

Karl Philipp Ellerbrock (Jena)

Lectura Dantis: *Purgatorio* XXVI*

Riassunto: Nel canto XXVI del *Purgatorio*, noto per l'omaggio alla memoria di due grandi poeti in volgare, Dante problematizza il rapporto tra fama letteraria e salvezza dell'anima. Sorprendentemente il canto dello stilnovista Guido Guinizzelli e del trovatore Arnaut Daniel è penetrato da una retorica dell'anonimità: le anime qui presenti, invece di figurare nominatamente, sembrano scomparire nel processo collettivo della purificazione. Il contrappasso riservato ai poeti riguarda il loro uso metaforico – »lussurioso« – d'immagini religiose, come il biblico *ardere*, da loro impiegato per parlare poeticamente della passione amorosa, anzi della poesia stessa. Per poter raggiungere il paradiso, i poeti sono condannati a rinunciare al loro uso individuale ed eretico della parola, diventando quindi stilisticamente indiscernibili. Così il »Guido« immaginato da Dante è una versione ridotta dell'autore di »Al cor gentil«, mentre »Arnaut« non è più riconoscibile come un rappresentante del *trobar clus*. L'incontro tra »Dante«, »Guido« ed »Arnaut« prende la forma di una conversazione velata, quasi tacita, nella quale tuttavia i poeti dispiegano una retorica ancor più raffinata per affermare il valore della poesia, che sta per spegnersi nelle fiamme del purgatorio.

Der für die Begegnung mit dem Stilnovisten Guido Guinizzelli und dem okzitanischen Troubadour Arnaut Daniel berühmte 26. Gesang des *Purgatorio* öffnet sich auf eine Szene, in der Dante, der Erzähler und Pilger der *Commedia*, in Begleitung der römischen Dichter Vergil und Statius den Rand der siebten Terrasse des Läuterungsberges besteigt, während ringsum die Sonne den Westen in weißes Licht taucht. Es ist das Weiß der Hoffnung: Mit den hellen Lichtstrahlen bricht in die besondere Zeitlichkeit des *Purgatorio* das Versprechen auf ewige Erlösung ein.¹ Der Kreis der *lussuriosi* (jener Seelen, die sich in der Hingabe an die Wollust von Gott abgewandt haben) ist vor dem irdischen Paradies die höchste Stufe des Läuterungsberges. Zuvor hat Dante – nach dem *antipurgatorio* – die Terrassen des Hochmuts, des Neids, des Zorns, der *acedia*, des Geizes und der Völlerei durchschritten, Bereiche also, in denen die christlichen Todsünden nach dem absteigenden Grad ihrer Schwere bestraft und geläutert werden. In der fort-

* Für kritische Hinweise zu meinem Text danke ich Bettina Full und Karin Westerwelle.

1 Zu beiden Aspekten des Läuterungsberges bei Dante, seiner Temporalität und der Lichtmetaphorik, vgl. Jacques Le Goff, *La Naissance du Purgatoire*, Paris 1981, S. 450–479.

schreitenden Annäherung an das *paradiso terrestre* hat der Text an einen Punkt geführt, an dem irdische Schuld endgültig abgelegt werden kann in der Aussicht auf himmlische Tugend und Erlösung.

Weshalb ist die Terrasse der Wollüstigen gerade eine Terrasse der Dichter? Der Ort, an dem Dante die Autorenbegegnung mit Guido und Arnaut ansiedelt, zeigt die vorzügliche Bedeutung, die er der zeitgenössischen volkssprachlichen Lyrik in der Gesamtkonzeption seines Werks beimisst. In ihrer narrativen, dialogischen und szenischen Anlage stiftet die *Commedia* einen Raum der Reflexion über literarhistorische Zusammenhänge, der anderen Formen der Literaturkritik – etwa dem poetischen Streitgespräch der *tenzone*, aber auch der von Dante selbst gepflegten Gattung des Traktats – gegenübersteht, ihnen möglicherweise sogar überlegen ist. So kann sich die bis heute gültige Schulbezeichnung des *dolce stil novo*, die kurz zuvor, im 24. Gesang des *Purgatorio* geprägt wird, als Begriff umso leichter etablieren, als er nicht von Dante selbst in der Charakterisierung der eigenen Lyrik gebraucht, sondern einem Dritten, dem toskanischen Dichter Bonagiunta Orbicciani, in den Mund gelegt wird. In ähnlicher Weise bezeichnet nicht Dante selbst den Troubadour Arnaut Daniel im 26. Gesang als »miglior fabbro del parlar materno«, sondern führt die Situation eines fiktiven Gesprächs mit Guido Guinizzelli herbei – eine literarische Szene, die in ihrer Rezeption den hohen Rang Arnauts, seinen Eingang in einen Kanon großer Dichter, allererst begründet hat.²

Dante rekonstruiert keine tatsächlichen, sondern erfindet mögliche Begegnungen mit historischen Personen. Angefangen bei »Vergil«, bringt er jene Dichter, die in der *Commedia* zu Wort kommen, als Charaktere neu hervor, um sie einem jenseitigen Blick auf das Weltganze auszusetzen und sie unter heilsgeschichtlichen Vorgaben gleichsam weiterzudenken. »Was wird aus Guido und Arnaut im Fegefeuer?«, lautet das gedankliche Experiment, das Dante unternimmt, oder allgemeiner: »Wie ergeht es den Liebeslyrikern im christlichen Jenseits?«. Um sich der Frage nach der Vereinbarkeit von Literatur und christlicher Ethik anzunähern, macht Dante eine Begegnung mit den Dichterfiguren im transzendenten Raum wahrscheinlich und für den Leser konkret erfahrbar. Wie zu zeigen ist, folgt die dantische Zeichnung der Dichter im Fegefeuer einer strengen heilsgeschichtlichen Logik, führt aber gerade dadurch an die Grenzen orthodoxen Denkens. Auf raffinierte Weise reflektiert Dante die Bedingungen

² Zur Erhöhung Arnauts durch Dante bemerkt Friedrich Dietz, *Leben und Werke der Troubadours*, Zwickau 1829, S. 345: »indem der Sänger der göttlichen Comödie ihn als den größten Provenzalen feiert, erhebt er ihn von selbst zu dem größten Dichter zwischen dem altrömischen und florentinischen Zeitalter.«

der Möglichkeit einer volkssprachlichen Lyrik, die sich in Konkurrenz zu religiösen Modellen der Deutung von Welt begibt.

Wenngleich Himmel und Paradies auf der Terrasse der *lussuriosi* in greifbare Nähe zu rücken scheinen, bewegen sich ›Dante‹, ›Vergil‹ und ›Statius‹ auf einem schmalen Grat; ihr Aufstieg unterliegt einer ständigen Gefährdung. Denn wie der vorherige Gesang erklärt, ist ihr Weg auf der einen Seite von den Flammen begrenzt, in denen die Seelen gereinigt werden, während auf der anderen Seite ein tiefer Abgrund klafft, in den zu stürzen ›Dante‹ fürchtet:

ond'ir ne convenia dal lato schiuso
ad uno ad uno; e io temëa 'l foco
quinci, e quindi temeva cader giuso. (*Purg. XXV*, 115–117)

Gemeinsam, aber einzeln nacheinander müssen die drei Dichter voranschreiten. Während der Ausdruck »ad uno ad uno« den Einzelnen hervorhebt,³ blendet er zugleich gerade die Namen der gemeinten Autoren aus: ›Dante‹, ›Vergil‹ und ›Statius‹ werden in der sprachlichen Beschreibung zu abstrakten Größen. Die ersten Verse des 26. Gesangs nehmen das Verfahren der Ausblendung von Namen und Identitäten in auffälliger Weise wieder auf:

Mentre che s'è per l'orlo, uno innanzi altro,
ce n'andavamo [...]. (*Purg. XXVI*, 1f.)

