Projekt ab. Auch sein ehrgeiziger Versuch, mit seiner Abhandlung *De vulgari eloquentia* die Grundlage einer nationalen Literatursprache zu schaffen, blieb unvollendet. Wohl aber wurden beide zur Voraussetzung jenes Werks, in dessen Dienst Dante die zweite Hälfte seines Lebens stellte und das seinen bleibenden Ruhm begründen sollte: der *Commedia*.

⁴ Zur Frage der Ich-Konstitution in der *Commedia* vgl. Contini 1970, 335–361, Ascoli 2011, 218–226: „From Dante divided to the poeta-personaggio“ und Picone 1999, 9–26.

⁵ *Convivio*, 112.

⁶ *Convivio*, 116–117.

Der im Exil hin- und hergetriebene Dante erschafft sich neu als *Dante autore*, der sich zur Stimme des eigenen Schicksals wie eines großen Werkentwurfs macht und damit seinem Leben eine neue und bestimmte Richtung gibt. Noch ehe *Dante autore* sich an die Ausarbeitung seines Werks begibt, legt er dessen triadische Grundfigur nach Art eines mittelalterlichen Baumeisters als ein Modul fest, das von der kleinsten dichterischen Grundfigur der Terzine bis zur umfassenden Trinität der drei jeweils dreiunddreißig Gesänge (und einen Eingangsgesang) umfassenden *Cantiche* von *Inferno*, *Purgatorio* und *Paradiso* reichen sollte und das in der alles übergreifenden Einheit von Vater, Sohn und Heiligem Geist seinen letzten Sinnhorizont hätte. Dabei sollte das die *Cantiche* abschließende Leitwort „stelle“ (Sterne) eine mit sich selbst reimende Makroterzine ergeben. Der einmal, schon vor Beginn des Werks, festgelegte Plan war gleichsam die *road map*, die Dante mit unerschütterlicher Beharrlichkeit in der zweiten Hälfte seines Lebens abarbeitete. Es ist *Dante autore*, der den historischen Dante, *Dante persona*, in das poetische Subjekt der *Commedia*, in *Dante personaggio*, verwandelt. Umgekehrt zediert *Dante persona* sein enzyklopädisches Weltwissen an *Dante autore*, der daraus die Welt seines *Dante personaggio* gewinnt.

Dantes Lebenskatastrophe von 1302 steht in verwandelter Form am Anfang der *Commedia* und damit zugleich am Anfang jenes Wegs, der *Dante personaggio* aus dem dunklen Wald seiner Orientierungslosigkeit und seines Zweifels am Sinn der Welt herausführen wird. Die „selva oscura“ ist das Inbild von Dantes Selbstverlorenheit, die nur einen einzigen Grund haben kann, das Exil von Florenz, aus dem Dante bis zu seinem Lebensende nie mehr in seine Heimatstadt zurückgekehrt ist. Der Dante des Exils ist seines Lebensmittelpunkts beraubt und wird wie ein Schiff ohne Ruder hierhin und dorthin verschlagen. Erst das Projekt des Werks, das die zweite Hälfte seines Lebens bestimmen wird, der *Commedia*, wird ihm eine Richtung, ja eine Waffe der Selbstbehauptung geben. Aus *Dante persona* wird *Dante autore* einen *Dante personaggio* erschaffen, dem das Trauma des Exils zum Bild der Selbstverlorenheit im dunklen Wald wird. Diese äußerste Erfahrung aber, in der sich Dantes eigene Lebenserfahrung verdichtet, wird für ihn zum Ausgang einer unerhörten Reise in die von sterblichen Menschen unbetretbaren Weltregionen von *Inferno*, *Purgatorio* und *Paradiso* werden. Ehe hierauf genauer eingegangen werden kann, ist es aber nötig, den Zeitpunkt von Dantes Lebenskatastrophe im Jahr 1302 mit dem Aufbruch von *Dante personaggio* aus der Selbstverlorenheit in der „selva oscura“ in Beziehung zu setzen. Erst im 21. Gesang des *Inferno* erfahren wir durch den Teufel Malacoda, daß genau vor 1266 Jahren bei einem Erdbeben – wir wissen, es ist das Erdbeben nach Christi Kreuzestod – die Brücke über die sechste Übel-

bucht des achten Höllenkreises eingestürzt sei. Wenn, wie Dante annimmt, Christus kurz vor der „Mitte unseres Lebens“, das heißt im 34. Jahr, gestorben ist (vgl. *Convivio* IV, XXIII, 10: „Und es führt mich dazu diese Überlegung: daß unser Heiland Christus vollkommen geschaffen war, der in seinem vierunddreißigsten Lebensjahr sterben wollte“⁷), dann bedeutet dies, daß *Dante personaggio* genau am Karfreitag des Jahres 1300 die Erfahrung der Verirrung im dunklen Wald gemacht hat. Mit diesem Datum verbindet sich aber ein anderes Datum, das zu *Dante persona* zurückführt. Wenn es richtig ist, daß Dante genau in der Mitte seines Lebens die Erfahrung gemacht hat, mit der die *Commedia* beginnt, so muß er 35 Jahre zuvor, also im Jahr 1265 geboren sein, was uns Anlaß gibt, seinen 750. Geburtstag in diesem Jahr [2015] zu feiern.

Dante autore ist es, der die traumatische Erfahrung des Exils durch *Dante persona* zur Verzweiflungsnacht des *Dante personaggio* verdichtet. Die Erfahrung *Dante personaggios* der Verlorenheit in der Unwegsamkeit des Waldes faßt Dantes Erfahrung des richtungslosen Umhergeworfenseins von Ort zu Ort in sich zusammen und steigert sie durch den gewählten Augenblick, den Karfreitag, an dem Christus einst vor seinem Tod sich Gott selbst mit den Worten zuwenden konnte: „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?“ (Mt 27, 46 und Mk 15, 34) Es ist diese absolute Verlassenheit, die der Ausgangspunkt der *Commedia* sein wird.

In der Weglosigkeit des Exils findet Dante einen Weg, indem er sein Leben fortan dem unerhörten Projekt seines Weltgedichts, der *Commedia* unterstellt, mit dem er alle bisherige Dichtung übertreffen will. Der neue *Dante autore* ist eine Gestalt der Selbstbehauptung Dantes im Exil. *Dante autore* spricht mit mehreren Stimmen: Er ist die Stimme des Werks in seiner stets präsent gehaltenen Werkhaftigkeit und er ist die Stimme des von ihm selbst erschaffenen *Dante personaggio*, zu dessen Erzähler er sich zugleich macht. Im *Paradiso* schließlich, wo Fassungsvermögen, Erinnerungsvermögen und Darstellungsvermögen gleichermaßen schwinden, wird *Dante autore* in der Rolle des Erzählers zur Instanz einer Imagination zweiten Grades, die als reine dichterische Phantasie sich dem nicht mehr Faßbaren zu nähern sucht. *Dante autore* ist der Werkbaumeister, der sein Werk kommentiert und der immer wieder in einen Dialog mit seinem Leser eintritt, indem er diesem seine Rolle zuweist. Immer wieder fordert *Dante autore* seinen Leser auf, seine Imaginationskraft aufs äußerste zu mobilisieren. Im Dienst dieser Steigerung der Imagination beim Leser steht auch die außerordentliche Kunst der Metapher, mit der Dante der Autor bei der voraus-

7 *Convivio*, 746.

gesetzten Alltagserfahrung des Lesers ansetzt und aus dieser Bilder für das nie Erschaute gewinnt.

Dante persona, *Dante autore* und *Dante personaggio* sind eine personale Dreifaltigkeit, die der triadischen Grundstruktur der *Commedia* vollkommen entspricht. Jede der drei Dante-Instanzen hat ihren eigenen Weg, doch sind sie in ihrer Kopräsenz immer wieder gegeneinander durchlässig.

Nach der Begegnung mit den drei wilden Tieren, die *Dante personaggio* den Weg versperren und in denen sich unschwer jene unheilige Trinität der Laster erkennen läßt, die Florenz in ihren Besitz genommen haben – „superbia, invidia e avarizia“ („Hochmut, Neid und Geiz“; Inf VI, 74), wird der Florentiner Ciaccio sie bei der Begegnung mit Dante im dritten Höllenkreis nennen – erscheint Dante eine stumme Gestalt, der er sich in seiner Verzweiflung zuwendet: „chi per lungo silenzio pareo fioco“ („die wegen ihres langen Schweigens stumm zu sein schien“; Inf I, 63). Es ist Vergil, oder vielmehr sein aus dem Jenseits herübergekommener Schatten, den Dante zu seinem namenlosen Entzücken vor sich sieht und der, wie sich in der Folge enthüllen wird, einzig zur Rettung Dantes gekommen ist. Hier scheint erneut in *Dante personaggio* der *Dante persona* durchzuscheinen, der in der Entscheidung zum Projekt des poetischen Werks seinen Weg findet und der vom größten Dichter der antiken Welt auf den Weg gebracht wird:

Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore,
tu se' solo colui da cu' io tolsi
lo bello stilo che m'ha fatto onore. (Inf I, 85–87)⁸

Ohne darauf zu antworten, tritt Vergil Dante mit einer lapidaren Diagnose entgegen:

„A te convien tenere altro viaggio“,
rispuose, poi che lagrimar mi vide,
„se vuo' campar d'esto loco selvaggio; (Inf 1, 91–93)⁹

Vergil selbst will Dantes Führer bei dieser Reise in Seinsregionen sein, die nie eines lebenden Menschen Fuß betreten hat.¹⁰ Um sich zu retten, wird Dante die drei jenseitigen Welten von Inferno, Purgatorio und Paradiso erkunden. Vergil

8 „Du bist mein Meister und mein Vorbild, du bist es allein, dem ich die schöne Schreibart verdanke, die mir Ehre eingebracht hat.“

9 „Dir tut eine andere Reise not, antwortete er, als er mich in Tränen sah, wenn du dich aus jenem wilden Ort erretten willst.“

10 Vgl. Maurer 2008.

selbst wird indes sein Begleiter nur in Inferno und Purgatorio sein können, da er sich, obwohl an der Zeitenwende lebend, nicht zum Christentum bekehrt hat und deshalb der höchsten göttlichen Welt ewig fernbleiben muß. Der Weg seiner höchsten Sehnsucht bleibt ihm verschlossen. In seiner Not willigt Dante in das unerhörte Unternehmen sogleich ein.

