

Michael Schwarze
Im Grenzgebiet.
Zum Zeit-Raum in Dantes *Göttlicher Komödie*

Rainer Stillers zum 9.12.2019

Dantes Weltgedicht *Die Göttliche Komödie* ist das «Werk einer poetischen Verkündigung».¹ Es erzählt in 14233 Versen und 100 Gesängen von der «Vision» einer Jenseitsfahrt,² deren Ausgangspunkt auf den Karsamstag des Jahres 1300 datiert werden kann. Im Zentrum der Inszenierung dieses die Grenzen der geschichtlichen Welt überschreitenden Unterfangens steht bekanntlich eine Ich-Figur, die ebenfalls den Namen «Dante» trägt.³ In der Doppelrolle als pilgernder Wanderer⁴ und als Autor berichtet dieses Ich *post factum* davon, was es in der Hölle, auf dem Läuterungsberg und bei der Durchquerung des Paradieses erlebt hat. Den Ausgangspunkt der Fahrt, die Dante ausdrücklich in der Nachfolge von Aeneas und Paulus antritt (vgl. Inf. II), bildet die allegorische Szene seiner Verirrung in einem «dunklen Wald». Der Ort der «selva oscura» (Inf. I, 2) versinnbildlicht, wie das Ich «in der Mitte unseres Lebens» in eine Lage existenzieller Verzweigung geriet,⁵ so dass ihm angesichts seiner sündigen

¹ Siehe grundlegend zur *Göttlichen Komödie* August Buck: «Die Commedia», in: Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.): *Grundriß der Romanischen Literaturen des Mittelalters*. Bd. X, 1. Heidelberg: Winter 1987, 21–165, sowie Bernhard König: «Dantes La Divina Commedia», in: Pin den Boer [u.a.] (Hg.): *Europäische Erinnerungsorte. 2.: Das Haus Europa*. Oldenbourg: Wissenschaftsverlag 2012, 201–209, hier 202. Der Originaltext der *Commedia* wird im Folgenden im Fließtext zitiert nach Dante Alighieri: *Commedia con il Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi*. 3 vol. Milano: Mondadori 1991–1997. Die deutschen Übertragungen folgen unterschiedlichen Übersetzungen und werden jeweils spezifiziert.

² Vgl. Par. XXXIII, 61f., wo der Autor Dante das Ende seiner Dichtung folgendermaßen ankündigt: «cotal son io, che quasi tutta cessa / mia visione [...]» (Hervorhebung des Vf.). Es handelt sich hierbei um die einzige Bezeichnung der *Commedia* als Vision.

³ Die intradiegetischen Rollen Dantes samt der doppelten Lesbarkeit, die sich daraus hinsichtlich der Geschichte des Ich ergibt, hat maßgeblich Gianfranco Contini erörtert in: «Dante come personaggio-poeta della *Commedia*» [1958], zuletzt in: ders.: *Un'idea di Dante*. Torino: Einaudi 1976, 33–62. Die einzige Benennung der Figur als Dante erfolgt in Purg. XXX, 55 aus dem Munde Beatrices.

⁴ Siehe hierzu Bernhard Huss: «Der wissende Pilger und der unwissende Reisende. Eine kursorische Lektüre des XXVI. Gesangs von Dantes *Inferno*», in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 91 (2016), 43–61.

⁵ Siehe hierzu Karlheinz Stierle: «Exil und Werk. Dantes Selbstbehauptung», in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 91 (2016), 5–22.

Verstrickungen der Weg auf einen nahe liegenden, von der Sonne überstrahlten Berg versperrt war. Der dunkle Wald markiert offensichtlich vom Beginn des Textes an die Gefahren, die das verzagte Ich bestehen muss, um in der gegenbildlichen «divina foresta» (Purg. XXVIII, 2) des irdischen Paradieses, dem «göttlichen Wald» also, der auf dem Gipfel des Läuterungsberges liegt, von seinen Sünden erlöst zu werden. Es ist insofern die Jenseitsfahrt Dantes selbst, die das Werk der Erlösung darstellt.⁶ Dies bestätigt noch in der Exposition des *poema sacro* der Auftritt von Vergils Seele: Der Dichter und Weltenweise, dem Dante sogleich als seinem «maestro» und «autore» (Inf. I, 85) die Ehre erweist, gibt sich jenem seinerseits als ein von drei heiligen Frauen Gesandter zu erkennen, dessen Auftrag es ist, den Sünder Dante auf einem alternativen Weg («altro viaggio», Inf. I, 91) zu seinem Heil zu führen: durch den «ewigen Ort» der Hölle und durch das «Feuer, in dem die Zuversichtlichen sich reinigen» – gemeint ist die Reinigung beim Aufstieg auf den Berg der Läuterung. Die drei «gesegneten», himmlischen Auftraggeberinnen Vergils sind die Gottesmutter Maria, die Heilige Lucia sowie Dantes Minnedame Beatrice, die ihn im irdischen Paradies aus der Obhut Vergils übernimmt und durch das Paradies geleitet, bis ihn schließlich – in den letzten Gesängen der *Commedia* – der Heilige Bernhard von Clairvaux bis zum Erlebnis des göttlichen Empyreums begleitet. Dieses grobe Handlungsgerüst weist die *Göttliche Komödie* als ein christliches Epos aus, welches das Kommen des Erlösers Christus in die Welt gewissermaßen umkehrt. Denn die Vision schildert den Gang eines Lebenden, des auserwählten Jenseitspilgers Dante, durch die Transzendenz, um sich selbst wie seinen Zeitgenossen auf diese Weise das prekäre Heil vor Augen zu führen, das sie einst gewannen, welches sie jedoch im Lebensvollzug gefährlich aufs Spiel setzen.