Versetzt die Präposition *innanzi* die Figuren in ein räumlich-zeitliches Verhältnis des ›Vorher‹ und ›Nachher‹, so bleiben die Dichter auch hier namenlos: Aus *uno* und *uno* wird *uno* und *altro*. Welcher Dichter folgt auf welchen anderen Dichter? Über die Reihenfolge, in der ›Vergil‹, ›Statius‹ und ›Dante‹ sich bewegen, erhält der Leser keine Auskunft, vielmehr hebt das Moment des Wechsels und Alternierens die Schwierigkeit hervor, eine Zuordnung vorzunehmen.

Der Bewegung von Dichterfiguren im Raum kommt in der *Commedia* übertragene Bedeutung zu. Im ersten Gesang des *Inferno* ist die Bewegung ›Dantes‹ hinter ›Vergil‹ programmatischer Index eines Autors, der sich in die Nachfolge des antiken Dichters und seines Werks, der *Aeneis*, stellt: »Allor si mosse, e io

³ Die Formulierung erinnert an ein Bild aus dem *Inferno*. Die Seelen, die der Fährmann Charon über den Acheron in die Hölle führt, erscheinen als Blätter, die im Herbst einzeln (»l'una appresso de l'altra«) von den Bäumen fallen – ein Simile, mit dem Dante das christliche Verständnis individueller Schuld reflektiert: »Come d'autunno si levan le foglie / l'una appresso de l'altra, fin che 'l ramo / vede a la terra tutte le sue spoglie, / similmente il mal seme d'Adamo / gittansi di quel lito ad una ad una, / per cenni come augel per suo richiamo.« (*Inf.* III, 112–117).

li tenni dietro.« (*Inf.* I, 136). Gegenüber dieser eindeutigen Zuordnung ›Vergils‹ und ›Dantes‹ erschwert die mit *uno* und *altro* suggerierte Nichtunterscheidbarkeit der Autoren ›Dante‹, ›Vergil‹ und ›Statius‹, die in den Indefinitpronomina gleichsam verschwinden, die Möglichkeit, Traditionslinien und Filiationen in der Literatur zu erkennen. Das sprachliche Detail führt ins Zentrum des Textes, denn es spiegelt die Problematik des Gesangs insgesamt: Wenngleich Dante im 26. Gesang des *Purgatorio* eine einschlägige Genealogie der volkssprachlichen Lyrik entwirft, indem er einen Bogen von den provenzalischen Troubadours (am Beispiel Arnauts) über den *dolce stil novo* (am Beispiel Guidos) bis hin zu sich selbst spannt, besteht hier zugleich die Gefahr, dass die volkssprachlichen Dichter im theologischen Strafsystem des Fegefeuers ihre Identität als Dichter einbüßen. Worin kann die »Schuld« der Lyriker Guido und Arnaut bestehen? In kritischer Reflexion des christlichen Erlösungsmodells konfrontiert Dante mit der grundsätzlichen Frage, ob ein Aufstieg der Seele im Falle des Dichters nur um den Preis seiner poetischen Rede erfolgen kann, die seinen Namen und seinen Nachruhm in der Welt sichert.

Wie prekär das literarhistorische Ordnungsmodell zu werden droht, deutet sich – nach den Formen anonymisierter Rede zu Beginn des *canto* – auch in den ersten Worten an, die der erst später namentlich vorgestellte ›Guido‹ an ›Dante‹ richtet:

»O tu che vai, non per esser più tardo,
ma forse reverente, a li altri dopo,
[...]« (*Purg.* XXVI, 16f.)

Auch hier vermittelt sich im Bild des Nachfolgens die Vorstellung einer genealogischen Ordnung, die nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich (›più tardo«, ›a li altri dopo‹) gedacht ist. Gegenüber ›Statius‹ und ›Vergil‹ tritt ›Dante‹ in der Apostrophe ›Guidos‹ als Einzelner hervor (›O tu che vai‹). Wie ›Guido‹ betont, verfügt ›Dante‹ – im Gegensatz zu den übrigen Seelen – über eine körperliche Gestalt, welche die Strahlen der Sonne nicht durchdringen können:

[›]Dinne com'è che fai di te parete
al sol, pur come tu non fossi ancora
di morte intrato dentro de la rete« (*Purg.* XXVI, 22–24)

Auf den von seiner Gestalt ausgehenden Lichteffect hat ›Dante‹ bereits zuvor hingewiesen, allerdings geht die Besonderheit der eigenen Erscheinung über das Werfen eines Schattens hinaus:

e io facea con l'ombra più rovente
 parer la fiamma; [...] (*Purg.* XXVI, 7f.)

Nicht in Bildern der Verdunklung und Intransparenz (»parete / al sol«) spricht ›Dante‹ über die eigene Körperlichkeit, vielmehr lässt sein Schatten die reinigenden Flammen glühender erscheinen (»facea [...] più rovente / parer la fiamma«). Der von ›Guido‹ bemühte Begriff der Ehrfurcht (»forse reverente«) wird von der Fähigkeit ›Dantes‹ konterkariert, den intensiven Eindruck, den die Flammen in der Wahrnehmung erzeugen, zu steigern: Die Adjektive »reverente« und »rovente« sind suggestiv aufeinander bezogen und treten in Spannung zueinander. Die von ›Guido‹ vermutete Ehrfurcht oder Demut des Dichters (»forse reverente«) steht in Widerspruch zu dessen Fähigkeit, das Brennen zu verstärken (»più rovente«) – zu jener Produktion eines Scheins (»parer«), die ›Dante‹ als Dichter auszeichnet. Der Schatten ›Dantes‹, der das *Purgatorio* als Figur dichtend durchschreitet, lässt das Feuer des Läuterungsberges brennender, glühender und röter erscheinen. Der Dichter selbst gibt sich die Erscheinung des Sünders und Häretikers.

In seiner Eigenschaft als Dichter wird ›Dante‹ von den im Feuer stehenden Seelen (es sind, wie man vermutet, ihrerseits Dichter) wahrgenommen. Er kommuniziert mit ihnen im Bild des Feuers, noch bevor sie die ersten Worte an ihn gerichtet haben:

[...] e pur a tanto indizio
 vidi molt'ombre, andando, poner mente.
 Questa fu la cagion che diede inizio
 loro a parlar di me; [...] (*Purg.* XXVI, 8–11)

Mit »loro« und »me« steht eine anonyme Masse von Dichtern dem späteren Autor der *Commedia* gegenüber, der sein Vorhaben formuliert, das Erlebte in der Zukunft schriftlich festzuhalten:

ditemi, acciò ch'ancor carte ne verghi,
 chi siete voi [...] (*Purg.* XXVI, 64f.)

Mit dem Dichter, der die Flammen des Fegefeuers brennender erscheinen lässt, begegnen die Seelen dem Urheber einer kreativen Schöpfung, deren Teil sie sind. Für die Darstellung dieser Dichter-Seelen ist entscheidend, dass sie für ›Dante‹ anonym bleiben und nicht erkennbar sind (»chi siete voi«). Auch ›Guido‹ gibt keinen Aufschluss über ihre Identität:

se forse a nome vuo' sapere chi semo,
 tempo non è di dire, e non saprei. (*Purg.* XXVI, 89f.)