Was bedeutet es aber, daß Dante zu seiner Rettung einer so unerhörten Reise bedarf? Im Augenblick der Verzweiflung scheint Dante die sinnhafte und göttliche Seinsordnung selbst in Frage zu stellen und sich ihrer erneut in einem unerhörten Akt vergewissern zu müssen. Von hier fällt ein neues Licht auf die Natur des dunklen Waldes. Sollte Dante im Augenblick seiner Lebenskatastrophe, die ihm plötzlich die Grundlage seiner bisherigen Existenz entzog, nicht mit dem Gedanken des Selbstmords gespielt haben? Und könnte die Nacht in der „selva oscura“ nicht das Bild einer imminenten Versuchung zum Selbstmord sein? Wäre es nicht der „altro viaggio“, der angesichts der radikalen Infragestellung der eigenen Existenz dem in seinen Grundfesten erschütterten Ich einzig noch eine neue Seinsvergewisserung geben könnte? Und wäre dies dann nicht die dramatische Verdichtung jener Erfahrung, die Dante in der Situation des Exils machen mußte, als sich ihm die Frage nach der menschlichen und göttlichen Gerechtigkeit stellte? Von vornherein verlangt Dante nach dem Äussersten. Für *Dante persona*, für *Dante autore* und für *Dante personaggio* gilt dies gleichermaßen.

Ehe mit dem dritten Gesang Dantes Reise in die Tiefe beginnt, ergreift *Dante autore* selbst das Wort in einem Musenanruf, der zugleich ein beschwörender Appell an das eigene Ingenium ist, des zu Berichtenden mächtig zu sein:

O muse, o alto ingegno, or m'aiutate;
o mente che scrivesti ciò ch'io vidi,
qui si parrà la tua nobiltate. (Inf II, 7–9)¹¹

Nach den Musen und dem eigenen Ingenium, dem Vermögen der Phantasie, beschwört *Dante autore* auch die Erinnerung des *Dante personaggio*, die sich gleichsam zum *scriba*, zum Kopisten des eignen Bewußtseins gemacht hat:

o mente che scrivesti ciò ch'io vidi,
qui si parrà la tua nobiltate. (Inf II, 8–9)

11 „O Musen, o hohe Erfindungskraft, jetzt steht mir bei; o Geist, der aufschrieb, was ich sah, hier wird sich dein edler Sinn erweisen.“

Vor der Ungeheuerlichkeit des Unternehmens, das *Dante personaggio* zuerst so verlockend schien, schreckt er plötzlich zurück, aus Angst, der „alto passo“ (Inf II, 12), die verwegene Grenzüberschreitung, möge wahnwitzig sein: „temo che la venuta non sia folle“ (Inf II, 35).¹² Daraufhin erst enthüllt ihm Vergil, daß er auf Bitten der jetzt im höchsten Himmel lebenden Beatrice gekommen sei, um ihn in allerhöchstem Auftrag vor einer Tat zu retten, die ein strenges Urteil nach sich ziehen müßte, einer Tat, die nichts anderes als die verzweifelte Selbstausslöschung sein kann:

Donna è gentil nel ciel che si compiange
di questo 'mpedimento ov'io ti mando,
sì che duro giudicio là sù frange. (Inf II, 94–96)¹³

So des himmlischen Beistands versichert, faßt Dante neuen Mut und ist bereit, sich rückhaltlos Vergil anzuvertrauen:

tu duca, tu signore e tu maestro. (Inf II, 140)¹⁴

Mit dem Durchschreiten des Höllentors und seiner fatalen Verheißung: „Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate“ (Vergeßt die Hoffnung, hier, an dieser Schwelle; Inf III, 9) beginnt Dantes Weg in die Welt der unausdenklichen Strafen und Leiden, die jene erwarten, die das Heil ihrer Seele verspielt haben. Als Dante aus der Ohnmacht erwacht, in die ihn das Übermaß des Mitleids mit den Unglücklichen gestürzt hat, die im Vorhof der Hölle ihr Urteil erwarten, befindet er sich mit Vergil bereits im ersten Höllenkreis, dem Limbo, wo die unerlösten Seelen der großen Gestalten der Antike ihren Ort haben, deren einziger Makel es ist, daß sie ungetauft geblieben sind und ihnen daher die Welt der göttlichen Glückseligkeit verwehrt ist:

Per tai difetti, non per altro rio,
semo perduti, e sol di tanto offesi
che senza speme vivemo in disio. (Inf IV, 40–42)¹⁵

12 Beide Formulierungen weisen schon im Wortlaut auf die große Rede des Odysseus im 26. Gesang des *Inferno* voraus.

13 „Im Himmel gibt es eine gnadenreiche Herrin, die jene verzweiflungsvolle Lage beklagt, in die ich dich schicke, damit hartes Urteil dort verhindert werde.“

14 „Sei du mein Führer, mein Herr und mein Meister.“

15 „Wegen dieses Mangels und keiner anderen Sünde sind wir verloren, und dies ist einzig, was uns schmerzt, daß wir ohne Hoffnung in ewiger Sehnsucht leben müssen.“

Hier wagt Dante es, in „verdeckter Rede“ („parlar coverto“, Inf IV, 51) zu fragen, ob dies strenge und wohl allzustrenge Gesetz keine Ausnahme erleide, eine Frage, der Vergils Antwort, gleichfalls in verdeckter Rede, ausweicht. Im Weitergehen begegnen Dante und Vergil einer Gruppe der größten Dichter der Antike, die Vergil freudig als „altissimo poeta“, als den Höchsten unter ihnen begrüßen – und nicht nur dies, sie nehmen Dante als sechsten in ihren Bund auf, was Vergil zu einem stolzen Lächeln veranlaßt: „e ’l mio maestro sorrise di tanto“ („und mein Lehrer lächelte über so viel Ehre“; Inf IV, 99). *Dante personaggio* widerfährt hier, was *Dante autore* mit höchstem Stolz erfüllen muß, die höchste Anerkennung für ein Werk, das in diesem Augenblick kaum erst begonnen hat. Von Höllenkreis zu Höllenkreis steigen Dante und Vergil jetzt immer tiefer hinab. In der gerichteten Welt hat einzig ihr Weg nach unten eine Richtung, während die Verdammten in ihrer Strafwelt ziellos und richtungslos umherirren, einzig beschäftigt mit der erinnernden Durcharbeitung jenes Augenblicks, in dem sie in der irdischen Welt ihr Heil verwirkten.

Auf ihrem Weg nach unten erreichen Dante und Vergil den Ort, wo im zweiten Umgang jene büßen, die Hand an sich selbst anlegten. Die Vermutung, daß Dante in der „selva oscura“ eine Selbstmordsituation durchlebt, erhält hier ihre Bestätigung in einer dichten intratextuellen Bezugnahme, die den ersten und den dreizehnten Gesang in besonderer Weise miteinander verbindet. Auch der Wald der Selbstmörder ist ohne Weg: „un bosco / che da neun sentiero era segnato“ (Inf XIII, 2–3). War Dantes Wald „oscuro“ („dunkel“), so ist dieser „di color fosco“ („von düsterer Farbe“; Inf XIII, 4). Heißt es am Anfang „che la diritta via era smarrita“ („weil der rechte Weg verloren war“; Inf I, 3), so heißt es jetzt von Dante, der von allen Seiten Wehklagen vernimmt: „per ch’io tutto smarrito m’arrestai“ („weshalb ich ganz orientierungslos innehielt“; Inf XIII, 24). Hier begegnet Dante, in einen Busch verwandelt, dessen Blätter von Harpyen abgerissen werden, die Seele des Kanzlers Friedrichs II., Piero delle Vigne, der zu Unrecht seines Amtes enthoben wurde und aus Schmerz über die erlittene Schmach Selbstmord beging:

L’animo mio, per disdegnoso gusto,
credendo col morir fuggir disdegno,
ingiusto fece me contra me giusto. (Inf XIII, 70–72)¹⁶

16 „Meine Seele, der Selbstverachtung verfallen, im Glauben, durch den Tod der Verachtung entfliehen zu können, machte mich, der ich gerecht war, gegen mich selbst ungerecht.“

Nach der Erzählung Pieros ist Dante, seines eigenen Schicksals eingedenk, von so tiefem Schmerz ergriffen, daß er unfähig ist, eine Frage zu stellen und es Vergil überlassen muß, danach zu fragen, was aus den Seelen der hier Bestraften beim Jüngsten Gericht wird, und Dante erfährt auf diese Weise, was ihm widerfahren wäre, hätte nicht Vergil auf Geheiß der Beatrice und auf allerhöchste Fürsprache Marias ihn errettet.