Die stichwortartige Rekapitulation von Inhalt und Aufbau der *Commedia* stehen am Anfang meiner Überlegungen, weil dies ansatzweise zwei Perspektiven plausibel erscheinen lässt, unter denen man Dantes Weltgedicht betrachten kann, wenn man es im Paradigma der Grenze behandelt. Eine erste, leider weit verbreitete Art und Weise, diesem Stück Weltliteratur zu begegnen, besteht darin, vor seiner Lektüre schlicht zu kapitulieren. Derart groß scheinen die epistemischen, diskursiven und materiellen Klüfte zu sein, die zwischen unseren heutigen Lebenszusammenhängen und dem theologischen Kosmos der *Commedia* bestehen. Das Hindernis einer solchen unüberwindbaren hermeneutischen Grenze des Verstehens beklagte bereits vor knapp 100 Jahren der große Dante-

⁶ Siehe dazu ausführlich Andreas Kablitz: «Dichtung und Offenbarung. Dantes ‚Göttliche Komödie‘ und die Begründung einer christlichen Poetik», in: ders. / Christoph Markschies (Hg.): *Heilige Texte. Religion und Rationalität*, Berlin / Boston: de Gruyter 2013, 167–203.

forscher und -übersetzer Karl Vossler. In einer Rede, die er anlässlich des sechshundertsten Todesjahrs des Dichters 1921 hielt,⁷ konstatiert er, abgesehen vom bloßen zeitlichen Abstand und den sprachlichen Schwierigkeiten, vor allem «berghohe Vorurteile» und «tiefgewurzelte Gewohnheiten des Fühlens und Denkens», die zwischen ihm und uns stünden. «[K]ein einzelner und kein Menschenalter» genügen, um sie «wegzuräumen», auch wenn die «Erschütterungen» des Ersten Weltkriegs «uns dem Geiste Dantes näher gebracht» hätten «als ein Jahrhundert Philologie.»⁸

Eine hermeneutische Grenze meint Vossler in dem Vortrag auch hinsichtlich der Rezeption der *Göttlichen Komödie* in Deutschland feststellen zu können. So sei es den «Künstlern [...] außerhalb Italiens nirgends gelungen, durch Übersetzen, Nachdichten, Vortragen, Illustrieren usw. uns Dantes Werk in dem gewünschten Maße [...] vertraut zu machen.» Es schwingt in dieser Klage deutlich das romantische Erbe einer emphatischen Aneignung des Dichters nach, die es sich zum Ziel gemacht hatte, einen «deutschen Dante» zu gewinnen, «in dem Sinne, wie uns Luther eine deutsche Bibel geschenkt hat.»⁹ Von solch einem idealisierenden Anspruch haben sich Dante-Übersetzer sowie Literaten und Künstler, die sich die *Göttliche Komödie* unter ihren Bedingungen neu aneigneten, spätestens in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts weit entfernt; gleichwohl bleibt die produktive Rezeption des Texts nach wie vor ungebrochen. Sie geht jedoch neue Wege, die es erlauben, das Thema der Grenze im Hinblick auf die *Commedia* auch in einem anderen, literarisch produktiven Licht zu thematisieren.

Dies geschieht, indem insbesondere die Erzählliteratur nach 1945 die *Commedia* gleichsam als eine existenzielle Erfahrung retextualisiert, die den Autoren als eine für ihre Leser «nachvollziehbare Strukturierung»

⁷ Karl Vossler: «Dante als religiöser Dichter», in: ders.: *Die Romanische Welt. Gesammelte Aufsätze*. Mit einem Vorwort von Hugo Friedrich. Stuttgart / Hamburg: Deutscher Bücherbund 1965, 161–175, hier 161.

⁸ Vossler (Anm. 7), 161. Wesentlich verantwortlich dafür, dass Dante «heute» nicht «lebendig und klar für jedermann» sei, macht Vossler hier just die Zunft der Professoren. Sie nämlich hätten es «fertiggebracht [...]» so gut wie alles an Dante merkwürdig und fraglich zu finden und dem Fernerstehenden eine heilige Angst vor den Schwierigkeiten der Danteschen Dichtung einzujagen».

⁹ Vossler (Anm. 7), 161. Siehe zur Romantik-Rezeption der *Commedia* David Nelting: «Dante als nationale Identifikationsfigur im Risorgimento. (Bemerkungen zu einem historischen Mißverständnis)», in: Massimo Minelli / Rainer Schlösser (Hg.): *150 Jahre einiges Italien*. München: Meidenbauer 2013, 123–145; Eugenia Querci (Hg.): *Dante vittorioso. Il mito di Dante nell'Ottocento*. Torino [u.a.]: Altemandi & C. 2011.

ihrer eigens erlebten Grenzerfahrungen dient.¹⁰ Dies gilt zumal für die Dantesche Hölle, die als literarische Matrix für die Modellierung der massenhaften Erfahrung von Gefangenschaft, Ermordung, Tod durch die Gräueltaten des Holocaust sowie andere Formen der Repression durch totalitäre Systeme und Gesellschaften begriffen wird. Lediglich verwiesen sei hier auf bekannte Texte von Primo Levi, Alexander Solschenizyn oder Samuel Beckett. Sie und viele andere mehr eigneten sich Dante an, indem sie seine *Commedia* zu einer strukturbildenden Folie machen, deren Retextualisierung es ihnen ermöglicht, eigene, kontingente Realitätserfahrungen gleichsam allegorisch zu universalisieren und dem Unfassbaren auf diese Weise einen – wie sehr auch immer reduzierten – Sinn zuzuschreiben.¹¹ Die Literaturwissenschaft hat solche (post-)modernen Reaktualisierungen, welche die *Commedia* im Sinne einer Präfiguration für die literarische Modellierung von Grenzerfahrungen lesen, in jüngster Vergangenheit intensiv untersucht.¹²

Die folgenden Überlegungen stellen hingegen den Versuch dar, das Konzept der Grenze in hermeneutischer Perspektive unmittelbar auf den Text der *Göttlichen Komödie* selbst zu beziehen. Im Zentrum steht dabei die Frage, in welcher Weise die Beschreibungskategorie der Grenze dazu geeignet ist, das Verhältnis von Diesseits und von Jenseits, welches bei Dante implizit permanent zur Diskussion steht, zu präzisieren. Die im Folgenden vertretene These ist, dass wir es bei der *Commedia* mit einer Jenseitskonstruktion zu tun haben, die Diesseitiges und Jenseitiges zu einem spezifisch literarisch kodierten Zeit-Raum miteinander verbindet. Diesen hybriden Raum bezeichne ich als *Grenzgebiet*, weil er sich kategorial aus den im Spätmittelalter geltenden Vorstellungen von der irdischen und der ultramundanen Welt speist, ohne dass dieser Raum sich im Sinne einer dualistischen Daseinsvorstellung für eines der beiden Regime vereinnahmen ließe. Die *Commedia* zeichnet vielmehr eine raum-zeitliche

¹⁰ Siehe hierzu grundlegend folgende Studie von Peter Kuon: *lo mio maestro e 'l mio autore. Die produktive Rezeption der Divina Commedia in der Erzählliteratur der Moderne*. Frankfurt a.M.: Klostermann 1993 (Analecta Romanica, 52), hier 125.