›Guido‹ wisse, wie er sagt, die Seelen, die ihn umgeben, nicht namentlich vorzustellen (›non saprei‹). Mit den verschwiegenen Namen der Dichter soll auch ihre Identität (›chi semo‹) im Dunkeln bleiben. Im Fegefeuer verbietet sich offensichtlich jedes Gespräch über Dichtung. Das Unziemliche der Liebeslyrik soll den Dichtern in der Zeit der Läuterung gerade ausgetrieben werden. Was in ›Guidos‹ Antwort durchscheint, ist die Schwierigkeit, sich unter den besonderen Bedingungen und Regeln des *Purgatorio* überhaupt als Dichter mitzuteilen.

Diese Erschwernis der Rede über Dichtung prägt den Gesang insgesamt. So kann der Pilger auch die Frage, die ›Guido‹ ihm gestellt hat – die Frage nach der Beschaffenheit seines Körpers – zunächst nicht beantworten. Der Beginn eines Dialogs wird von der desorientierenden »novità« (*Purg.* XXVI, 27) eines zweiten Stroms von Seelen verhindert, die sich in gegenläufiger Richtung bewegen:

Lì veggio d'ogne parte farsi presta
ciascun' ombra e basciarsi una con una
sanza restar, contente a brieve festa;
così per entro loro schiera bruna
s'ammusa l'una con l'altra formica,
forse a spïar lor via e lor fortuna. (*Purg.* XXVI, 31–36)

Den Übergriffen der Wollust steht als *contrappasso* der christliche Bruderkuß entgegen, den die Seelen flüchtig und ohne inne zu halten (›senza restar‹) miteinander austauschen. Der Akzent der Passage liegt abermals auf der Anonymität der Seelen, die in pronominalen Wendungen (›ciascun'«, »una con una«, »l'una con l'altra‹) unterstrichen wird. Im Gegensatz zur *schiera* illustrieren Dichter im *Limbus*⁴ akzentuiert der hier mit demselben Wort beschriebene Zug von Ameisen die Namenlosigkeit des Einzelnen. Im Bild der *schiera bruna*, das laut Kommentar die Formulierung *nigrum agmen* aus der *Aeneis* aufnimmt, sind die einzelnen Dichter-Seelen nurmehr als ein »schwärzlich glänzender Zug«⁵ gegenwärtig, in dem das Individuum verschwindet.

Die Flüchtigkeit oder Unmöglichkeit von Begegnungen, aber auch das Untergehen des Einzelnen im Kollektiv, kristallisieren sich im Textverlauf in weiteren Bildern:

⁴ Über die Dichter Vergil, Homer, Horaz, Ovid und Lucan heißt es im 4. Gesang des *Inferno*: »e più d'onore ancora assai mi fenno, / ch'e' sì mi fecer de la loro schiera, / sì ch'io fui sesto tra cotanto senno.« (*Inf.* IV, 100f.)

⁵ So die Übersetzung des Verses IV, 404 in Vergil, *Aeneis*, 3. und 4. Buch, übersetzt und herausgegeben von Edith und Gerhard Binder, Stuttgart 2009, S. 103.

Tosto che parton l'accoglienza amica,
 prima che 'l primo passo li trascorra,
 sopragridar ciascuna s'affatica:
 la nova gente: »Soddoma e Gomorra«;
 e l'altra: »Nella vacca entra Pasife,
 perché 'l torello a sua lussuria corra«. (*Purg.* XXVI, 37–42)

In ihren Rufen der Selbstanklage und Kasteiung wollen sich die bußwilligen Seelen gegenseitig übertönen (»sopragridar«). Die homosexuellen *lussuriosi* rufen die Namen der biblischen Städte Sodom und Gomorrha, während die heterosexuellen zu einem Spottgesang mythologischen Inhalts auf sich selbst anheben: Die mit Minos vermählte Pasiphae ließ von Daedalus eine Kuh aus Holz errichten, um sich in diesem Gestell von einem Stier begatten zu lassen – die Geburtsstunde des Minotaurus. In der Polyphonie der einander überbietenden chorischen Gesänge (»sopragridar«) ist die Stimme des Einzelnen (»ciascuna«) nicht mehr zu vernehmen.

In ähnlicher Weise inszeniert das Bild der Kraniche, die in zwei Zügen auf entgegengesetzte Gebiete zustreben, die Anonymisierung und Entindividualisierung der Seelen:

Poi, come grue ch'a le montagne Rife
 volasser parte, e parte inver' l'arene,
 queste del gel, quelle del sole schife,
 l'una gente sen va, l'altra sen vene; (*Purg.* XXVI, 43–46)

Mit Sprachbildern, die aus dem Beginn des Gesangs vertraut sind, unterstreicht Dante abermals die Anonymität und Austauschbarkeit der Seelen: In den Formen »queste« – »quelle«, »parte« – »e parte« und »l'una gente« – »l'altra« lassen sich die beiden Ströme der Dichter nicht mehr voneinander unterscheiden.

Die im 5. Gesang des *Inferno* erzählte Geschichte von Francesca da Rimini und Paolo Malatesta, die den Gesang der Wollüstigen im Fegefeuer als Folie belichtet und die Dante unter anderem im Bild der Kraniche explizit aufruft, ist geeignet, die Buße auf dem Läuterungsberg in ihren besonderen Regeln zu verstehen. Während ›Francesca‹ und ›Paolo‹ auf ewig dazu verdammt sind, von den höllischen Winden (wie zuvor von ihrer verbotenen Leidenschaft) umhergewirbelt zu werden, besteht die Besonderheit des *contrappasso* im *Purgatorio* darin, dass die büßenden Seelen sich gerade in ihrer Namenlosigkeit begegnen müssen. Im *Inferno* erkennt ›Dante‹ die Sünderin an ihrer Rede und spricht sie mit Namen an:

[...] »Francesca, i tuoi martiri
a lagrimar mi fanno tristo e pio.« (Inf. V, 116f.)

Im zweiten Höllenkreis besteht für ›Dante‹ auch kein Zweifel daran, um wen es sich bei ihrem Geliebten handelt. ›Paolo‹ ist so untrennbar mit ›Francesca‹ verbunden, dass er nicht namentlich genannt werden muss:

questi, che mai da me non fia diviso,
la bocca mi basciò tutto tremante. (Inf. V, 135f.)

›Francescas‹ Verwendung des Demonstrativums (›questi‹) bringt auf den Punkt, was ihren Schmerz ausmacht: Die Höllenqualen, die sie und ihr Geliebter leiden, sind umso unerträglicher, als sie beständig daran erinnert werden, dass das Gegenüber in seiner Unvergleichlichkeit als liebster Mensch gleichzeitig anwesend und unendlich fern ist. Im *Purgatorio* hingegen tauschen die Dichter-Seelen den Bruderkuss miteinander aus – aber sie sollen nicht wissen, wer sie sind.