Dagegen ist die Begegnung Dantes im 15. Gesang mit Brunetto Latini, dem einstigen Kanzler von Florenz und Dantes politischem Lehrmeister, eine leidenschaftliche Ermutigung Dantes zu seinem Werk, wobei hinter der Gestalt des *Dante personaggio* die Gestalten des *Dante autore* und des *Dante persona* aufleuchten. Latini ermahnt Dante, sich selbst, seinem Schicksal und seinem Auftrag treu zu bleiben, die er im Bild des Sterns zusammenfasst, der das Schiff sicher in seinen Hafen geleitet:

Se tu segui tua stella,
non puoi fallire a glorioso porto. (Inf XV, 55–56)¹⁷

Ja wäre Brunetto noch am Leben, so hätte er ihm gern bei seinem Werk beigestanden: „dato t'avrei a l'opera conforto“ (Inf XV, 60). Man mag sich fragen, ob Latini hier das poetische Werk im Blick hat, dem sich *Dante autore* verschreiben wird, oder aber seine eben erst begonnene und so schnell abgebrochene politische Laufbahn. In den Worten Brunetto Latinis, die in die Zukunft vorausgreifen, erscheint Florenz erstmals als jenes undankbare Gemeinwesen, das sich Dante zum Feind machen und das eben dadurch sein Bestes bewirken wird: „ti si farà, per tuo ben far, nimico“ („sie wird sich dir zu deinem Wohl zum Feind machen“; Inf XV, 64). Wenn hier von den „bestie fiesolane“, den Bestien aus Fiesole, die Rede ist, die ihn vertreiben werden, so ist der Zusammenhang mit den Florenz repräsentierenden drei Untieren des Eingangscanto unüberhörbar. Die Vorhersage weckt in Dante die dankbare Erinnerung daran, daß Brunetto als väterlicher Freund ihn früh schon darin unterwiesen habe, über den Augenblick hinaus ewigen Ruhm anzustreben: „m'insegnavate come l'uom s'eterna“ („ihr lehrtet mich, wie der Mensch sich Ewigkeit erwirbt“; Inf XV, 85). *Dante personaggio* als *scriba* seiner selbst will diese Worte festhalten und bekräftigt, daß er kraft des Werks, das ihm schon vor Augen steht, bereit ist, den Zufälligkeiten und Richtungslosigkeiten der Fortuna zu widerstehen. *Dante autore* und *Dante personaggio*, aber auch *Dante persona* sprechen hier mit einer Stimme.

17 „Wenn du deinem Stern folgst, kannst du den ruhmreichen Hafen nicht verfehlen.“

Immer wieder trifft Dante bei seinem Abstieg in die zur Erdmitte sich verjüngende göttliche Strafwelt auf Gestalten, die ihrer Strafe mit ungebrochenem Stolz und Selbstbewußtsein standhalten. Unter ihnen ist der herausragendste jener Odysseus, dem Dante und Vergil in der achten Bucht des achten Höllenkreises begegnen, wo die falschen Ratgeber in einem Flammenmeer ihren Ort haben, das *Dante autore* an das idyllische Bild der im Sommer bei Dämmerung von oben erblickten Johannismwürmchen erinnert.¹⁸ Eine Doppelflamme weckt seine besondere Aufmerksamkeit und Vergil weiß sogleich, daß in ihr Odysseus und Diomedes die Schuld büßen, die sie vor Troja auf sich geladen haben. Doch nicht dies will Dante wissen, sondern er brennt darauf zu erfahren, wo und wie Odysseus zu Tode kam: „dove, per lui, perduto a morir gissi“ („wo er, durch sich selbst zugrunde gerichtet, zu Tode kam“; Inf XXVI, 84). Auch Vergil hofft, aus eigenem Mund von Odysseus zu erfahren, was der ganzen Antike unbekannt blieb. Darauf beginnt Odysseus zu erzählen, wie er, nachdem er mit seinen Gefährten dem Zauber der Circe entkam, statt sein Schiff nach Ithaka heimwärts zu wenden, weiter nach Westen segelte, getrieben von dem unwiderstehlichen Drang, „a divenir del mondo esperto / e de li vizi umani e del valore“ („der Welt kundig zu werden und der Niedertracht der Menschen und ihrer Größe“; Inf XXVI, 98–99). Sie erkunden den ganzen Mittelmeerraum, ehe sie alt und müde im äußersten Westen die Säulen des Herkules erreichen und an diesem äußersten Punkt der bewohnten und bewohnbaren Welt das Schiff zur Rückkehr lenken, ehe in Odysseus die unerhörte Möglichkeit aufleuchtet, das nie Gewagte zu wagen und nach Westen in das offene Weltmeer aufzubrechen:

non vogliate negar l'esperienza,
di retro al sol, del mondo senza gente. (Inf XXVI, 116–117)¹⁹

So sehr begeistert Odysseus mit seiner „orazion picciola“ („kleinen Rede“; Inf XXVI, 122) seine Gefährten, daß sie, beseelt von jugendlichem Feuer, nach Westen aufbrechen:

e volta nostra poppa nel mattino,
de' remi facemmo ali al folle volo. (Inf XXVI, 124–125)²⁰

¹⁸ Vgl. hierzu auch den Beitrag von Linda Simonis in diesem Band, S. 67–94.

¹⁹ „Verschließt euch nicht der Erfahrung dessen, was hinter der Sonne liegt, der menschenlosen Welt.“

²⁰ „Und nachdem wir unser Heck gen Morgen gewandt hatten, machten wir aus den Rudern Flügel für den wahnwitzigen Flug.“

Eine Abdrift führt sie immer mehr südwärts, bis sie, schon in der südlichen Hemisphäre, eine Insel erblicken, die der Leser im Horizont der zweiten Lektüre unschwer als Insel des Purgatorio und des irdischen Paradieses erkennen kann, wo indes, auf Geheiß des Ungenannten, Gottes selbst, ein plötzlich ausbrechender Sturm sie in die Tiefe reißt. Das kühne, ja wahnwitzige Abenteuer des Odysseus ist ein „altro viaggio“ in einem ganz neuen, innerweltlichen Sinn, doch wenn *Dante personaggio* unter der Führung Vergils zu einem „altro viaggio“ (Inf I, 91) aufgebrochen ist, der zugleich ein „alto passo“ (Inf II, 12) ist, so ist die abenteuerliche Reise des Odysseus und sein „alto passo“ (Inf XXVI, 132) für Dante von nicht minderer Faszination. Der Leser muß seine Aufmerksamkeit eigens darauf richten, daß die „kleine Rede“ des Odysseus in einer die ganze *Commedia* erfassenden semantischen Dissemination wiederkehrt und so die andere Reise des Odysseus gleichsam als Gegenentwurf zu Vergils „altro viaggio“ in das Ingesamt des Werks einschreibt. Während Dantes Reise aber vertikal gerichtet ist und dem Äußersten in der Tiefe wie in der Höhe zustrebt, wird Odysseus in horizontaler Richtung vom Äußersten angezogen.

Nachdem Dante und Vergil in die tiefste Tiefe des Inferno hinabgestiegen sind, wo Luzifer im ewigen Eis schweigend die Erzverräter Judas, Cassius und Brutus zermalmt, kehren sie am Strand jener Insel ans Tageslicht zurück, vor der Odysseus mit seinen Gefährten unterging. Damit beginnt der zweite Teil der *Commedia*, das *Purgatorio*, an dessen Eingang *Dante autore* sich gleichfalls im Bild des Seefahrers darstellt, der ein grausames Meer hinter sich gelassen hat und jetzt die Hilfe der Musen erbittet, um die tote Dichtung neu zu beleben und sie mit Hilfe der Muse Kalliope zu jener Höhe zu führen, an der einst die Herausforderung der Töchter des Pieros zunichte wurde:

Ma qui la morta poesì resurga,
 o sante Muse, poi che vostro sono;
 e qui Calliopè alquanto surga,
 seguitando il mio canto con quel suono
 di cui le Piche misere sentiro
 lo colpo tal, che disperar perdono. (Purg I, 7–12)²¹

21 „Aber hier soll die tote Dichtung auferstehen, o heilige Musen, da ich euer bin; und hier soll Kalliope erscheinen und meinen Gesang mit jenem Klang begleiten, bei dem die armseligen Elstern einen solchen Schlag empfanden, daß sie keine Hoffnung auf Vergebung mehr hatten.“ – Dies ist eine Anspielung auf den Wettstreit zwischen der Muse Kalliope und den Töchtern des Pieros, die zur Strafe in Elstern verwandelt werden. Vgl. Ovid, *Metamorphosen* V, 294–678.