¹¹ Siehe dazu am Beispiel von Elio Vittorinis *Conversazione in Sicilia* Kuon: *lo mio maestro* (Anm. 10), 139–173.

¹² Einen guten Einblick in das Forschungsgebiet Dante in der Popkultur vermitteln: Manuele Gragnolati (Hg.): *Metamorphosing Dante. Appropriations, manipulations, and rewritings in the twentieth and twenty-first centuries*. Wien / Berlin: Turia + Kant 2011; Stephanie Heimgartner / Monika Schmitz-Emans (Hg.): *Komparatistische Perspektiven auf Dantes «Divina Commedia». Lektüren, Transformationen und Visualisierungen*. Berlin / New York: de Gruyter 2017; Stefano Lazzarin / Jérôme Dutel (Hg.): *Dante pop. La «Divina Commedia» nella letteratura e nella cultura popolare contemporanea*. Roma: Vecchiarelli 2018.

Eigengesetzlichkeit aus, die strukturelle Ähnlichkeit mit dem Konzept des Grenzgebiets besitzt.

Die Vorstellung von der spatialen Ordnung der *Commedia* als einem Grenzgebiet fußt auf einem rechtsstaatlichen Verständnis des Begriffs. Ihm liegt Jürgen Osterhammels Definition der Grenze als einer Demarkationslinie zwischen zwei (ähnlich) organisierten politischen Territorien zugrunde.¹³ Das Grenzgebiet bezeichnet dabei im politischen, rechtlichen und administrativen Kontext einen rechtlich definierten «grenznahen Raum», in dem für Bewohner und für Grenzgänger besondere Regeln und Rechte gelten.¹⁴ Diese Regeln besitzen im Vergleich zu den Territorien, an die der Grenzbereich anschließt, einen Sonderstatus, der zum Beispiel den freien Grenzverkehr, bevorzugten Warenaustausch oder steuerliche Sonderregelungen betreffen kann. Für die Semantik des Grenzgebiets bedeutet dies, dass in ihm unter spezifischen Bedingungen alltäglich die Interaktion zwischen voneinander staatlich getrennten Entitäten stattfindet. Die Beispiele für solche mit einem Sonderstatus ausgestatteten Grenzgebiete sind zahlreich; man denkt dabei spontan vielleicht an Krisenregionen wie das Grenzgebiet zwischen der Türkei und Syrien, von dem aus uns seit Jahren bedrückende Kriegsberichte und -bilder erreichen. Meist jedoch handelt es sich dabei ganz unspektakulär um gut eingespielte zwischenstaatliche Konstruktionen, wie zum Beispiel in der Nähe meines Wohnorts, an der Grenze zwischen der Schweiz und Deutschland bei Konstanz das «Tägermoos». Es handelt sich dabei um einen 1,55 km² großen «Zollgrenzbezirk auf Schweizer Boden, der seit 1831 besteht und in dem in Deutschland ansässige Bauern jenseits der Zollvorschriften freien Gemüseanbau betreiben und ihre Erzeugnisse verkaufen dürfen. Dafür nimmt die deutsche Stadt Konstanz in diesem Gebiet unter anderem Verwaltungs- und Polizeiaufgaben wahr.»¹⁵

Der Vergleich der *Commedia* mit einem Grenzgebiet im rechtsstaatlichen Sinn gründet darauf, dass auch Dantes Jenseitsreiche Sonderstatus besitzen. Dies manifestiert sich vor allem in einer spezifischen Eigenzeitlichkeit, die in Inferno, Purgatorio und Paradiso je unterschiedlich modelliert wird. Dieser Aspekt wird im Zentrum des Folgenden stehen. Daran anknüpfend gilt es zu zeigen, dass das raum-zeitliche Grenzgebiet bei Dante zugleich einen literarischen Bereich beschreibt, in dem ethische und ästhetische Grenzfragen verhandelt werden. Diese gewinnen dadurch

¹³ Vgl. Jürgen Osterhammel: «Kulturelle Grenzen in der Expansion Europas», in: *Saeculum. Jahrbuch für Universalgeschichte* 46 (1995), 101–138, hier 110.

¹⁴ Vgl. hierzu § 14 des Zollverwaltungsgesetzes (ZollVG): https://www.gesetze-im-internet.de/zollvg/_14.html [26.4.2019].

¹⁵ Siehe dazu Tobias Engelsing (Hg.): *Das Tägermoos. Ein deutsches Stück Schweiz*. Konstanz: Südverlag 2016.

Evidenz, dass der Wanderer und Autor ‹Dante› in der Vision als lebendiger Mensch auftritt und er unzählige Male direkt mit den Seelen der Verstorbenen, die den Gesetzen der göttlichen Ordnung unterstehen, in Kontakt kommt. Fragen des richtigen Handelns und der Darstellungsweise, welche die *Göttliche Komödie* dabei bald ausdrücklich, bald verdeckt aufwirft, sind vor allem die Legitimität des Mitleids mit den Verdammten oder das Paradox der eigentlich unmöglichen Versprachlichung der Schau Gottes. Diese Ausformungen der Grenzthematik sollen im zweiten Teil dieser Überlegungen vorgestellt werden, um zu zeigen, dass die raumzeitliche Eigengesetzlichkeit auch auf ethischer und ästhetischer Ebene in ein Grenzgebiet führt.

I.

Zunächst einige elementare Textbeobachtungen zum räumlichen Konstrukt des Danteschen Jenseits. Sie sollen verdeutlichen, dass die drei Jenseitsreiche der *Commedia* einerseits ein geradezu überdeterminiertes Universum mit ausgeprägten Demarkationen darstellen, dass letztere andererseits jedoch zugleich elementar für die Durchlässigkeit der Grenzen im Sinne von transitorischen Teilräumen stehen.