Was die Gesänge des *Inferno* und des *Purgatorio* in grundsätzlicher Weise miteinander verbindet, ist das besondere Verhältnis von *luxuria* und Literatur: Beide Gesänge führen eine Reflexion über die Sündhaftigkeit der Ästhetisierung profaner Liebe, wie sie in den Gattungen des höfischen Romans und insbesondere der Lyrik erfolgt.⁶ In der Szene des zweiten Höllenkreises erzählt ›Francesca‹, wie sie und ›Paolo‹ durch die Lektüre der heimlichen Liebesbegegnung zwischen Lancelot und der Königin Guinevere zusammengeführt worden sind. Die Macht der Literatur, wie sie Dante in der Passage vorstellt, besteht darin, eine affektive Regung bei den Lesenden zu bewirken: Indem ›Paolo‹ zitternd die geliebte ›Francesca‹ küsst, wiederholt er die im Roman beschriebene Handlung, um sie gleichsam in die Realität des Lebens zu übersetzen.⁷ Der verbotene Kuss besiegelt zugleich den Tod der Liebenden, sie werden von Francescas Gatten, Paolos Bruder Gianciotto Malatesta, ermordet. Die affektive Wirkung des

⁶ Die Parallelität der beiden Gesänge sowie die besondere Relevanz der Lyrik werden dadurch verstärkt, dass ›Francesca‹ zu Beginn ihrer Rede den Titel und die Thematik von Guidos Kanzone »Al cor gentil rempaira sempre Amore« paraphrasiert: »Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende, / prese costui de la bella persona / che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende« (Inf. V, 100ff.). Guidos Lyrik ist mithin bereits im Höllenkreis der *lussuriosi* zitathaft präsent.

⁷ Jedenfalls ist dies die Version ›Francescas‹, die das Buch als »Galeotto« (Inf. V, 137), mithin als Kupplerfigur, bezeichnet. Zu der Frage, welchen Text Francesca und Paolo gelesen haben und zu den Deutungsschwierigkeiten, die Dantes Übertragung des Gelesenen in den neuen Kontext mit sich bringt, vgl. Susan J. Noakes, »The Double Misreading of Paolo and Francesca«, in: *Philological Quarterly* 62 (1983), S. 221–239.

Erzählten verdoppelt sich im Verhältnis zum Jenseitswanderer ›Dante‹, der auf ›Francescas‹ Erzählung hin aus Mitleid (»pietade«, *Inf.* V, 140) das Bewusstsein verliert.

Dem Moment konkret-körperlicher, gleichwohl literarisch induzierter Leidenschaft stehen im *Purgatorio* metaphorische Ausprägungen der *luxuria* gegenüber. Nicht für sexuelle Ausschweifung werden ›Guido‹ und ›Arnaut‹ bestraft. Ihr Vergehen ist vielmehr darin zu sehen, dass sie als Verfasser von Gedichten – also im Medium lyrischer Rede – einer Form der Liebe gehuldigt haben, die gegenüber der religiösen Liebe zu Gott ein ästhetisches Eigenrecht beansprucht. In seiner Kanzone »Al cor gentil rempaira sempre Amore« lässt Guido den Sprecher Gott am Tag des Jüngsten Gerichts gegenüberreten:

Donna, Deo mi dirà: »Che presomisti?«,
 siando l'alma mia a lui davanti.
 »Lo ciel passasti e 'nfin a Me venisti,
 e desti in vano amor Me per sembranti:
 ch'a Me conven le laude
 e a la reina del regname degno,
 per cui cessa onne fraude«. *Dir Li porò: »Tenne d'angel sembianza
 che fosse del Tuo regno;
 non me fu fallo, s'in lei posi amanza.« (51–60)*⁸

Die Hybris des Dichters, die Guido vom Standpunkt Gottes aus perspektiviert, besteht darin, dass er in seiner Lyrik eine Form der religiösen Rede täuschend simuliert hat. In seiner geschickten Argumentation, die den Vorwurf der Häresie eigentlich entkräften soll, fällt die Aufmerksamkeit auf das lyrische Kunstwerk zurück. Der Dichter postuliert ein Ähnlichkeitsverhältnis zwischen der *donna* und den Engeln (»Tenne d'angel sembianza«). In seiner Kanzone reflektiert Guido die theologische Problematik der Ununterscheidbarkeit ästhetischer und religiöser Erfahrung.⁹

Noch bevor sich die Figur ›Guido‹ im *Purgatorio* dem Jenseitswanderer namentlich vorstellt, wird der Dichter in einem Selbstzitat greifbar, das zugleich seinen Aufenthalt im Fegefeuer erklärt: »rispondi a me che 'n sete e 'n foco ardo.« (*Purg.* XXVI, 18). Es handelt sich um die Abwandlung eines Verses aus Guidos Sonett »Lo vostro bel saluto«, in dem sich das Sprecher-Ich als Liebender

⁸ Zitiert nach *Antologia della poesia italiana. Duecento*, diretta da Cesare Segre e Carlo Ossola, Turin 1999 [1997], S. 388.

⁹ Vgl. Bettina Full, *Passio und Bild. Ästhetische Erfahrung in der italienischen Lyrik des Mittelalters und der Renaissance*, Paderborn 2015.

charakterisiert und der hier aus der Perspektive göttlicher Gerechtigkeit gegen den Dichter zurückgewendet wird:

parlar non posso, ché 'n pene io ardo
sì come quelli che sua morte vede. (7–8)¹⁰

In den *Rime* ist das Brennen ein Bild, das auf die Liebesqualen (»pene«) des Dichters hinweist. Der innere Zustand des Liebesaffekts tritt im Bild des Brennens, der Hitze und des Feuers nach außen und gewinnt an Anschaulichkeit. Darüber hinaus beschreibt das Verb *ardere* den Vorgang des Dichtens: »io ardo« sagt jener, der sich nach der *donna* oder Herrin verzehrt und der Betrachtung seines Inneren zugleich poetischen Ausdruck verleiht.¹¹ Die Präsens-Form »ardo« bezieht sich also nicht nur auf die dargestellte Seelenlage, sondern auch auf die Art und Weise, wie sie sich im Gedicht in sprachlichen Formen vermittelt. Auf diese Weise werden zwei Metaphernbereiche des Glühens – christlich-theologische Strafe und Läuterung einerseits, Liebesaffekt und poetologische Reflexion andererseits – miteinander in ein Verhältnis gesetzt. Der Vers des *Purgatorio* literalisiert dagegen den Vorgang des Brennens. Die Flammen des Fegefeuers, die hier physische Ursache des Leidens, aber auch Vorschein der Erlösung sind, weisen darauf hin, dass die Bedeutung, die das Verb *ardere* in Guidos Lyrik angenommen hatte, nicht mehr ausschließlich gelten kann. In der Logik des *contrappasso* verkehrt sich der als abgründig zurückgewiesene dichterische »Furor« in produktive Buße, an deren Ende der Aufstieg in das Paradies stehen soll.

Der ›Guido‹ des Fegefeuers entbrennt nicht in Liebesqualen (»pene«), sondern es brennen ihn Durst und Feuer (»sete«, »foco«). Entscheidend ist eine Anspielung auf das Lukas-Evangelium, nach dem ein Reicher, der dem Armen Lazarus seine Hilfe verweigert hatte, in den Flammen der Hölle verzweifelt um einen Tropfen Wasser fleht:

Vater Abraham, hab' Erbarmen mit mir und schicke Lazarus, damit er seine Fingerspitze ins Wasser tauche und meine Zunge kühle, denn ich leide Pein in dieser Glut [*quia crucior in hac flamma*]. (Lk 16,24)¹²

¹⁰ Zitiert nach: *Letteratura italiana delle origini*, a cura di Gianfranco Contini, Mailand 2000, S. 194, Hervorhebung K.P.E.