Darauf folgt wie ein Manifest der wiedergeborenen Dichtung einer der schönsten Verse in italienischer Sprache: „Dolce color d’oriental zaffiro,“ (Purg I, 13).²²

Am Anfang ihres Wegs, der zugleich im Zeichen des Hinauf und des Hinüber steht, verwehrt ihnen Cato, der Wächter der Purgatoriumsinsel, den Zutritt und gibt diesen erst frei, nachdem Vergil ihm versichert hat, sie seien von höchstem Beistand begleitet. Erneut ist hier unzweideutig von Dantes bevorstehendem Selbstmord die Rede, den Vergil eben noch habe verhindern können:

Questi non vide mai l’ultima sera;
 ma per la sua follia le fu sì presso,
 che molto poco tempo a volger era.
 Sì com’ io dissi, fu mandato ad esso
 per lui campare; e non li era altra via
 che questa per la quale i’ mi son messo. (Purg I, 58–63)²³

Dante autore läßt hier den eben noch geretteten Selbstmörder *Dante personaggio* auf den Selbstmörder Cato treffen, der aus Freiheitsliebe sich einst im Rom Caesars das Leben genommen hatte, während Dante aus freier Entscheidung sich zu seiner Rettung dem „altro viaggio“ anvertraut. Noch bevor Dante und Vergil sich an den ihnen bevorstehenden mühseligen Aufstieg auf den Purgatoriumsberg machen, erblicken sie das pfeilschnell herankommende Fährschiff, das die zu reinigenden Seelen trägt. Diese singen gemeinsam den Psalm „In exitu Israel de Aegypto“, erste Bekundung einer neuen Gemeinsamkeit der Seelen, die jetzt an die Stelle der radikalen Vereinzelung im *Inferno* tritt. Eine der Seelen nähert sich freudig Dante und dieser erkennt seinen alten Musikerfreund Casella, den er jetzt bittet, für ihn, mehr aber noch für Vergil, wie einst zu singen. Die Macht der Musik hält alle für einen Augenblick fest, ehe Cato sie ungehalten antreibt, das Werk ihrer Reinigung zu beginnen. Dies ist die erste Manifestation der Künste, die in der Welt des *Purgatorio* allgegenwärtig zu sein scheinen. Der Welt des Hinauf- und Hinübergehens antwortet die Kunst als eine eigene Welt des Übergangs. Während die büßenden Seelen oft Jahrhunderte zu ihrer Reinigung bedürfen, durchheilen Dante und Vergil in drei Tagen den Weg durch Antipurgatorio und Purgatorio, ehe sie am Morgen des vierten Tages das irdische Paradies erreichen, das seit Adams Vertreibung keines lebenden

²² „sanfte Farbe von orientalischem Saphir“.

²³ „Dieser sah noch nicht den letzten Abend, aber in seiner Verblendung war er ihm so nahe, daß nur noch wenig Zeit zu seiner Umkehr blieb. Wie ich es sagte, wurde ich zu ihm geschickt, um ihn zu retten, und es gab für ihn keinen anderen Weg als diesen, um dessentwillen ich mich aufgemacht habe.“

Menschen Fuß mehr betreten darf. Dante als einzigem ist dies unerhörte Privileg gewährt. Auch wir müssen diese Welt durchheilen, ohne im einzelnen verharren zu können. Immer wieder ist in dieser Welt des *transcendere* das *transcendere* der Kunst als seine Metapher gegenwärtig. Sie findet ihre höchste Manifestation an der Schwelle zwischen Antipurgatorio und Purgatorio, wo Gott selbst als Künstler in höchster Instanz in den Marmorfeldern Bilder der Demut geschlagen hat, die dem Betrachter von so vollkommener Lebendigkeit zu sein scheinen, daß sie ihre mediale Begrenzung durchbrechen und zum „visibile parlare“ werden. Auf ihrem Weg nach oben begegnen Dante und Vergil dem eben von seiner Schuld freigesprochenen spätantiken Dichter Statius, der bekennt, daß einzig Vergil ihn auf den Weg des Christentums geführt habe, während diesen selbst der unerbittliche Richtspruch trifft, der ihn auf ewig im Limbo festhält. Als sie schließlich das *Paradiso terrestre* erreicht haben, nimmt Vergil von Dante Abschied und spricht ihn feierlich zu seiner Selbstverantwortung frei. Dies ist der Augenblick, wo Dante seine tiefe Freundschaft zu Vergil empfindet, die weit über ihr ursprüngliches Lehrer-Schüler-Verhältnis hinausreicht. Dies ist aber auch der Augenblick, wo Beatrice, die langersehnte Jugendliebe Dantes, auf den Plan tritt, und zwar mit Worten, deren Härte Dante ins Innerste trifft. In den Worten Beatrices wird Dantes Name jetzt ausdrücklich genannt:

Dante, perché Virgilio se ne vada,
non pianger anco, non piangere ancora;
ché pianger ti convien per altra spada. (Purg XXX, 55–57)²⁴

Und Dante selbst fügt hinzu, wie um sich zu rechtfertigen:

quando mi volsi al suon del nome mio,
che di necessità qui si registra (Purg XXX, 62–63)²⁵

Dies ist eine der wenigen Stellen der *Commedia*, wo die drei Stimmen von *Dante persona*, *Dante personaggio* und *Dante autore* zusammenkommen. Jedem von ihnen ist der Name Dante eigen, aber jeweils in anderer Perspektive. Wenn Beatrice Dante mit seinem Namen anredet, so ist es *Dante personaggio*, der hier gemeint ist. Dagegen ist das folgende Präsens die Stimme des *Dante autore*, der

²⁴ „Dante, weil Vergil fortgeht, sollst du nicht weinen, noch nicht, denn weinen sollst du erst, wenn dich ein anderes Schwert trifft.“

²⁵ „als ich mich beim Klang meines Namens umwandte, der hier mit Notwendigkeit festgehalten wird“.

die Notwendigkeit dieser Namensnennung rechtfertigt, aber auch des *Dante persona* selbst, der diesen Namen in der Wirklichkeit trägt.

Nach Dantes Reinigung im Fluß Lethe, dem Fluß des Vergessens, und im Eunoe, dem Fluß der wohlthätigen Wiedergewinnung der Erinnerung, meldet sich am Ende der *Cantica* noch einmal *Dante autore* zu Wort, und zwar jetzt mit der Stimme jenes Baumeisters, der dem Ganzen der *Commedia* seine Form gibt. Nachdem *Dante autore* in der Rolle des Erzählers berichtet hat, wie Matelda *Dante personaggio* in die Fluten des Eunoe getaucht hat, wendet er sich in der Rolle des Werkbaumeisters am Ende der *Cantica* eigens dem Leser zu:

S'io avessi, lettor, più lungo spazio
da scrivere, i' pur cantere' in parte
lo dolce ber che mai non m'avria sazio;
ma perché piene son tutte le carte
ordite a questa cantica seconda,
non mi lascia più ir lo fren de l'arte. (Purg XXXIII, 136–141)²⁶

Es ist der modulare, vorgängige Bauplan des Werks, der hier in den Erzählfluß eingreift, zu dessen Stimme *Dante autore* sich gemacht hat.

Der Anfang des *Paradiso*, des dritten und letzten Teils der *Commedia*, steht gleichsam im Zeichen der Machtergreifung von *Dante autore*. Die Erfahrung der immer größeren Gottesnähe ist für den, der wieder in die irdische Welt zurückkehrt, nicht mitteilbar, denn das Wahrnehmungsvermögen des Menschen ist hier solcher Übermächtigkeit ausgesetzt, daß die Erinnerung versagen muß:

perché appressando sé al suo disire,
nostro intelletto si profonda tanto
che dietro la memoria non può ire. (Par I, 7–9)²⁷

Um so mehr bedarf jetzt *Dante autore* nicht nur der Musen, sondern Apollon selbst zu seinem Beistand. Apollon selbst soll jetzt Dante zu solcher Höhe seines Gesangs führen, daß er seines Lorbeers würdig wird:

26 „Wenn ich, Leser, mehr Raum zum Schreiben gehabt hätte, hätte ich in allen Einzelheiten den süßen Trank besungen, an dem ich nie genug haben könnte, aber weil schon alle Blätter vollgeschrieben sind, die für diese zweite *Cantica* vorgesehen waren, erlaubt es mir der Zügel der Kunst nicht, hier fortzufahren.“

27 „weil unser Geist, wenn er sich dem nähert, was er am meisten ersehnt, sich so sehr in sich selbst vertieft, daß die Erinnerung ihm nicht mehr folgen kann.“

O buono Appollo, a l'ultimo lavoro
fammi del tuo valor sì fatto vaso,
come dimandi a dar l'amato alloro. (Par I, 13–15)²⁸

Am Anfang des zweiten Gesangs wendet *Dante autore* sich ausdrücklich dem Leser zu. In einem kühnen Vorgriff sieht Dante sein Werk bereits als Schiff, „che cantando varca“ („das singend dahinzieht“; Par II, 3), während der Leser in seinem kleinen Schiffchen zum Strand zurückkehren oder eng in seinem Kielwasser ihm folgen soll. Wie Odysseus ist *Dante autore* sich ebenso wie *Dante personaggio* bewußt, sich ins gänzlich Unerschlossene vorzuwagen:

L'acqua ch'io prendo già mai non si corse. (Par II, 7)²⁹

Pfeilschnell steigen jetzt Dante und Beatrice von Himmel zu Himmel bis zum unbewegten Himmel des Emyreum empor, wo in der Himmelsrose die Glückseligen unmittelbar der Nähe Gottes teilhaftig sind. Zwar ist das himmlische Paradies nach dem Gesetz der größeren und geringeren Gottesnähe geordnet, doch tut dies der Glückseligkeit keinen Abbruch, die das himmlische Paradies von der niedersten zur allerhöchsten Sphäre durchwaltet:

Diverse voci fanno dolci note;
così diversi scanni in nostra vita
rendon dolce armonia tra queste rote. (Par VI, 124–126)³⁰