Wie elementar starke Grenzen Dantes Jenseitswelt strukturieren, zeigt bereits ein grober Blick auf die kosmologische Ordnung, der dieses Universum gehorcht. Wir haben es bei Hölle, Purgatorium und Paradies ausdrücklich mit drei ‹Reichen› zu tun,¹⁶ deren Zugang durch äußerst streng bewachte Posten und Zutrittsbedingungen geregelt wird. Die Reiche unterliegen einer strikten, hierarchisch strukturierten Binnengliederung. Die Ordnung beruht, wie wir in Paradiso I erfahren, auf der thomistischen Lehre, der zufolge ‹alle Dinge [...] einander zugeordnet stehen und dies die Form [ist], durch die das Weltall seinem Schöpfer gleicht.›¹⁷ Es ergibt sich aus diesem Analogismus eine ‹Rechtsmetaphysik›, welche auf der Basis der Unterscheidung der sieben christlichen Tugenden und der sieben Todsünden herrscht; sie hat Hugo Friedrich 1942 in einer inzwischen klassischen Studie untersucht.¹⁸ Dante-Kommentare und Illustrationen der *Commedia* versinnbildlichen dieses moraltheologische

¹⁶ Siehe zum Beispiel Purg. I, 3–6, wo Dante den Läuterungsberg als das ‹secondo regno› bezeichnet, ‹dove l'umano spirito si purga | e di salire al ciel diventa degno›.

¹⁷ Par. I, 103–105 in der Übersetzung Vossler: *Die Göttliche Komödie. Paradies*. Deutsch von Karl Vossler. Mit farbigen Illustrationen von Monika Beisner. Leipzig: Faber & Faber 2002.

¹⁸ Hugo Friedrich: *Die Rechtsmetaphysik der Göttlichen Komödie. Francesca da Rimini*. Frankfurt: Klostermann 1942.

Rechtssystem, das klar geregelte Straf- und Bußverfahren umfasst, seit ehedem in schematischen Modellen der drei Reiche.

Gestützt wird dieser *prima facie* Immobilität vermittelnde Aufbau des Jenseits durch eine omnipräsente Zahlensymbolik, die den Text «bis hinab in kleine und kleinste Texteinheiten als numerisch kontrolliert und durchkonstruiert» ausweist.¹⁹ In Erinnerung gerufen sei lediglich die alles strukturierende Zahl Drei, die in Kombination mit der Einheit vermittelnden Zahl Eins fortlaufend die Dreifaltigkeit aufruft: Formal begegnet die Zahl dem Leser in den drei *Cantiche* genannten Büchern der *Commedia*, die jeweils 33 Gesänge umfassen, was mit dem Proömgalgesang des Inferno den *numerus perfectissimus* 100 ergibt. Metrisch schlägt sich die Drei in der Strophenbauform der Terzine nieder; sie umfasst, wie die Bezeichnung *terza rima* besagt, drei Verse, die ihrerseits durch dreimal wiederkehrende Reime miteinander verbunden werden. Thematisch markiert die Kompositionszahl die drei wilden Tiere, die Dante im finsternen Wald den Weg versperren, die drei Führerfiguren, die ihn begleiten, die drei Frauen, die seine Errettung aus der Sünde veranlassen, oder auch das «Zerrbild der Dreieinigkeit, de[n] dreiköpfigen Luzifer, der in seinen drei Mäulern die Verräter Judas, Brutus und Cassius zermalmt.»²⁰ Der Dreiklang von Kosmographie, moraltheologischer Ordnung und Zahlensymbolik erzeugt so den Eindruck von vollkommener Symmetrie und harmonischer Geschlossenheit, die ein engmaschiges, hierarchisiertes Netz von Grenzziehungen zusammenhält.

In der Topographie von Hölle und Läuterungsberg materialisieren sich diese Grenzen vor allem als natürliche Hindernisse, die für den Wanderer «Dante» mannigfaltige Gefahren darstellen. Solche Barrieren sind dichte Wälder, steile Felsanstiege, schwierige Bergpässe, wüstenhafte Gefilde, angsteinflößende Sümpfe und Flüsse sowie das Meer.²¹ Die der lebensweltlichen Erfahrung entlehnten Landschaftsszenarien tragen übrigens – neben dem von Erinnerungen getränkten Auftreten einer Unzahl individuell gezeichneter Figuren – wesentlich zu jener Immanentisierung des Danteschen Jenseits bei, welche Erich Auerbach 1929 zu der prägnanten Charakterisierung von «Dante als [dem] Dichter der irdischen Welt»²² veranlasste.

¹⁹ So Manfred Hardt, der diesem Phänomen eine umfangreiche Studie gewidmet hat: *Die Zahl in der Divina Commedia*. Frankfurt a.M.: Athenäum 1973, Zitat 489.

²⁰ Buck: «Die Commedia» (Anm. 1), 61.

²¹ Siehe z.B. zu den Zugängen zur Hölle bzw. zum Purgatorio Jacques Le Goff: *Geburt des Fegefeuers. Vom Wandel des Weltbildes im Mittelalter*. München: dtv 1991, hier 407–434, Zitat 423.

²² Erich Auerbach: *Dante als Dichter der irdischen Welt*. Berlin / Leipzig: de Gruyter 1929. Bereits Hegel hatte in den Vorlesungen über die Ästhetik bewundernd

Dieses starre Grenzsystem nun zeichnet aus, dass es in der Logik der *Commedia* unmittelbar an eine dem Willen Gottes folgende Durchlässigkeit der Territorien gekoppelt ist. Verkörpert wird dieses Prinzip des Transitorischen zuallererst durch den auserwählten «Dante», der die drei Jenseitsreiche zur Wiedergewinnung des Heils durchquert. In Einklang mit der Tradition der antiken und mittelalterlichen Visionsliteratur ergibt sich daraus eine Handlungsstruktur, welche von der Jenseitsfahrt aus der Erlebnisperspektive eines Ich erzählt, das zugleich als Bewusstseins- und Erkenntniszentrum der Geschichte fungiert. Daraus ergibt sich für die Vision folgende basale Plotstruktur:

Eine Figur – es kann ein Heiliger, aber auch ein Sünder sein – verlässt freiwillig oder unfreiwillig diese Welt und bewegt sich in Ekstase oder «in corpore» durch das zuallererst räumlich organisierte Jenseits, durch das er zumindest teilweise von einem Engel geführt wird. Dieser Engel deutet dem Jenseitsreisenden, was er wahrnimmt, und das heißt vor allem: was er sieht, damit er all dies nach seiner Rückkehr im Diesseits erzählen kann.²³