¹¹ Hugo Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt am Main 1964, S. 12 nennt das Feuer als einen zentralen Metaphernkreis bereits der provenzalischen Liebesdichtung der Troubadours.

¹² Der deutsche Text wird zitiert nach *Zürcher Bibel. Neues Testament*, Theologischer Verlag Zürich 2009, S. 101, der lateinische nach der *Biblia sacra iuxta vulgatam versionem*, hrsg. Robert Weber, Stuttgart 2007, S. 1641.

Es zeigt sich, dass Guido in den *Rime* das biblische Bild des Brennens, das die für den Reichen vorgesehene Strafe visualisiert, für die Situation des Liebenden in Anspruch nimmt und dabei die Flamme (»flamma«) durch die Liebesqual (»pene«) ersetzt.¹³ Der ›Guido‹, den Dante im Fegefeuer zeigt, bedient sich hingegen in der Selbstbeschreibung »ich brenne« (»ardo«) einer Form, die den Verlust der Möglichkeit vor Augen führt, die biblische Sprache für den Bereich der Lyrik in Anspruch zu nehmen. Die für ›Guido‹ vorgesehene Bußstrafe, wie Dante sie zeigt, ist mithin sprachlicher oder sprachlogischer Natur: Sie besteht in der Entzweiung des Dichters von seinem Werk, man kann sagen in der theologischen Reinigung und *défiguration* seiner lyrischen Rede.¹⁴ Das Verb *ardere* hat, so scheint es, seine poetologische Spezifik verloren, um allein in seiner eschatologischen Bedeutung aufzugehen. ›Guido‹ erleidet nicht in erster Linie eine physische Strafe, sondern vielmehr eine Läuterung seiner Sprache.¹⁵ Anders als der unverwechselbare Vers aus den *Rime* – »'n pene io ardo« – lässt sich der Satz »'n sete e 'n foco ardo« nicht mehr allein ›Guido‹ zuordnen; er gilt in seinem Literal-sinn für alle Dichter, die im Fegefeuer geläutert werden.

Trotz des intertextuellen Verweises auf die *Rime* ist festzustellen, dass ›Dante‹ den Vertreter stilnovistischer Lyrik (anders als ›Francesca‹ im *Inferno*) nicht namentlich grüßt – ganz so, als würde er ihn als Dichter nicht wiedererkennen. Hier ist es ›Guido‹, der sich ›Dante‹ vorstellt:

son Guido Guinizzelli [...] (*Purg.* XXVI, 92)

Der unter Verzicht auf jeglichen Schmuck der Rede geäußerte Name bildet einen denkbar starken Kontrast zu der Vielzahl von Formen, mit denen ›Dante‹ in den folgenden Terzinen auf das eigene Ich verweist:

Quali ne la tristizia di Ligurgo
si fer due figli a riveder la madre,
tal mi fec' io, ma non a tanto insurgo,

13 Wie direkt Guido sich auf die Bibelstelle bezieht, wird auch an der Verwendung der Konjunktion (»quia«/»ché«) deutlich.

14 Den Begriff übernehme ich von Barbara Johnson, *Défigurations du langage poétique: La seconde révolution baudelairienne*, Paris 1979, die damit die Literalisierung (wie den Ausdruck »*tuer le Temps*« in Baudelaires Prosagedicht »Le Galant Tireur«) als modernes poetisches Verfahren erfasst.

15 Dass sich die Logik des *contrappasso* gegen eine bestimmte Weise dichterischer Sprachverwendung richtet, deutet bereits Teodolinda Barolini, *Dante's Poets. Textuality and Truth in the Comedy*, Princeton 1984, S. 112 an: »both poets [Guido und Arnaut, K.P.E.] are almost exclusively love poets, supreme within this context, who here purge their metaphoric and textual passions in the refining fire.«

quand' io odo nomar sé stesso il padre
 mio e de li altri miei miglior che mai
 rime d'amor usar dolci e leggiadre;
 e senza udire e dir pensoso andai
 lunga fiata rimirando lui,
 né, per lo foco, in là più m'appressai. (*Purg.* XXVI, 94–102)

Neben dem betonten Subjektpronomen *io*, das zweimal auftritt, finden sich Verbformen der ersten Person (»fec'«, »insurgo«, »odo«, »andai«, »appressai«), jeweils in syntaktisch exponierten Positionen, weiterhin die Pronomina »mi«, »miei«, »mio« – letzteres als Rejet am Versanfang und eingebunden in eine fortgesetzte Alliteration: »mio e de li altri miei miglior che mai / rime d'amor«. Der Satz ›Guidos‹ springt dagegen gerade durch die schlichte – aber umso eindringlichere – Nennung des eigenen Namens ins Auge: »son Guido Guinizzelli«. Ein »nomar sé stesso« (*Purg.* XXVI, 97) wird gerade in dem Maße notwendig oder möglich, in dem ehemalige Eloquenz unter den Vorzeichen der Läuterung einer minimalistischen Redeweise gewichen ist, die es erschwert, den einzelnen Dichter an seinen Worten zu erkennen.

Der kühnen Selbstermächtigung des Autors von »Al cor gentil«, ein Zwiegespräch mit Gott zu führen, steht im *Purgatorio* die Bitte ›Guidos‹ an ›Dante‹ gegenüber, er möge für ihn ein Vaterunser beten – sofern dies überhaupt notwendig sei, schließlich sei es im Fegefeuer nicht mehr möglich, zu sündigen:

falli per me un dir d'un paternostro,
 quanto bisogna a noi di questo mondo,
 dove poter peccar non è più nostro«. (*Purg.* XXVI, 130–132)

Der poetischen Einmaligkeit einer Kanzone wie »Al cor gentil« steht das religiöse Gebet in seiner Formelhaftigkeit und seinem rituellen Wiederholungscharakter gegenüber (»un dir d'un paternostro«). Es ist ›Dante‹, der vor Gott das Gebet für ›Guido‹ sprechen soll.

Der Abstand des sprachlich geläuterten ›Guido‹ gegenüber jenem Lyriker, der ›Dante‹ vertraut und präsent ist, mag die jetzt sich einstellende Sprachlosigkeit, das stumme Auf- und Abgehen des Jenseitswanderers erklären. Anders als im ersten Gesang der *Commedia*, wo er den Autor der *Aeneis* mit den Worten »Or se' tu quel Virgilio« (*Inf.* I, 79) anspricht, versinkt ›Dante‹ nach der Rede ›Guidos‹ in Schweigen. In ähnlicher Weise bewirkt das an dieser Stelle intertextuell aufgerufene Wiedersehen der Hypsipyle mit ihren Söhnen im Heer Lykurgs – eine Szene, die Statius in der *Thebais* erzählt – zunächst ein zögerliches oder ungläubiges Innehalten der Mutter:

illa velut rupes inmoto saxea visu
haeret et expertis non audet credere divis. (723f.)¹⁶

Beim Anblick ihrer Söhne hält die Mutter wie versteinert inne, da sie nicht glauben kann, dass es sich tatsächlich um ihre Söhne handelt – sie vertraut nicht den Göttern. Die Passage, die ›Dantes‹ Impuls, ›Guido‹ in die Arme zu fallen, unterlegt, ist ambivalent: Der Begegnung bleibt die Möglichkeit der Nicht-Begegnung eingeschrieben.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die Begründung, die ›Dante‹ dafür gibt, dass er sich in ›Guidos‹ Gefolgschaft begeben will. Es sind