Es ist hier nicht mehr möglich, Dantes Aufstieg von Himmelssphäre zu Himmelssphäre und damit zu immer größerer Gottesnähe in allen Einzelheiten nachzuzeichnen. Nur auf weniges kann noch verwiesen werden. Im fünften Himmel, dem Marshimmel, begegnet Dante seinem Vorfahren Cacciaguida, der ihm inmitten der himmlischen Glückseligkeit seine irdische Zukunft prophezeit, in der ihn nach einer kurz bemessenen Zeit im *Paradiso* das irdische Exil erwarten wird. Im Gespräch mit Cacciaguida tritt *Dante autore* hinter die Figur des *Dante personaggio* in der Rolle des *scriba* zurück, der von der unerhörten Reise Zeugnis ablegen will. Dafür ergreift *Dante autore*, der Schöpfer des Werks, mit dem Dante dem Unglück seines Exils entgegentreten will, zu Beginn des 25. Gesangs selbst das Wort. Am Anfang des 25. Gesangs wagt *Dante autore*

²⁸ „O gütiger Apoll, mache mich beim letzten Teil meines Werks zu einem so geschaffenen Gefäß deines Werts, wie du es verlangst, um den geliebten Lorbeer zu gewähren.“

²⁹ „Das Wasser, in das ich aufbreche, wurde noch nie durchfahren.“

³⁰ „Unterschiedliche Stimmen ergeben süßen Gesang; so schafft unterschiedliche Gottesnähe eine süße Harmonie zwischen diesen Himmelssphären.“

einen Vorgriff auf das der Vollendung sich nähernde Werk, in dem die Kontingenz eines Lebens im Exil und der unbeirrbar Wille zum Werk zusammenspielen. Dies wäre der Augenblick, wo das vollendete Werk in die Hand *Dante personas* gegeben wäre, der mit ihm triumphal nach Florenz zurückkehrte, um sich dort über seinem Taufbecken den Lorbeerkranz aufzusetzen:

con altra voce omai, con altro vello
ritornerò poeta, e in sul fonte
del mio battesmo prenderò 'l cappello; (Par XXV, 7–9)³¹

Wenn *Dante autores* Weg zum Werk sein Ziel erreicht haben wird, so hofft er, soll der Weg von *Dante persona* zurück nach Florenz beginnen. Dante vollendete sein Werk, aber seine Hoffnung auf Rückkehr nach Florenz erfüllte sich nicht. Das Exil blieb sein Schicksal. Für einen Augenblick kommt hier jenseits des „altro viaggio“ das Exil und jenseits des Exils das Werk in den Blick, damit aber auch die Rückkehr zu dem Sehnsuchtsort Florenz selbst.

Der folgende Gesang, der als 26. Gesang des *Paradiso* im achten Himmel dem 26. Gesang des *Inferno* im achten Höllenkreis spiegelbildlich genau entspricht, führt Dantes Odysseus-Mythos in die höchste Instanz. Nachdem Dante zur Zufriedenheit des Johannes sein Verständnis der Theologaltugend der *caritas* erklärt hat, sieht er vor sich ein neues Licht, das, wie Beatrice Dante sogleich erklärt, die Seele Adams, des Stammvaters der Menschheit, umgibt. Die unverhoffte Begegnung löst in Dante eine ganze Sturzflut von Fragen aus, die er, um keine Zeit zu verlieren, nicht eigens stellt, da er weiß, daß hier, in den Höhen des himmlischen Paradieses, jede Seelenregung allen übrigen Seelen offenbar ist. Adam faßt Dantes Fragen noch einmal zusammen, ehe er zuerst auf die dritte Frage Dantes, die ihm die dringlichste zu sein scheint, eingeht, was die Ursache für die Vertreibung aus dem irdischen Paradies gewesen sei:

Or, figliuol mio, non il gustar del legno
fu per sé la cagion di tanto essilio,
ma solamente il trapassar del segno. (Par XXVI, 115–117)³²

Der biblischen Überlieferung der Genesis, Eva habe, von der Schlange überredet, Adam zu der fatalen Überschreitung von Gottes Gebot verführt, nicht vom

31 „Mit anderer Stimme, mit anderer Haarfarbe werde ich als Dichter zurückkehren und über meinem Taufbecken werde ich mir den Lorbeerkranz aufsetzen.“

32 „Nun mein Sohn, nicht der Genuss der Frucht war allein der Grund eines solchen Exils, sondern einzig das Überschreiten des Zeichens.“

Baum der Erkenntnis zu essen, setzt Adam hier gleichsam die authentische Vertreibungsgeschichte entgegen: Nicht das Verzehren der Frucht selbst sei der Grund der Strafe Gottes gewesen, sondern die Überschreitung des göttlich gesetzten Zeichens. Unüberhörbar ist hier der Anklang an die Geschichte des Odysseus, der das von Herkules mit seinen Säulen am Ausgang des Mittelmeers gesetzte Zeichen überschritt („dov' Ercule segnò li suoi rigurardi / acciò che l'uom più oltre non si metta“; Inf XXVI, 108–109), getrieben von der grenzenlosen Begierde, die unbekante Welt, den „mondo senza gente“ (Inf XXVI, 117) zu erforschen. In diesem Licht erscheint Adam als die erste Gestalt, die das menschliche Ingenium – als Befähigung, das Unvordenkliche zum Spielraum des Möglichen zu machen – zur Transgression der Grenze treibt. Aber ist nicht auch Dantes „altro viaggio“ wie sein diesem gewidmetes Werk ein Weg ins nie Begangene? Adam, Odysseus und Dante selbst sind alle drei vom Ingenium geschlagen, das sie verlockt, das Wagnis des Unvordenklichen einzugehen. Adams Überschreitung des Zeichens ist im eigentlichen Sinne seine exemplarische Menschwerdung. Zugleich aber begründet Adam auch jene Schicksalsgemeinschaft der Exilierten, der Dante ebenso wie Vergil zugehört. Der Reim *essilio* – *Virgilio*, der an dieser Stelle wiederkehrt (Par XXVI, 116/118), unterstreicht noch einmal eigens diesen von Dante gesehenen tieferen Zusammenhang.

Im folgenden wird, je näher Dante, geführt von Beatrice und schließlich von dem heiligen Bernhard, zu den höchsten Seinsregionen emporsteigt, das Erinnerungsvermögen an das Unfaßbare und Unausdenkliche immer schwächer, und dies muß durch die „alta fantasia“ des *Dante autore* in einer Imagination zweiten Grades kompensiert werden, während andererseits die Zeitlichkeit schon immer stärker in Dantes Zeitenthobenheit hereindrängt. So beendet Bernhard seine Aufzählung der Glückseligen, die in der höchsten Gottesnähe der Himmelsrose ihren Ort haben, mit Lucia, deren Intervention Dante davor gerettet habe, sein eigenes Leben zu zerstören:

e contro al maggior padre di familia
siede Lucia, che mosse la tua donna
quando chinavi, a rovinar, le ciglia. (Par XXXII, 136–138)³³

33 „und dem höchsten Familienvater gegenüber sitzt Lucia, die deine Herrin bewegte, als du die Lider zu deinem Untergang senkstest.“

Hier bricht Bernhard ab, weil die Zeit drängt:

Ma perché 'l tempo fugge che t'assonna,
 qui farem punto, come buon sartore
 che com'elli ha del panno fa la gonna. (Par XXXII, 139–141)³⁴

Die Erfahrung, die Dante angesichts des Übermächtigen macht, ehe er das Bewußtsein verliert, läßt sich nur noch in Annäherungen der „alta fantasia“ *Dante autore* gewinnen oder zurückgewinnen:

La forma universal di questo nodo
 credo ch'io vidi, perché più di largo,
 dicendo questo, mi sento ch'i godò. (Par XXXIII, 91–93)³⁵

Hier kommt keine Erinnerung *Dante personaggio* mehr zu Hilfe.

In dem Maße, wie *Dante personaggio* angesichts des Übermächtigen mehr und mehr an Kontur verliert, tritt die „alta fantasia“ von *Dante autore* an seine Stelle. Die poetische Beglückung, die der „alta fantasia“ des *Dante autore* entspringt, wird schließlich zum Wahrheitsbeweis. Das poetische Äquivalent der entglittenen Vision ist dieser nicht nur mächtig, es reicht über sie hinaus. Die *Commedia* endet in einem Augenblick der Hingerissenheit, die kein Nachher mehr zu erlauben scheint. Und dennoch stehen diesem entrückten Ich die ganz irdische Erfahrung des Exils und die Aufgabe, dem Exil ein großes Werk entgegenzusetzen, noch bevor.

Drei Wege Dantes nehmen von der Weglosigkeit der „selva oscura“, Bild der Weglosigkeit des Exils, ihren Ausgang.

Der Weg von *Dante persona* soll aus der Weglosigkeit des Exils über das Werk zurück nach Florenz führen. *Dante personaggios* „altro viaggio“, der zugleich ein „altro passo“ oder ein „alto passo“ ist, soll ihn über den Abstieg in die Tiefe der Hölle, den Aufstieg auf den Läuterungsberg und den Aufflug in die Himmel des *Paradiso* bis in die Höhe der göttlichen Präsenz erheben, hinter der jedes Fassungs-, Erinnerungs- und Darstellungsvermögen zurückbleiben muß.

Ziel von *Dante autore* dagegen ist das Werk in seiner höchsten Gestalt. Der Weg zum Werk ist aber nichts anderes als das Werk selbst. Weg zum Werk und Werk sind zwei Aspekte desselben.