In der *Commedia* ist diese fokale Figur, wie gesagt, ein lebendiger Mensch, der seine Fahrt durch die Jenseitsreiche körperlich, emotiv und kognitiv wahrnimmt. Dieser Umstand bedingt, dass mit ihm Raum und Zeit in das Jenseits Einzug halten: zwei Orientierungskordinaten, die unsere historische Welt maßgeblich konstituieren. Im Zentrum der Inszenierung steht dabei die Wanderung des Helden «Dante» über alle Grenzen hinweg. Es handelt sich hierbei um eine lineare, zielgerichtete Bewegung, deren primärer Motor der natürliche Zweifel des Unwissenden bildet²⁴; den bis zum Ende der *Commedia* immer wieder aufflammenden fragenden Zweifel mit ihren Reden zu stillen und dem Wanderer auf diese Weise zur Wiedererlangung der «Gabe der [göttlichen] Einsicht» («il ben dell'intelletto», Inf. III, 18) zu verhelfen, ist dementsprechend die vornehme Aufgabe seiner Begleiter. Es ist letztlich das *Movens* des suchenden Zweifels, das ihn unüberwindbare Barrieren gleichwohl heldenhaft überwinden lässt. Die Schriftstellerin Sibylle Lewitscharoff hat diese

konstatiert, die *Commedia* habe «die lebendige Welt menschlichen Handelns und Leidens, und näher der individuellen Thaten und Schicksale in dieses wechsellose Daseyn hineingesenkt» (zitiert nach Buck: «Die *Commedia*» (Anm. 1), 106).

²³ Maximilian Benz: *Gesicht und Schrift. Die Erzählung von Jenseitsreisen in Antike und Mittelalter*. Berlin: de Gruyter 2013, 3.

²⁴ Vgl. Par. IV, 131: «Nasce per quello [«per quel naturale desiderio», Chiavacci Leonardi], a guisa di rampollo, | a piè del vero il dubbio; ed è natura | ch'al sommo pinge noi di colle in colle.» Der Zweifel des unwissenden Wanderers generiert in einem hermeneutischen Erkenntnisprozess die Wahrheit und fungiert daher als wesentlicher Motor der Bewegung im Raum. Siehe dazu Huss: «Der wissende Pilger» (Anm. 4).

Form der seriellen Überschreitung eigentlich nicht passierbarer Grenzen in dem Roman *Das Pfingstwunder* treffend mit den Lizenzen des Diplomaten verglichen. Sie schreibt:

Wie ein Diplomat reist er unter besonderem Schutz, ungehindert passiert er die Schranken, erklimmt schwierige Bergpässe, durchquert Flüsse, durchschreitet Tore, die zunächst nicht immer geöffnet sind und ein Abbild mittelalterlicher Grenzlinien darstellen. Mit einem quasi magischen Paßwort versehen, das die Reise höherseits beglaubigt, gelingt das Fortkommen.²⁵

Es zeigt sich demnach Folgendes: Das starre Grenzregime wird durch die Geschichte, welche der Text von der Fahrt des Helden Dante erzählt, so verlebendigt, dass es transitorische Züge annimmt. Diese Konstruktion fußte zur Zeit Dantes auf einem philosophischen Wirklichkeitsbegriff, der alle Phänomene des Lebens allererst *sub specie aeternitatis* dachte. Ausgehend von dem erkenntnistheoretischen Axiom, dass nur die Universalien Realität im Sinne der Wahrheit seien, nur sie also der Ausgangspunkt letztgültiger Erkenntnis sein könnten, dominierte die Überzeugung, die Welt lasse sich nur auf dem Wege ihrer symbolischen Deutung im Sinn einer transzendenten Ordnung verstehen.²⁶ Diese von Erich Auerbach als «figuraler Realismus»²⁷ bezeichnete Denkfigur begründet im gelehrten christlichen Schrifttum des Mittelalters bis hin zu Dantes christlichem Epos vom Beginn des 14. Jahrhunderts, dass Kategorien wie Entwicklung und Bewegung im Raum oder in der Zeit als Denkfiguren gedacht werden, die aus der Erfüllung einer prästabilierten Ordnung ihre Legitimität beziehen. Damit ist im Rahmen einer figuralen Geschichtsdeutung gemeint, dass es die Erreichung eines teleologischen Ziels ist, die letztgültig bestimmt, wie man den Weg dorthin bewertet.²⁸ Die Durchläs-

²⁵ Sibylle Lewitscharoff: *Das Pfingstwunder*. Berlin: Suhrkamp 2016, 39.

²⁶ Siehe hierzu Andreas Kablitz: «Die Zeichen des Alltags und die Zeichen der Hölle: Dantes Inferno und der mittelalterliche «Realismus»», in: Annette Sabban / Christian Schmitt (Hg.): *Sprachlicher Alltag. Linguistik – Rhetorik – Literaturwissenschaft*. Festschrift für Wolf-Dieter Stempel. Tübingen: Niemeyer 1994, 145–199.

²⁷ Vgl. Erich Auerbach: «Figura», in: ders.: *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*. Bern / München: Francke 1967, 55–92 sowie insbesondere den 1953 erstmals veröffentlichten Aufsatz «Typologische Motive in der mittelalterlichen Literatur», zuletzt veröffentlicht in italienischer Übersetzung: «Motivi tipologici nella letteratura medievale», in: Erich Auerbach: *Romanticismo e realismo e altri saggi su Dante, Vico e l'Illuminismo*. A cura di Riccardo Castellana e Christian Rivoletti. Pisa: Edizioni della Normale 2010, 75–91.

²⁸ Siehe zu diesem Zusammenhang ausführlich Andreas Kablitz: «Uhrzeiten. Überlegungen zu einer Semantik der Zeit in Dantes Purgatorio», in: ders. / Wulf Österreicher / Rainer Warning (Hg.): *Zeit und Text. Philosophische, kulturantbro-*

sigkeit des vermeintlich starren Grenzregimes ist in der *Commedia* also in letzter Instanz durch Gottes Willen autorisiert; sie entspricht der Erfüllung seines Willens durch einen Auserwählten.

Als Ausgangsbefund kann festgehalten werden, dass Dantes Jenseits ein starkes Grenzsystem mit grundsätzlich hermetisch geschlossenen Teilterritorien errichtet; ein Grenzsystem, das im Namen des christlichen Heilsgedankens gleichwohl die notwendigen Grenzübergänge für die *ascensio ad Deum* eines Lebenden öffnet. Trennendes und Verbindendes gehen damit in der für alle Grenzen spezifischen Semantik einher. Dabei ist bereits mehrfach angeklungen, dass Dante in dieser Raumkonstruktion gezielt Wissensbestände und Vorstellungen, welche die Zeitgenossen vom Leben nach dem Tode hatten, mit einem Welt- und Erfahrungswissen verbindet, welches auf die diesseitigen Bedingtheiten des Lebens referiert.

II.