[...] »Li dolci detti vostri,
che, quanto durerà l'uso moderno,
faranno cari ancora i loro incostri«. (*Purg.* XXVI, 112–114)

die das Verhältnis zwischen Guido als Vater des *dolce stil novo* und Dante als seinem Nachfolger begründen sollen. ›Dante‹ hebt mithin das Werk Guidos in seiner schriftlichen Materialität hervor. Anstatt sich in der aktuellen Lebendigkeit seiner Rede zu bestätigen, scheint die *fama* Guidos auf die schriftliche Fixierung seiner Lyrik in Form der »incostri« – d.h. der mit Tinte beschriebenen Blätter – angewiesen zu bleiben. Nicht auf dem Läuterungsberg, so scheint es, überdauert sein Werk, sondern in der diesseitigen Welt, in die ›Dante‹ zurückkehren will.¹⁷

Es folgt die berühmte Szene, in der ›Guido‹ den provenzalischen Troubadour Arnaut Daniel als den »miglior fabbro del parlar materno« – als den »besseren« oder den »besten« Schmied muttersprachlicher Dichtung¹⁸ – bezeichnet:

»O frate«, disse, »questi ch'io ti cerno
col dito«, e additò un spirto innanzi,
»fu miglior fabbro del parlar materno.
Versi d'amore e prose di romanzi
Soverchiò tutti; [...] (*Purg.* XXVI, 115–119)

16 »Jene verbleibt mit unbeweglichem Blick wie ein steinerner Fels / und sie wagt es nicht, den kriegserfahrenen Göttern zu trauen«. Statius, *Thebais*, herausgegeben von Alfred Klotz, überarbeitete Ausgabe von Thomas C. Klüppel, München/Leipzig 2001, S. 192, Übersetzung K.P.E.
17 Beide Werke, die Lyrik Guidos und das Projekt der *Commedia*, sind über die Passage »acciò ch'ancor carte ne verghi« (*Purg.* XXVI, 64) in ihrer schriftlichen Verfasstheit miteinander verbunden.

18 Diese Unsicherheit in der Interpretation der Steigerungsform »miglior« entweder als Komparativ oder als Superlativ scheint uns gerade nicht zufällig, sondern ein ausgesuchter Effekt zu sein, der sich in die Thematik unklar gewordener literarhistorischer Zusammenhänge in diesem Gesang einordnet.

Mit dem Finger zeigt ›Guido‹ auf jene Seele, die als »miglior fabbro« alle anderen Dichter in den Gattungen der Liebeslyrik und der Prosa übertroffen habe. Mit dem deiktischen Pronomen »questi« weist auch ›Francesca‹ auf ›Paolo‹ – allerdings mit dem Unterschied, dass außer Frage steht, wer gemeint ist. Wer ist der »miglior fabbro del parlar materno«? Der Zeigegestus als solcher führt ins Leere und bedarf einer zusätzlichen sprachlichen Erklärung (›questi ch'io ti cerno / col dito‹). Trotzdem bleibt zunächst im Dunkeln, welcher illustre Dichter gemeint sein könnte. Es handelt sich jedenfalls nicht, soviel deutet ›Guido‹ im Folgenden an, um den Troubadour Giraut de Bornelh aus dem Limousin, dem unter den Provenzalen ebenso wenig der höchste Rang zukomme wie Guittone d'Arezzo unter den italienischen Dichtern. Im Zeigen auf den Unbekannten verschwindet Guido in den Flammen:

[...] disparve per lo foco,
come per l'acqua il pesce andando al fondo. (*Purg.* XXVI, 134–135)

Die paradoxe Überblendung von Feuer und Wasser, aber auch die besondere Präposition *per*, die aus dem zweiten Vers der *Commedia* vertraut ist, wo sie den Ort oder Nichtort des Unbestimmten *par excellence* beschreibt (›per una selva oscura‹), vollziehen auf sprachlicher Ebene ein weiteres Mal jene Auflösung des Einzelnen im Kontinuum des Fegefeuers, ein Zusammenlaufen und Verschwimmen der Grenze zwischen den einzelnen Dichter-Identitäten, wie es für den Gesang insgesamt charakteristisch ist.

›Dante‹ wendet sich an den anonymen Troubadour, den ›Guido‹ bedeutet hat, um dessen Namen zu erfragen:

Io mi fei al mostrato innanzi un poco,
e dissi ch'al suo nome il mio disire
apparecchiava grazioso loco. (*Purg.* XXVI, 136–138)

Im Vertrauen auf das Urteil ›Guidos‹ will ›Dante‹ dem Namen des Unbekannten einen »grazioso loco« – einen Ort der Anmut oder der Gnade – in seinem Geist bereiten. Er stellt, so könnte man sagen, dem Meister muttersprachlicher Dichtung einen Rang in Aussicht, der außerhalb des Fegefeuers in der Literaturgeschichte liegt. Die anonyme Stimme antwortet in provenzalischer Sprache:

»Tan m'abellis vostre cortes deman,
qu'ieu no me puesc ni voill a vos cobrire.
Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan;
consiros vei la passada folor,
e vei jausen lo joi qu'esper, denan.
Ara vos prec, per aquella valor

*que vos guida al som de l'escalina,
sovenja vos a temps de ma dolor!*«. (Purg. XXVI, 140–147)

Diese Form der kreativen Aneignung und *imitatio* des Okzitanischen als lyrischer Kunstsprache ist nicht nur innerhalb der *Commedia* einzigartig; der Philologe Raynouard hat die Verse, die Dante dem Dichter ›Arnaut‹ in den Mund legt, im 19. Jahrhundert als »singularité littéraire« bezeichnet.¹⁹ Dante erweise sich als differenzierter Kenner der Troubadourlyrik und der provenzalischen Sprache, der von ihm selbst so bezeichneten *lingua d'oc*.²⁰

Die Worte »Ieu sui Arnaut« pflegte der provenzalische Dichter – der historische Arnaut Daniel – als Signatur in seine Werke einzuflechten. Der »wirkliche«, ungeläuterte Arnaut ist für seine schwierige und unzugängliche Dichtung bekannt, die dem *trobar clus* verpflichtet ist. Im Gegensatz zum offenen, leichter verständlichen Stil des *trobar leu* bleibt der Zugang zur hermetischen Dichtung einem elitären Publikum vorbehalten, das in die besonderen Regeln des *trobar clus* eingeweiht ist. Um die Differenz zu erfassen, welche die Rede ›Arnauts‹ im *Purgatorio* von seiner eigenen Dichtung trennt, genügt ein Blick auf die *canso* »L'aur'amara«, die Dante in *De vulgari eloquentia* zitiert²¹ und die den traditionellen Natureingang in höchst diffiziler Weise ausgestaltet:

L'aur'amara
fa'ls bruoills brancutz
clarzir
qe'l dous'espeis'ab fuoills,
el's letz
becs
dels auzels ramencs
ten balps e mutz,
pars
e non pars;
per q'eu m'esfortz
de far e dir
plazers
a mains, per liei

¹⁹ François Just Marie Raynouard, »Rétablissement du texte de la *Divina Commedia*, 26^e chant du *Purgatoire*, où le troubadour Arnaud Daniel s'exprime en vers provençaux«, in: *Journal des Savans* (Februar 1830), S. 67–78, S. 67.

²⁰ Auf die in *De vulgari eloquentia* (I, 8) getroffene Typisierung europäischer Sprachen nach dem jeweiligen Wort für ›ja‹ geht bekanntlich die Bezeichnung des Provenzalischen als *lingua d'oc* zurück.