34 „Aber weil die Zeit flieht, die dich im Traum hält, machen wir hier einen Punkt, wie ein guter Schneider, der das Kleid so näht, wie er Stoff dafür hat.“

35 „Ich glaube, daß ich die alles umfassende Form dieses Knotens sah, weil ich, während ich dies sage, fühle, wie es mich beglückt.“

Die drei Cantiche folgen den drei Wegen *Dante personaggios*, die als Abstieg, Aufstieg und Aufflug jeweils hingespant sind auf ein Äußerstes. Im *Inferno* strebt *Dante personaggio* der tiefsten Tiefe der Eiswüste der Giudecca zu, wo Luzifer in eisiger Stille die drei Erzverräter Judas, Brutus und Cassius immer neu zermalmt. Im *Purgatorio* steigt Dante zur höchsten Höhe des Läuterungsbergs hinauf, wo ihn im *Paradiso terrestre*, aus dem einst Adam vertrieben wurde, Beatrice erwartet. Im *Paradiso celeste*, dem wahren Paradies der Himmelsphären, wird er bis zum *Empireo* emporfliegen, wo in der Himmelsrose die Glückseligen der Nähe Gottes selbst teilhaftig sind. Jede dieser drei Reisen, jede dieser drei Welten appelliert an die eigene Beteiligung des Lesers. Im *Inferno* wird er von *Dante autore* immer wieder aufgefordert, das Mitleid *Dante personaggios* zu teilen. Im 17. Gesang des *Purgatorio* appelliert *Dante autore* an die Erfahrung des Lesers, die es ihm erlauben soll, sich kraft seines Vorstellungsvermögens (*vis imaginativa*) in die Bußwelt der Zornigen, der *iracondi* zu versetzen. Im *Paradiso* wird der Leser zwar eingangs im Bild des kleinen Schiffchens, das dem großen Schiff des Werks in seinem Kielwasser folgen soll, zur bloß passiven Nachfolge ermahnt, doch dann wird im zehnten Gesang der Leser gänzlich sich selbst überlassen, da *Dante autore* sich als *scriba* nun einzig um die Niederschrift des von *Dante personaggio* Erlebten kümmern muß:

Messo t'ho innanzi: omai per te ti ciba;
ché a sè torce tutta la mia cura
quella materia ond' io son fatto scriba. (Par X, 25–28)³⁶

Im achten Himmel ist Dante von dem Licht, das der Erscheinung Christi und dem Lachen der Beatrice entströmt, so hingerissen, daß ihm das Gedächtnis schwindet und *Dante autore* die Sprache fehlt, um das Erlebte mitzuteilen, so daß der Leser seine Imagination über das Gedicht hinausheben muß:

e così figurando il paradiso,
convien saltar lo sacro poema,
come chi trava suo cammin riciso. (Par XXIII, 61–63)³⁷

Im Gesang 24 singt die tanzende Seele Petri so hingebungsvoll, daß *Dante autore* erneut die Sprache versagt:

36 „Ich habe dir die Speise bereitet, essen mußt du nun selbst. Denn all meine Aufmerksamkeit verlangt der Gegenstand, zu dessen Schreiber ich berufen bin.“

37 „Und so, in der Vorstellung des Paradieses, ist es nötig, das geheiligte Gedicht zu überspringen, wie jemand, der seinen Weg verstellt findet.“

che la mia fantasia nol mi ridice.
Però salta la penna e non lo scrivo; (Par XXIV, 24–25)³⁸

Jeder der drei außerweltlichen Seinsbereiche, die sich *Dante personaggio* eröffnen, steht unter einem anderen kommunikativen Gesetz. Das *Inferno* ist das Reich der absoluten Vereinzelung und Kommunikationslosigkeit. Jeder der Verdammten ist nur sich selbst und der Durcharbeitung seiner Schuld zugewandt. Dagegen ist das *Purgatorio* das Zwischenreich des Übergangs, in dem die Büßenden sich in kommunikativer Fürsorglichkeit begegnen. Das *Paradiso* schließlich steht im Zeichen einer kommunikativen Unmittelbarkeit und trübungslosen Transparenz. Für jeden dieser drei Seinsbereiche findet *Dante autore* eine eigene Poetik. Das *Inferno* ist Gegenstand einer Negativpoetik der „morta poesi“ (Purg I, 7), die dem Autor das Äußerste an Sprachkraft abverlangt, sodaß Dante sich im 32. Gesang der Hilfe der Musen versichern will, die einst Amphion bei der Errichtung der Mauern von Theben beistanden:

S'io avessi le rime aspre e chioce,
come si converrebbe al triste buco
sopra 'l qual pontan tutte l'altre rocce,
io premerei di mio concetto il succo
più pienamente; [...] (Inf XXXII, 1–5)³⁹

Das *Purgatorio* ist die Welt der wiedererstandenen Poesie, die jetzt die uranfängliche Schönheit der südlichen Hemisphäre in den intensivsten Farben erweckt. Aber vor allem ist es eine Welt der Übergänge, die ein Echo hat in der Übergänglichkeit der schönen Künste, die selbst das Wesen der Übergänglichkeit zur Anschauung bringen. Die Poetik des *Paradiso* ist eine Poetik der Synästhesie und der intermedialen Metamorphosen an der Grenze des Darstellbaren.

Jede der drei *Cantiche* endet mit dem identischen Schlußwort „stelle“, Sterne, die das triadische Modul in letzter Instanz zur Einheit zusammenschließt, in der die Ordnung der Welt ihre Evidenz gewinnt. Zugleich aber affirmiert diese Dreiheit den Willen zum Werk und zur Werkarchitektur, in dem sich die höchste Bestrebung *Dante autore*s erfüllt. Hinter den „stelle“ erscheint so die Stella, der Stern des Werks, der *Dante personaggio*, wie Brunetto ihm ans Herz gelegt hat-

38 „daß mein Vorstellungsvermögen es nicht wiederzugeben vermag. Daher macht die Feder einen Sprung und ich lasse das Schreiben“.

39 „Wenn ich die harten, klappernden Reime hätte, wie sie nötig wären in dem traurigen Loch, über dem alle anderen Felsen lasten, dann würde ich meiner Vorstellung vollständiger den Saft ausspressen.“

te, zu seinem Leitstern wurde, aber ebenso *Dante persona*, dem Dante im Exil selbst. Es ist unverkennbar, daß Dante sich hier an Boethius und seinem großen Trostwerk *De consolatione Philosophiae*, für Dante ein Werk des Exils wie seine *Commedia*, inspiriert. Dem am Sinn der Welt und der göttlichen Gerechtigkeit zweifelnden Ich bei Boethius wird im Anblick der Sterne ein neues Weltvertrauen zuteil. Es scheint eine programmatische, von Dante gesuchte Nähe, wenn der Schluß des *Paradiso* und damit des gesamten Werks – „l'amor che move il sole e l'altre stelle“ den Schlußversen des zweiten Buchs der *Consolatio* – „Si vestros animos amor / Quo caelum regitur, regat“⁴⁰ genau entspricht.

Dante autore folgt als Erzähler dem Weg *Dante personaggios*, aber er ist zugleich als ein Werkbaumeister auf dem Weg zur Vollendung des Werks. Das Werk folgt der Geschichte *Dante personaggios*, doch steht es zugleich als eine autonome Werkstruktur in sich selbst. Das Durchscheinen der Form steigert die Präsenz des Geformten. Die Terzine als poetische Form ist ein Präge­stempel, der die triadische Struktur des ganzen Werks präsent hält.

Dante hat von vornherein dem Bau seines Werk ein triadisches Modul zugrunde gelegt, aus dem er die *road map* für seine Realisierung gewinnt. Aber seine poetische Dichte erhält es erst im langsamen Prozeß der Überschreibungen und Vor- und Rückgriffe. Der Leser folgt der unerhörten Geschichte *Dante personaggios*. Jenseits der puren Linearität der Wege indes, deren Sukzessivität der Leser folgt, erhebt sich das Werk selbst als ein Bauwerk des Sinns oder der „alta fantasia“ des *Dante autore*. Der Sukzessivität des Werks antwortet die Kopräsenz seines Baus. So wird die Erzählung des Odysseus in der Atemlosigkeit seiner Sukzession zum Werkzeug einer omnipräsenten Dissemination. Der Odysseus-Mythos steht unübersehbar am Anfang jeder der drei *Cantiche* und tritt auch in den einzelnen Gesängen in intertextuellen Verweisungen hervor. Jede der drei *Cantiche* ist zugleich eingeleitet durch einen Musenanruf *Dante autore*, so wie jede *Cantica* mit dem identischen Wort „stelle“ endet. Mit *Dante personaggio* und durch ihn hindurch mit *Dante persona* sieht der Leser den zweifachen Horizont von Exil und Werk, aber er erfährt dieses zugleich selbst Schritt für Schritt, Terzine für Terzine, Gesang für Gesang in der Konkretheit der Werkgestalt.

Das Werk ist Weg zum Werk und Werk zugleich. Sein Anfang ist sein Ende, sein Ende ist sein Anfang. Weg und Bau fallen in eins zusammen. In seiner Realisierung schreibt Dante sich aus allen Diskurs- und Gattungskonventionen seiner Zeit heraus. Die *Commedia*, in der Einsamkeit des Exils entstanden, ist

40 Boethius 1949, 124. Zu Dante und Boethius vgl. Kap. 16: „Da ninfe eterne a vaghe stelle“ in Boitanis großartigem *Grande racconto delle stelle* (2012, 247–258).

ein Solitär, der sich keiner Gattungstradition unterwirft und eben dadurch Werk in einem emphatischen Sinn wird. In der Geschichte der Werkidee ist dieses Werk eine radikale Innovation. Und doch hat es in Boethius einen essentiellen Vorläufer.