Ausgehend von diesen grundlegenden Beobachtungen kann das Verhältnis näher betrachtet werden, in das Dante Diesseits und Jenseits im hybriden Textraum der *Commedia* zueinander setzt. Es gilt dabei zu zeigen, wie der Text gleichsam ein Grenzgebiet mit einem besonderen temporalen Status ausbuchstabiert, welcher die Ordnungen der beiden Welten integriert und bis zu einem gewissen Grad umbesetzt.

Die Kategorie Zeit scheint in zwei der Jenseitsreiche Dantes – der Hölle und dem Paradies – bis auf den rhythmischen Wechsel von Tag und Nacht gewissermaßen außer Kraft gesetzt zu sein. Im Kontrast zu dieser a-temporären Stasis steht bereits auf den ersten Blick das Purgatorium. Denn auf dem Berg der Läuterung verbinden sich Zeit und Ereignis strukturell zu einer Handlung und begründen so einen Raum der Erlösung, der im Sinne der Doxa die Überschreitung der Grenze impliziert, die dieses Reich vom Paradies trennt.²⁹ Prägnant bringt diesen Gedanken eine Passage in Purgatorio XXIII zum Ausdruck, die das Vorpurgatorium, in dem die im Kirchenbann verstorbenen Seelen Buße tun, als den Ort kennzeichnet, «wo die Zeit durch die Zeit beglichen wird» – «ove tempo per

pologische, literarhistorische und linguistische Beiträge. München: National 2003, 208–236. Kablitz bezieht diesen Sachverhalt auf die heilsgeschichtliche Menschwerdung Christi, welche den Subtext der Dante'schen *conversio ad Deum* bildet, und folgert daraus für die *Commedia*, dass «das postinkarnale Phänomen als Erfüllung, als *implementum* der präinkarnalen *figura*» (213) erscheint.

²⁹ Siehe grundlegend zum Folgenden Kablitz: «Uhrzeiten» (Anm. 28) sowie Gerhard Regn: «Zeitsemantiken des Jenseits in Dantes *Commedia*», in: Susanne Köbele / Coralie Rippl (Hg.): *Gleichzeitigkeit. Narrative Synchronisierungsmodelle in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015, 101–120.

tempo si ristora» (v. 84).³⁰ Die Zeit wird hier gewissermaßen zu einer kostbaren Strafe erhoben, welche «die Lebenszeit korrigieren soll, die in der Sünde verbracht wurde»³¹. Die Verwandlung der sündigen in gereinigte Seelen macht aus der Bewegung in der Zeit so ein vorrangig ethisches Geschehen und den Berg, den Dante besteigt, zu einem, auf dem das «Gesetz des Fortschreitens» sich mit dem «Gesetz des Fortschritts» verbindet – so Jacques Le Goff, der in seinem großen Buch *La naissance du purgatoire* (1981) – *Geburt des Fegefeuers* – der *Commedia* ein immer noch lezenswertes Kapitel gewidmet hat.³² Le Goff betont, das Konzept einer linearen Progression und die «Erhebung» des Purgatoriums «zu dem intermediären Ort des Jenseits» habe die Kirchenlehre grundlegend negiert. Denn während diese das Fegefeuer über Jahrhunderte weithin «infernalisert» habe, nehme Dante eine «eindeutige», positive Semantisierung vor:

Der Logik des Fegefeuers stärker verpflichtet als die Kirche, stellt er das von den beiden Polen in ungleicher Entfernung angesiedelte Zwischenreich, das zum Paradies weist, als die Stätte der Hoffnung und den Beginn der Freude, als die Stätte der fortschreitenden Annäherung ans Licht dar.³³

Soweit zur Repräsentation der auf die Gewinnung des Seelenheils abzielenden purgatorialen Zeitlichkeit, deren Maßeinheit wesentlich der sühnende Wille ist, in das Paradies zu gelangen. Dementsprechend inszeniert die *Cantica* seriell den aufsteigenden Dreischritt von *contritio cordis*, *confessio oris* und *satisfactio operis*, in dem die Laster dem Bußsakrament folgend durch reuige Zerknirschung, das offene Bekenntnis der Sünden und gute Taten getilgt werden. Daneben gibt es jedoch auch etwas, worauf die Menschen im Diesseits Zeit verwenden können, um das Fortkommen der Seelen auf dem Läuterungsberg zu beeinflussen. Gemeint sind die Fürbitten, mit denen nach kirchlicher Lehre die Lebenden dazu beitragen, dass die Seelen der Verstorbenen schneller in das Reich Gottes gelangen und ihr Leid gelindert wird. Darum, solche «buon preghi» (*Purg.* III, 141), durch die man «dort [im Purgatorio, M.S.] sehr gut vorankommt» (*Purg.* III, 145), von ihren Nachkommen zu erbitten, flehen die Seelen zahlreicher Persönlichkeiten der Zeitgeschichte den Wanderer ›Dante‹ immer wieder an. In den meist kurzen Dialogszenen bittet ›Dante‹ sie dabei in einer Art Tauschgeschäft um Informationen über ihr Leben und stellt ihnen im Gegenzug dafür in Aussicht, er werde sich dafür einsetzen,

³⁰ Es spricht hier Dante zu seinem Jugendfreund Forese Donati, den er im Antepurgatorio vermutet hatte.

³¹ Kahlitz: «Uhrzeiten» (Anm. 28), 210.

³² Le Goff: *Fegefeuer* (Anm. 21), 414f.

³³ Le Goff: *Fegefeuer* (Anm. 21), 423.

dass ihr Aufnahmeverfahren in das Paradies durch die Fürbitten der Angehörigen und Freunde beschleunigt werde.³⁴

Die Inszenierung solcher Deals ist für die Zeitlichkeit von besonderer Bedeutung, weil sie der Autor-Figur Anlass dazu bietet, über das Leben der Verstorbenen vor ihrem Tode zu berichten und auf diese Weise die *diesseitigen* Schicksale der Seelen, auf die er trifft, in das *Who is who* seiner *Commedia* aufzunehmen. Damit aber hält die Erinnerung an die abgeschlossene Lebenszeit der Seelen Einzug in das Purgatorio und mit ihnen die ganze Palette politischer Territorialkonstellationen und Konflikte, die Florenz, Italien und das Imperium im 13. Jahrhundert in Atem hielten. Die historisch-biographische Zeit rückt auf diesem Weg passagenweise in das Zentrum der Darstellung. Dies bedeutet freilich, dass im Purgatorio auch die Zeit des Nachlebens der Verstorbenen auf Erden (!) ihre Gültigkeit behält – gewissermaßen parallel zur eschatologischen Zeit der Erfüllung.