²¹ Im zweiten Kapitel des zweiten Buches findet Arnaut in seiner Eigenschaft als Liebesdichter in einem Kreis »illustrer Männer« Erwähnung.

que m'a virat bas d'aut,
 don tem morir
 si'ls afans no m'asoma.²²

Im Vergleich zu diesen schwer verständlichen, von Zeilensprüngen durchsetzten Versen unterschiedlicher Länge, die noch Vertreter der literarischen Moderne beeindruckt haben,²³ tritt die einfache, betont auf Verständlichkeit ausgerichtete Beschaffenheit der Rede im *Purgatorio* hervor.²⁴ Insbesondere die Syntax des büßenden ›Arnaut‹ ist einfacher gehalten; der Leser kann die einzelnen Satzteile leicht zuordnen. Gänzlich transparent ist auch die Aussage. Die Einstellung ›Arnauts‹ zu seinem Aufenthalt im Fegefeuer ist in zwei kompakten, klar strukturierten Versen enthalten:

*consiros vei la passada folor,
 e vei jausen lo joi qu'esper, denan.* (*Purg.* XXVI, 143–144)

Der erste Vers beschreibt die Haltung zum sündigen Dasein als Dichter, das ›Arnaut‹ als »passada folor« bezeichnet und auf das er »consiros«, d.h. mit Schmerz und Betrübnis zurückblickt. Die Zukunft hingegen birgt die erhoffte Erlösung, »lo joi qu'esper, denan«. In der gegensätzlichen Bewertung von Vergangenheit und Zukunft, die durch den Chiasmus »consiros vei« – »vei jausen« in ihrer strengen Symmetrie unterstrichen wird, tritt eine Funktion der Antithese als rhetorischer Figur zutage, die ihrer Verwendung in Arnauts Lyrik entgegensteht. Der Beginn von »L'aur'amara« beschreibt, auf welche Weise der »raue Herbstwind« das Laub hinwegfegt, mit dem die »süße Brise des Frühlings« die Bäume beschwert. In der kunstvollen Beschreibung werden beide Winde, werden Frühling und Herbst, Wachsen und Vergehen, Fülle und Leere gleichzeitig

22 »Die herbe Luft – den dichten Wald / entblättert, – den belaubt die milde, / die muntren – Schnäbel – in den Zweigen / macht stumm sie, – ob allein, zu zweit. / Will vielen drum – Erfreuliches – nur sagen, / um deretwillen, – die mich niederstreckte; / muß sterben wohl, – setzt sie der Qual kein Ende.« Der Text wird zitiert nach Marisa Galvez, *Songbook. How Lyrics Became Poetry in Medieval Europe*, Chicago 2012, S. 88–89, die deutsche Übersetzung nach Frank-Rutger Hausmann, *Die Gedichte aus Dantes De vulgari eloquentia. Eine Anthologie provenzalischer, französischer und italienischer Gedichte des Mittelalters*, München 1968, S. 51.

23 Ezra Pound widmet dem »miglior fabbro« 1910 eine ausführliche Studie, die auch Übersetzungen einzelner Texte enthält. Vgl. den Wiederabdruck Ezra Pound, *The Spirit of Romance*, New York 2005, S. 22–63.

24 Lino Pertile, »Purgatorio XXVI«, in: *Lectura Dantis. A Forum for Dante Research and Interpretation* 12 (1993), S. 380–397 (Supplementband), hier S. 395 charakterisiert die Rede ›Arnauts‹ im Modus des *trobar leu*, der sich die neue Semantik der Läuterung einschreibe, als »Antiklimax« gegenüber der Ankündigung ›Guidos‹.

präsent gehalten, um die paradoxe Seelenlage des Sprecher-Ichs zu verbildlichen. Für diesen *troisième lieu* des Ästhetischen ist in ›Arnauts‹ klinischer Trennung von »folor« und »joi« kein Platz. Der geläuterte ›Arnaut‹, den Dante zeigt, scheint in der Ideologie des Fegefeuers aufzugehen: Er kann die »passada folor« – das ist seine Lyrik – nicht anders bewerten als eine Erfahrung, die er in der Zeit der Buße hinter sich gelassen hat und von der er – wie ›Guido‹ von seinen *Rime* – abgeschnitten bleibt. Zumindest auf einer Ebene des Textes erweist sich die poetische Meisterschaft Dantes gerade im Verzicht auf eine Imitation von Arnauts Stil.

Als Reaktion auf die Frage ›Dantes‹ nennt ›Arnaut‹ – wie zuvor bereits ›Guido‹ – bereitwillig seinen Namen, aber die Worte »Ieu sui Arnaut« scheinen zur leeren Signatur, zum bloßen Versatzstück einer unmöglich gewordenen Dichtung, abgesunken. Dass hier kein Dichter des *trobar clus* spricht, ist bereits in dem Vers gesagt, der den Terzinen ›Arnauts‹ vorangeht: »El cominciò liberamente a dire:« (*Purg.* XXVI, 139). Das Adverb »liberamente« weist auf die Bereitwilligkeit hin, mit der Arnaut Auskunft gibt. Er erweist dem Jenseitswanderer die Gunst seiner Rede. Mit stärkeren poetologischen Konnotationen formuliert ›Arnaut‹ selbst seinen Willen, mit Dante zu sprechen: »ieu no me puesc ni voill a vos cobrire« (*Purg.* XXVI, 141). Die Aussage, ›Arnaut‹ wolle sich vor ›Dante‹ nicht verbergen (»cobrire«), lässt sich als reflexiver Hinweis auf einen Verlust der Fähigkeit deuten, hermetisch zu sprechen. Dante zeigt mithin einen ›Arnaut‹, der dem ureigenen dichterischen Programm entfremdet ist.²⁵ Er führt vor Augen, dass eine Begegnung auf der Ebene der Dichtung im Fegefeuer eigentlich nicht stattfinden kann. Es ist die Transparenz der Kommunikation – der Verlust jener für Arnaut typischen Dunkelheit, Opazität oder *obscuritas* der Rede – die das Gespräch auf dem Läuterungsberg verhindern müsste.

Zwischen ›Dante‹ und ›Arnaut‹, der wie ›Guido‹ im Fegefeuer verschwindet, entspinnt sich kein weiterer Dialog: »Poi s’ascose nel foco che li affina.« (*Purg.* XXVI, 148). Der Dichter ›Arnaut‹ verschwindet in jenem Feuer, das »sie alle«, nämlich die anonym gewordenen Dichter-Seelen, läutert. Die Spannung zwischen der 3. Person Singular (»s’ascose«) und Plural (»li«) inszeniert einmal mehr das Verschwinden des Einzelnen im Kollektiv: Im Aufgehen in den Flammen wird der Dichter ›Arnaut‹ zu einer Seele unter vielen. Von besonderer Bedeutung ist das letzte Wort des Gesangs. Das Verb *affinare* trägt bereits im Provenzalischen

²⁵ Gianfranco Folena, »Il canto di Guido Guinizzelli«, in: *Giornale storico della letteratura italiana* 154 (1977), S. 481–508, hier S. 507 unterstreicht die Bedeutung des Verbs *cobrire* für Arnauts Lyrik: »il termine [...] era caro ad Arnaldo proprio per indicare la sua copertura verbale, il suo ermetismo che nasceva dalla carica di passione del cuore: ›ma’l cors ferm forz / mi fai cobrir mains vers«.

dichtungstheoretische Bedeutung. Jaufré Rudel verwendet es in seinem Gedicht »Quan lo rius de la fontana«, in dem der Gesang des Troubadours mit jenem der Nachtigall verglichen wird. Im Frühling übt und verfeinert die Nachtigall ihren Gesang und inspiriert den Troubadour zu neuen Dichtungen:

Quan lo rius de la fontana
 S'esclarzis, si cum far sol,
 E par la flors aigentina,
 E.l rossinholetz el ram
 Volf e refranh ez aplan
 Son dous chantar et afina,
 Dreitz es qu'ieu lo mieu refranha. (1-7)²⁶

In der Beschreibung des Vogelgesangs zeichnet sich bereits die Tätigkeit des Dichters ab. Mit »afina« ist die intensive Arbeit am Wort gemeint, das veredelnde Schleifen der lyrischen Rede. Im *Purgatorio*, so scheint es, fällt die übertragene Bedeutung – darin dem *ardere* in der Rede »Guidos« vergleichbar – den buchstäblichen Flammen des Fegefeuers anheim.