Boethius, den Dante wie sich selbst als einen Dichter des Exils begreift, hat in seinem *De consolatione Philosophiae* erstmals in einer existentiellen Grenzsituation den Weg zum Werk selbst zum Werk gemacht. Und in Marcel Proust mit seinem *À la recherche du temps perdu* hat Dante an der Schwelle zum 20. Jahrhundert einen großen Nachfolger gefunden, der den Weg zum Werk gleichfalls mit dem Werk selbst zusammenfallen läßt.⁴¹ Doch in ihrer Mitte steht immer noch, 750 Jahre nach seiner Geburt, Dante als ein leuchtender Fixstern des poetischen Sinns, den an Intensität der Strahlung kein anderes Werk der neuzeitlichen Dichtung übertrifft.

Literatur

- Ascoli, Albert Russell. *Dante and the Making of a Modern Author*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Boethius. *Trost der Philosophie*. Lateinisch und deutsch, übertr. von Eberhard Gothein. Zürich: Artemis Verlag, 1949.
- Boitanis, Piero. *Grande racconto delle stelle*. Bologna: Il Mulino, 2012.
- Contini, Gianfranco. „Dante come personaggio-poeta della ‚Commedia‘“. *Varianti e altra linguistica*. Turin: Einaudi, 1970. 335–361.
- Dante Alighieri. *Convivio*. Hg. Gianfranco Fioravanti. (*Opere*. Hg. Marco Santagata. 2. Bd.) Mailand: Mondadori, 2014.
- Maurer, Karl. „Topographie des Unbetretbaren. Der Raum in Dantes ‚Divina Commedia‘“. *Orientierungen im Raum*. Hg. Rudolf Behrens und Rainer Stillers. Heidelberg: Winter, 2008. 11–26.
- Picone, Michelangelo. „Dante come autore/narratore della ‚Commedia‘“. *Nuova rivista di letteratura italiana* 2,1 (1999): 9–26.
- Stierle, Karlheinz. *Zeit und Werk. Prousts À la recherche du temps perdu und Dantes Commedia*. München: Hanser, 2008.

⁴¹ Vgl. Stierle 2008.

Bettina Full

„Onde vien la letizia che mi fascia“

Zu Dantes Entwurf des schöpferischen Menschen

*Per letiziar là sù fulgor s'aquista,
sì come riso qui...*

Par IX, 70–71

1 „roza corteccia“ und „suprema constructio“: die Sprache der Dichter

Die theologische Annahme, dass Schöpferkraft nur allein Gott zukomme, hat das christliche Weltverständnis und die mittelalterliche Wertung des Malers, Bildhauers oder Dichters grundlegend geprägt. In Referenz auf die *Genesis* hält Augustinus fest: „Solus creator est deus“, während Thomas von Aquin folgert: „Sic igitur impossibile est quod alicui creaturae conveniat creare“.¹ Da alles irdische Tun auf die geschaffene, göttlich geordnete Wirklichkeit bezogen bleibt, deutet sich, folgt man Hans Blumenberg, ein epochaler Umbruch erst mit der Figur des ‚Laien‘ an, wie ihn Nikolaus von Kues 1450 im Dialog *Idiota de mente* auftreten lässt. Der ‚Laie‘, ein Löffelschnitzer, fügt dem Gegebenen durch sein Handwerk etwas Neues hinzu. Im Unterschied zum Maler oder Bildhauer, die ihre Vorlagen von den Dingen hernehmen, also lediglich die Natur nachahmen, entwirft der ‚Laie‘ das zu verfertigende Instrument, den Löffel, originär im eigenen Geist: „Coclear extra mentis nostrae ideam non habet exemplar.“² Geht man von der Nachahmungsthese aus, so tritt in den Hintergrund, wie sich die für die Neuzeit charakteristische Erfindung „rein technische[r] Formen“³ zum schöpferischen Vermögen der Sprache, also der Möglichkeit, gleichsam „universale Neologismen“⁴ zu bilden, verhält.

1 Zur Schöpferrolle Gottes in Augustinus' *De Trinitate* und in Thomas' *Summa theologiae* sowie zum Problem der *creatio ex nihilo*, aus der die hohe Anforderung an den Künstler, etwas substantiell Neues zu schaffen, abgeleitet werden kann, vgl. Cramer 1986.

2 Vgl. Blumenberg 1957, 268.

3 Ebd.

4 Cramer 1986, 269.

Wenn mittelalterliche Autoren auch Strategien entwickeln, um das theologische Verdikt zu hinterfragen, oder sich mit fiktionstheoretischem Anspruch auf das Wunderbare oder die Lüge beziehen,⁵ so scheint die emphatische Behauptung, dass der Dichter ein „alter creator“ sei, doch erst mit der Renaissance verbürgt.⁶ Dante hat jedoch, wie sich im Spektrum seiner Schriften zeigt, auf zeichentheoretischer Grundlage Bedingungsmöglichkeit und Ausdrucksform menschlicher Kreativität reflektiert und in der *Commedia* zur Darstellung gebracht. Im Fokus seiner Überlegungen steht, ob und inwiefern das sprachliche Zeichen, aber auch Syntax, Metapher und poetische Form unabhängig von einer Referenz auf die Dinge als Instrument für den Entwurf eines schöpferischen geistigen Raumes zu denken sind. Um das kreative Vermögen zu konzeptualisieren, bringt Dante die sich im Umfeld des Averroismus ausbildenden, nicht mehr allein auf die Theologie bezogenen Methoden und Erkenntnisweisen in ein konstruktiv-kritisches Gespräch. Er nimmt die christliche Denkform von sprachlicher Textur und tieferer Bedeutung,⁷ von Allegorie und *integumentum*, Theoreme der modistischen Grammatik und der juristisch-universitären Rhetorik, vor allem aber die immanente Poetik der volkssprachlich-weltlichen Dichtungstradition reflexiv und kombinatorisch auf. Indem er ein komplexes poetisches Zeichenmodell entwirft, widerlegt er, wie zu zeigen ist, die theologische Leugnung des schöpferischen Menschen und weist der Sprache der Dichter zugleich eine hohe Wertigkeit zu.

Um die Stellung der *scientiae* und ihr Verhältnis zueinander zu bestimmen, erörtert Thomas von Aquin zu Beginn der *Summa theologiae* die Frage, ob und inwiefern die „sacra doctrina“, also die Theologie, als eine „scientia“ anzusehen sei.⁸ Thomas bejaht die Frage, um den zu erfassenden Erkenntnisbereich von den Gegenständen der Philosophie abzugrenzen: Die theologische Wissenschaft wendet sich der göttlichen Offenbarung, der „revelatio divina“, zu, also einem Bereich, der die menschliche *ratio* übersteigt.⁹ Als „scientia [...] Dei et

5 Vgl. Haug 2006 und 2008; zu einer mittelalterlichen „Poetik des Mendakischen“ vgl. Ernst 2004.

6 Das seinsbegründende Vermögen des Dichters heben zuerst Cristoforo Landino und J.C. Scaliger explizit hervor, vgl. Haug 2002; Blumenberg 1957, 281.

7 Zur Aufnahme und „Ästhetisierung des vierfachen Schriftsinns“ in *Vita nova* und *Commedia* vgl. Oster 2002, 25–81.

8 Vgl. Thomas von Aquin, *Summa theologiae* I q. 1. Die Zitate folgen der *Deutschen Thomas-Ausgabe*, Bd. I. Zur Debatte über die Reichweite und Tragfähigkeit der *scientia* hinsichtlich der Gegenstände des christlichen Glaubens vgl. Brown 2002.

9 Vgl. Thomas von Aquin, *Summa theologiae* I q. 1, 2 s.c.: „Scriptura autem divinitus inspirata non pertinet ad philosophicas disciplinas, quae sunt secundum rationem humanam inventae.

beatorum“¹⁰ stellt sie die höchste Form der spekulativen Betrachtung dar, in der die wahre, von der Vernunft nicht zu erreichende Glückseligkeit, die „aeterna beatitudo“, liegt.¹¹ Thomas legt in diesem Zusammenhang auch die Funktion bildhafter Sprache, nämlich dass das Unsichtbar-Geistige in ein körperhaftes „velamen“ gekleidet sei, als Mittel für die Erfassung der „spiritualia“ dar. Das Göttliche sei, so schreibt er, „sub metaphoris corporalium“ bzw. „sub similitudinibus corporalium“ verborgen, ein Zugeständnis an das menschliche Erkenntnisvermögen, welches von den Sinneswahrnehmungen seinen Ausgang nehme.¹² Da sich die Heilige Schrift, so Thomas weiter, an alle Menschen wende, verdanke es sich dieser Hülle, „ut saltem vel sic rudes eam capiant, qui ad intelligibilia secundum se capienda non sunt idonei“.¹³ Mit der Frage nach der Beschaffenheit und dem rechten Gebrauch der *velamina* ist eine Abwertung der Poesie verbunden, die sich, hierin dem Bibeltext ähnlich, ebenfalls durch bildhaftes Sprechen, durch „similitudines et repraesentationes varias“, definiert.¹⁴ So seien die Gegenstände der Dichtung weder auf die göttliche Offenbarung bezogen, noch, wie die Gegenstände der Philosophie, der *ratio* zugänglich. Denn die figurative Sprache der Poesie diene allein der Anschaulichkeit, verbleibe also auf der Ebene des „velamen“ selbst. Diese schöne Hülle diene allein dem Vergnügen, der *delectatio*, ihrer Hörer oder Leser. Daher sei die Dichtung als niedrigste Erkenntnisform, als „infima inter omnes doctrinas“, anzusehen.¹⁵

Dante, der sich bereits in der *Vita nova* kritisch mit diesen Vorgaben auseinandersetzt,¹⁶ nimmt die Frage nach der Sprache der Dichter in der *Commedia* auf. Im neunten Gesang des *Inferno* wird der Leser dazu eingeladen, jene Lehre zu betrachten, die unter der Hülle der merkwürdigen Verse verborgen sei:

Utile igitur est, praeter philosophicas disciplinas, esse aliam scientiam divinitus inspiratam.“
Zur Integration der aristotelischen Philosophie in die Theologie und dem Entwurf einer *theologia philosophica* in Abgrenzung von den Averroisten vgl. Speer 2005, 5–10.