Die leicht zu übersehende Bedeutung, welche die irdische Zeit noch nach dem Tod hat, kristallisiert sich in einer Sequenz des 13. Purgatoriumsgesangs mit besonderer Prägnanz heraus. In ihr spricht ‚Dante‘ mit der Sienerer Edeldame Sapia, die als wohltätige Gründerin des Krankenhauses Santa Maria per i Peregrini bekannt war, über die jedoch zugleich das Gerücht umging, sie sei von krankhaftem Neid auf die Bürger der Stadt zerfressen gewesen. Zum Abschluss ihrer Beichte bittet sie den Wanderer, ihr bei ihren Verwandten, sofern er je wieder toskanische Erde betrete, «erneut zu gutem Ansehen zu verhelfen»³⁵. Dante verwendet hier das Verb «rinfamare», das vermutlich seine Wortschöpfung ist und, abgeleitet von ital. *fama*, so viel bedeutet wie «wieder zu Ehre verhelfen». Die *fama* bezeichnet dabei an dieser Stelle augenscheinlich die Bekanntheit in der geschichtlichen Zeit der Menschen.³⁶ Der Bezug auf die irdische Zeit nach dem Tode setzt jedoch voraus, dass das Urteil über die Schuld der Verstorbenen in der diesseitigen Welt im Gegensatz zur jenseitigen noch nicht endgültig gefällt ist. Es unterliegt vielmehr parteiischen Wertungen, die sich wandeln können. Für diejenigen, die zu Lebzeiten gesündigt haben und die sich schwer tun, darüber freiwillig zu reden, bedeutet dies eine Verlockung. Sie besteht in der Möglichkeit, dass die von ihnen zu Leb-

³⁴ Siehe hierzu Vf.: «Do ut des oder wie ‚Dante‘ in der *Commedia* mit den Seelen handelt», in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 87/88 (2013), 141–162.

³⁵ «E cheggioti, per quel che tu più brami, | se mai calchi la terra di Toscana, | che a' miei propinqui tu ben mi rinfami» (Purg. XIII, 148–150).

³⁶ Ein weiteres eindeutiges Beispiel hierfür findet sich in Inf. XIII, wenn Vergil Pier delle Vigne dazu auffordert, Dante Auskunft über sein Schicksal zu geben, «sì che 'n vece | d'alcun'ammenda tua fama rinfreschi | nel mondo su, dove tornar li lece» (Inf. XIII, 52–54).

zeiten begangenen Vergehen im Lichte von ›Dantes‹ Nachruf im Urteil künftiger Generationen zu verzeihlichen oder gar guten Taten werden könnten. Auf diese Weise, so dürfen sie zumindest hoffen, wird ihr Name nicht dem Vergessen anheimfallen, selbst wenn er schlecht beleumundet bleibt.

Diese Hoffnung bedingt, dass den Seelen auf dem Danteschen Läuterungsberg in vielen Fällen offensichtlich ebenso sehr an ihrem Nachleben auf Erden wie im Jenseits gelegen ist. Die Zeiten beider Welten verschmelzen hier gleichsam zu einem Zeit-Raum, der Diesseits und Jenseits amalgamiert. Dantes Fegefeuer erweist sich so gesehen als ein Jenseitsreich, in dem die zentrale Kategorie der Zeit diesseits der Semantik der temporalen Reinigung von der Sünde geradezu selbstverständlich auch ihre Gültigkeit und Bedeutung als menschliche ›Zeit-Geschichte‹ bewahrt. Der Text setzt damit in dieser *Cantica* eine Eigenzeitlichkeit ins Bild, die insofern doppelt kodiert ist, als sie jenseitige und diesseitige Zeitvorstellungen zu einem eigenen Zeit-Raum miteinander verschränkt.³⁷ Le Goff hat diese Eigenzeitlichkeit als eine «symphonische Zeitlichkeit» bezeichnet, in der die Zeit des lebendigen Wanderers und die Zeit der Seelen «miteinander verschmelzen». Er charakterisiert sie als

[e]ine geraffte und eine gedehnte Zeit, eine Zeit, in der das Gedächtnis der Lebenden und die Besorgnis der Toten abwechselt, eine noch geschichtsgebundene und bereits von der Eschatologie geprägte Zeit.³⁸

Dieser Befund wirft die Frage auf, wie es um die Zeitlichkeit in den beiden anderen Jenseitsreichen bestellt ist. Ich beginne mit der Hölle: Dante entwirft das Inferno gewissermaßen als einen Raum ohne Zeit. Dies wird dem Leser bereits beim Einstieg ›Dantes‹ in das Reich der verdammten Schattenleiber, in den Höllentrichter signalisiert. Über dem Höllentor steht dort geschrieben: «Per me si va ne la città dolente, | per me si va ne

³⁷ W. Wehle hat eindrücklich gezeigt, dass der Autor Dante diese Zeit im Bewährungsraum des Purgatoriums nicht zuletzt dazu nutzt, das poetische Programm einer Rückkehr des Menschen zu seinem anthropologischen Ursprung auszubuchstabieren. Siehe Winfried Wehle: «Rückkehr nach Eden». Über Dantes Wissenschaft vom Glück in der *Commedia*», in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 78 (2003), 13–66. Wehles anthropologisches Argument ließe sich zurückbinden an die Definition, die Petrus Lombardus, Thomas von Aquin sowie auch Dante vom Menschen als Grenze zwischen der Hemisphäre des Körperlichen und der des Geistigen, zwischen Zeit und Ewigkeit begreift. Siehe dazu Giuseppe Mazzotta: *Confine quasi orizzonte. Saggi su Dante*. Roma: Edizioni di storia e letteratura 2014, VI–XI.