*

Dantes überraschende Darstellung »Guidos« und »Arnauts« enthält eine erkenntnisreiche Reflexion über die »Austreibung der Dichtung«, wie sie im christlichen Fegefeuer stattfinden müsste. Die Figuren »Guido« und »Arnaut«, die im *Purgatorio* erscheinen, sind auf einer Ebene des Textes nurmehr Schwundstufen ihrer selbst: Es wäre nicht falsch, von ihnen als »uno« und »altro« zu sprechen. Allerdings – und dies ist entscheidend – verstummen beide Dichter trotz der ihnen auferlegten sprachlichen Bußstrafe nicht vollständig, sondern finden Wege, um sich mitzuteilen. Obgleich »Arnaut« in den von ihm gesprochenen Versen von der eigenen Lyrik abstrahiert, ruft er im Zitat prominenter Wendungen und Verse eine ganze Anthologie provenzalischer Texte ins Gedächtnis: In seiner Rede leuchtet das Gedicht »Consiros cant e planc e plor« des katalanischen Troubadours Guillem de Berguedà ebenso auf wie das Incipit »Tan m'abellis« eines Fol-

26 »Wenn der Wasserlauf der Quelle / klar wird, wie er es zu tun pflegt, / und die Blüte der wilden Rose zum Vorschein kommt, / und die kleine Nachtigall auf dem Zweig / ihren süßen Gesang wendet und wiederholt und glättet / und ihn veredelt, / dann ist es recht, dass ich meinen Gesang moduliere.« Zitiert nach: *Poètes et romanciers du Moyen Age*, texte établi et annoté par Albert Pauphilet, Paris 1952, S. 778. Übersetzung K.P.E.

quet de Marselha, des Bischofs von Toulouse.²⁷ Im Medium der geläuterten Sprache selbst gelingt es dem Dichter, das theologische Programm des *Purgatorio* zu unterlaufen. Auch ›Dantes‹ Wahl des Wortes *grazioso* geht in diese Richtung: Im suggestiven Hinweis auf die ›Gnade‹ Gottes einerseits, die ›Anmut‹ der *donna* andererseits fallen Dimensionen des Religiösen und des Ästhetischen abermals zusammen, die im *Purgatorio* gerade voneinander geschieden werden sollten.

Auf besonders geschickte Weise gelingt es schließlich ›Guido‹, noch in seiner Bitte an ›Dante‹ um ein Vaterunser vor Gott die letzte Strophe seiner Kanzone »Al cor gentil« zu zitieren: Die Aufforderung »falli per me un dir d'un paternostro« nimmt den letzten Vers »non me fu fallo, s'in lei posi amanza« in ebenso spielerischer wie subversiver Weise wieder auf. An dieser Stelle wird klar, weshalb es ›Guido‹ und ›Arnaut‹ möglich ist, ihre eigenen Namen zu sagen – ein Fall auktorialer Selbstreferenz, den Überlegungen der *modestia* normalerweise ausschließen.²⁸ Gerade im Fegefeuer, das sie sittlich veredeln soll (»che li affina«) und dadurch ihr sprachliches Können besonders herausfordert, steigern die Dichter noch ihre rhetorische Raffinesse.

Nach Karlheinz Stierle hat Dante »die Erscheinung des Individuellen in die Welt der Hoffnungslosigkeit, ins Inferno, verbannt.«²⁹ Im Fegefeuer nehmen ›Guido‹ und ›Arnaut‹ das Verstreichen wertvoller Zeit, die sie auf den Weg der Seligkeit führen soll, in Kauf, um dem Erzähler und Autor der *Commedia* zu begegnen und mit ihm zu sprechen. Sie treten aus den reinigenden Flammen heraus, um für einen Augenblick wieder sie selbst zu werden und sich als Dichter in ihrer Individualität zu behaupten. Vom Läuterungsberg normativ verbannt, wird das Korpus volkssprachlicher Lyrik, werden charakteristische Wörter, Bilder und rhetorische Figuren, einzelne Verse wie ganze Texte im Akt des

27 Vgl. die »nota integrativa« in der Ausgabe des *Purgatorio* von Anna Maria Chiavacci Leonardi, Mailand 2005, S. 790. Nach Nathaniel Smith, »Arnaut Daniel in the *Purgatorio*: Dante's Ambivalence toward Provençal«, in: *Dante Studies* 98 (1980), S. 99–109, hier S. 106 erscheint Dantes ›Arnaut‹ generisch als »a kind of universal archetype of the troubadours, reflecting their form, style, and vocabulary«.

28 Den auf den zweiten Blick wenig bescheiden klingenden Sätzen »son Guido Guinizzelli« und »Ieu sui Arnaut« kann man Dantes periphrastisches »l' mi son un che, quando / amor mi spira, noto« (*Purg.* XXIV, 52–53) ebenso gegenüberstellen wie Vergils Periphrase »Nacqui sub Iulio« (*Inf.* I, 70). Weitere Beispiele ließen sich anführen. Zur Nennung des Autornamens im Mittelalter vgl. Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1984 [1948], S. 503–505.

29 Karlheinz Stierle, »Selbsterhaltung und Verdammnis. Individualität in Dantes *Divina Commedia*«, in: *Individualität*, herausgegeben von Manfred Frank und Anselm Haverkamp, München 1988 [= *Poetik und Hermeneutik XIII*], S. 270–290, S. 271.

Lesens aktualisiert und neu belebt.³⁰ Die Begegnung mit den volkssprachlichen Dichtern, die Dante auf der Terrasse der *lussuriosi* inszeniert, ist damit keine enttäuschte Begegnung. Im Dialog mit dem Text hält der Leser selbst die Erinnerung an die lyrische Tradition wach. Sie bildet das sprachliche und ideologische Fundament, von dem aus Dante den Aufstieg in höhere Sphären unternimmt.

30 In den verschiedenen Zeigegesten, die sich im 26. Gesang – angefangen mit »indizio« in V. 8 – finden, sieht Richard Abrams, »Illicit Pleasures: Dante among the sensualists (*Purgatorio* XXVI)«, in: *Modern Language Notes* 100 (1985), S. 1–41, hier S. 23–32 eine Verbindung zur *manicula*, der in mittelalterlichen Glossen zu findenden gezeichneten Hand, die auf bestimmte Textstellen hinweist. Vgl. auch die Abbildungen 1–6 in seinem Aufsatz.