10 Thomas von Aquin, *Summa theologiae* I q. 1, 2 co.

11 Vgl. ebd., I q. 1, 4 co.: „Magis tamen est speculativa, quam practica: quia principalius agit de rebus divinis quam de actibus humanis; de quibus agit secundum quod per eos ordinatur homo ad perfectam Dei cognitionem, in qua aeterna beatitudo consistit.“ Ob und in welcher Hinsicht die *beatitudo* im Diesseits erreicht werden kann, ist, in Auseinandersetzung mit averroistischen Thesen, in der *Summa* ein wiederholt diskutiertes Problem.

12 Ebd., I q. 1, 9 co.

13 Ebd. „So mag sie auch den Ungebildeten verständlich werden, die nicht dazu fähig sind, das Übersinnliche an sich zu fassen.“

14 Ebd., I q. 1, 9 arg. 1.

15 Ebd.

16 Zum poetologischen Kapitel der *Vita nova* und Dantes Referenzen auf Thomas' *Summa theologiae* vgl. Full 2015, 270–279.

„O voi ch'avete li 'ntelletti sani, / mirate la dottrina che s'asconde / sotto 'l velame de li versi strani“.¹⁷ Diese Stelle hat vielfältige Deutungen angeregt. So bezieht etwa der *Ottimo Commento* den allegorischen Sinn auf den unmittelbaren Kontext, den versteinern den Blick der Medusa.¹⁸ Boccaccio versteht die Passage in den *Esposizioni* grundsätzlicher und ersetzt dabei „dottrina“ durch ein anderes Wort: Er hebt hervor, dass Dante der Erste gewesen sei, der ‚unter‘ volkssprachlichen Versen kunstvoll eine ‚gewisse Erfindung‘ verfertigt habe, „composta alcuna fizione sotto versi volgari“.¹⁹ Dies legt er selbst in den *Esposizioni* dar, wenn er sein eigenes Vorhaben, die *Commedia* einer laikalen Öffentlichkeit zugänglich zu machen, bestimmt. Seine Absicht sei es, „a spiegare l'artificioso testo, la moltitudine delle storie, e la sublimità de' sensi nascosi sotto il poetico velo della ‚Commedia‘ del nostro Dante“.²⁰

Als Boccaccio von Oktober 1373 an in der Kirche Santo Stefano a Badia Vorlesungen über Dantes *Commedia* hält, legt er den Text auf mehreren Sinnebenen aus. Dabei beschließt er die Auslegung einzelner Passagen mit deren allegorischer Bedeutung. Zuletzt, so erklärt er seinen Zuhörern in Florenz, wolle er ihnen erklären, was unter der ‚groben Rinde der Wörter‘ verborgen sei: „Poi che, per la grazia di Dio, è quello, che secondo il senso litterale si può, dimostrato, è da tornarsi al principio di questo canto, e quello che sotto la rozza corteccia delle parole è nascoso, cioè il senso allegorico, aprire e dichiarare.“²¹ Boccaccio greift mit der „rozza corteccia“ eine Metaphorik christlicher Hermeneutik auf, die von Buchstabe und Gehalt der Heiligen Schrift als Rinde und Mark, *cortex* und *medulla*, spricht.²² In verwandter Bildlichkeit, der von Nusschale und Kern, hatte Fulgentius für die pagan-antike Dichtung zwischen der schmeichelnden, reizvollen Hülle, dem *tegumentum* der poetischen Fiktion als *sensus litteralis*, und den ethischen Einsichten als dem verborgenen geistigen Sinn

17 Dante, *Commedia*, Inf IX, 61–63.

18 Vgl. Oster 2002, 53–54.

19 *Esposizioni*, Lez. XXXV, zit. nach Boccaccio. *Il comento*, Bd. III. Hg. Guerri 1918, 12.

20 Ebd., Bd. I, 111. „Proemio“ der *Esposizioni*: „[...] den kunstvollen Text zu erklären, die Vielzahl an Geschichten und die Erhabenheit der Bedeutungen, die unter dem poetischen Schleier der ‚Komödie‘ unseres Dante verborgen sind.“

21 Ebd., Bd. I, 159, Lez. V. „Nun da, dank Gottes Gnade, das, was man dem Literalsinn entsprechend zeigen kann, dargelegt worden ist, wollen wir zum Anfang dieses Gesanges zurückkehren und das, was unter der rauhen Rinde der Worte verborgen ist, also den allegorischen Sinn, offenlegen und kundtun.“

22 Vgl. Spitz 1972, 57–61.

unterschieden.²³ Der Nachweis, dass sich unter dem kunstvollen Sprachgewebe eine christlich gültige Wahrheit verbirgt, hat traditionell apologetische Züge; die *fabulae*, die Erfindungen der Dichter und die Modi ihrer Darstellung, werden rationalisiert oder in die Heilsgeschichte integriert. Boccaccio reflektiert diese Vorgaben, als er die *Commedia* im öffentlichen Raum, vor städtischem Publikum und gelehrten Augustinern, präsentiert. Er bezieht dabei unausgesprochen ein, dass Dantes innovative Poetik und Dichtungspraxis früh Kontroversen um die theologische Zulässigkeit eines Textes herausgefordert hat, der die Grenzen zwischen Fiktion und christlichem Jenseits durchlässig macht.²⁴

In der Notwendigkeit, Dantes Orthodoxie zumindest vordergründig gegen die theologische Kritik zu behaupten, trifft sich Boccaccio mit anderen Kommentatoren. Um die häretische Dimension der *Commedia* abzumildern, deuten Pietro Alighieri oder Graziolo de' Bambaglioli heikle Stellen mit Hilfe der Allegorie.²⁵ In den Vordergrund tritt bei Boccaccio jedoch das Vergnügen an den anderen Bedeutungsschichten, nicht nur, wenn er seinen Zuhörern Dantes „selva oscura“, den ‚dunklen Wald‘ aus Inf I, mit der heiteren, lichthellen Pineta di Chiassi erklärt und ihnen so auch eine Novelle des *Decameron* in Erinnerung ruft.²⁶ In den Abschnitten, die der „rozza corteccia delle parole“ gewidmet sind, stellt er die Semantik einzelner Wörter, Nuancen der Lexik sowie Etymologien vor, zeigt Referenzen auf antike Autoren in Stil, Wissenshorizonten oder Vergleichen. Angeregt von den Versen der *Commedia*, flicht er Mythen, biblische, griechisch-römische und zeitgenössische Erzählungen in die Textaus-

23 Fabius Planciadis Fulgentius, *Super Thebaidem*. Hg. Helm 1898, 180: „Sub blanditorio poeticae fictionis tegumento [poetae] moralium series institutionum utiliter inseruerunt [...]. Quamobrem [...] non incommune carmina poetarum nuci comparabiliter videntur. In nuce enim duo sunt, testa et nucleus; sic in carminibus poeticis duo, sensus litteralis et mysticus.“ Zu weiteren Belegen dieses Bildes vgl. Spitz 1972, 61–67.

24 Vgl. zu diesem Spannungsfeld Sandkühler 1967; Steppich 2002, 82–110.

25 Vgl. Wilson 2013.

26 Im Stellenkommentar der *Esposizioni* heißt es: „*Mi ritrovaì, errando, per una selva oscura; a differenza d'alcune selve, che sono dilettevoli e luminose, come è la pineta di Chiassi*“ (Boccaccio, *Il commento*, Bd. I, 128). Der Pinienhain verweist zum einen auf Purg XXVIII, die Schilderung des Irdischen Paradieses, ist jedoch auch ein realer Ort nahe Ravenna. Die mehrschichtige Referenz dient auch der Selbstsituierung Boccaccios gegenüber Dante. In Novelle V, 8 des *Decameron*, die von der Liebe des Nastagio erzählt, ist die Pineta di Chiassi Schauplatz einer grausamen Jagd- und Tötungsszene, eines *contrapasso*. Nastagio nutzt das Geschehen, um der Geliebten die Strafe für Hartherzigkeit vor Augen zu führen. Als sie daraufhin ihre Haltung ändert und sich Nastagio zuwendet, verwandeln sich Höllendrohung und Reinigung, die intertextuell Dantes *Inferno* und *Purgatorio* aufrufen, in weltliches Glück.