³⁸ Le Goff: *Fegefeuer* (Anm. 21), 431.

l'eterno dolore, | per me si va tra la perduta gente» (Inf. III, 1–3).³⁹ Der «ewige Schmerz» versinnbildlicht hier das Prinzip zeitloser Verdammnis, und er manifestiert sich darin, dass die Seelen als Strafe für ihr gottfernes Leben in der Hölle endlose Qualen erdulden müssen, die sich proportional zu den von ihnen zu Lebzeiten begangenen Sünden verhalten; man bezeichnet diese Form eines proportionalen Strafmaßes als *contrapasso*. Da die Seelen Gottes Ratschluss folgend in den jeweiligen Höllenkreisen als unüberschaubare Scharen qualvoll ihr jenseitiges Dasein fristen, hat ihr Tun stets den Charakter einer kollektiven, synchron verrichteten Straf-Arbeit, von der niemand ausgenommen ist. In diese vorderhand zeitlose Ordnung führt die Fiktion «das Nacheinander einer narrativen Linearität»⁴⁰ ein, indem sie den lebendigen Menschen «Dante» die neun Kreise des Höllentrichters sukzessive bis zu seinem Kern hinunterwandern lässt. Diese lineare Bewegung bringt die Zeit des Voranschreitens mit sich; sie ist darüber hinaus auch dadurch markiert, dass «Dantes» Abstieg in Inferno XXI (112–114) präzise auf den Karsamstag des Heiligen Jahres 1300 datiert wird. Eine vergleichbare zeitliche Referenz gibt es für die beiden anderen Reiche nicht.

Für die These von der *Commedia* als einem Grenzgebiet mit besonderem temporalen Status ist die Beobachtung von Interesse, dass das ewige Gesetz der Zeitlosigkeit, in dem das «verlorene Volk» (Inf. III, 3) der Seelen gefangen ist, temporär suspendiert werden kann. Dazu kommt es in den Gesprächen, welche die Schattenleiber der Verstorbenen mit dem lebenden Dante führen. Es sei hier lediglich in Erinnerung gerufen, dass das Ich der Darstellung auf die Seelen von insgesamt circa 600 historischen, literarischen und mythologischen Personen trifft. Es begegnet dabei Dichterkollegen, Künstlern, Politikern, Kirchenmännern, Philosophen und Heiligen, Bekannten und Fremden, Freunden und Feinden. In den Gesprächen mit «Dante» treten diese Seelen für eine kurze Zeitdauer aus der zeitlosen Ordnung des *contrapasso* heraus und in «Dantes» menschliche Zeit ein, genau für die Zeitspanne, in der die Kommunikation zwischen den Dialogpartnern stattfindet.

Ein prominentes Beispiel hierfür ist das dramatische Gespräch «Dantes» mit der Ehebrecherin Francesca da Rimini im fünften Höllengesang. Sie wird im Heer der Wollüstigen, die zu Lebzeiten die Vernunft der Triebnatur unterworfen haben, rastlos von einem «höllischen Windsturm» (Inf. V, 31) umhergetrieben, analog zu dem Begehren, das sie einst nicht ruhen ließ. Als Dante in die Schar der «gequälten Seelen» (Inf. V,

³⁹ «Ich bin der Eingang in die Stadt der Schmerzen, | ich bin der Eingang in das ewige Leid, | ich bin der Eingang zum verlorenen Volk» (Übersetzung Vossler, Anm. 17).

⁴⁰ Regn: «Zeitsemantiken» (Anm. 29), 111.

80) ruft, sie mögen sich ihm erklären, ist es Francesca (gemeinsam mit ihrem Geliebten Paolo Malatesta) unversehens vergönnt, sich dem Sturm für einige Momente zu entwinden, um ›Dante‹ ihr Liebesschicksal zu klagen. Und auch Brunetto Latini, der weise Lehrer Dantes, der im Kreis der Sodomiten gelandet ist und dazu verdammt, vom Feuerregen bedroht in einer Seelenmenge ewig auf einem Damm entlangzulaufen, darf, als er seinen Schüler erblickt, für die Dauer eines Gesprächs ein Stück zurückgehen, um «später den Gefährten hinterherzueilen» (Inf. VX, 33). Bei dieser und weiteren Begegnungen scheint es so, als verdränge die leibliche Präsenz des Jenseitsbesuchers ›Dante‹ die ewige Leidens-Zeit der Verdammten zeitweise zugunsten der begrenzten Rede-Zeit unter den Menschen, bevor erstere wieder ihr infinites Regime übernimmt. Die Beobachtung einer temporären Suspendierung der Zeitlosigkeit scheint darauf hinzuweisen, dass wir es hier nicht mit zwei friedlich koexistierenden Zeitkonzeptionen zu tun haben, sondern mit einer Hierarchie der Zeiten, die punktuell zu einer Konfrontation der beiden unterschiedlichen Zeitsemantiken führt.

Dieser Verdacht wird dadurch verstärkt, dass die Dialoge nicht nur das Aufeinandertreffen unterschiedlicher Zeitordnungen implizieren, sondern sich im selben Zug darüber hinaus auch unterschiedliche Werteordnungen begegnen. Damit ist das Thema der ethischen Grenzen angeschnitten: Solche Grenzen scheinen in den Gesprächen der Hölle immer wieder auf und zwar insbesondere dann, wenn ›Dante‹ auf den Bericht von dem Schicksal, das seinem jeweiligen Gegenüber auf Erden zuteil wurde, emphatisch mit Mitleid reagiert. Dies ist wiederholt der Fall: So versetzt ihn der verzweifelte Liebestod von Francesca und Paolo buchstäblich in eine Ohnmacht (Inf. V, 142). Die Begegnung mit seinem Florentiner Landsmann Caccio in Inferno VI treibt ihm Tränen des Mitleids in die Augen (Inf. VI, 76), und als er die Geschichte von Pier delle Vigne hört, dem Kanzler Friedrichs II., den der böse Neid der Höflinge zunächst vom Hof der Hohenstaufen und dann in den Freitod trieb, schlägt es dem stets neugierigen ›Dante‹ schlicht die Sprache, «so sehr betrübt [ihn sein] Mitleid» (Inf. XIII, 82–84).⁴¹

Derartige Inszenierungen von anteilnehmender «pietà», welche die mit menschlichen Maßstäben fühlende und denkende Dante-Figur mit den Verdammten hat, beschäftigt Dantisten seit der Romantik. Denn sie betrifft im Kern das an der Wende zum 14. Jahrhundert eminent wichtige philosophische und theologische Problem, wie das Verhältnis von Gnade

⁴¹ Zitiert nach der Übersetzung Johann von Sachsens, Dante Alighieri: *Die Göttliche Komödie*. Aus dem Italienischen von Philaletes. Frankfurt a.M.: Fischer 2012.

und Gerechtigkeit zu bewerten ist.⁴² Gerade in der deutschen Dante-Forschung besteht dabei eine Tendenz, ‚Dantes‘ Mitleid als spontane Empathie zu deuten, welche der Mensch mit den Schuldigen habe und welche deren Vergehen vor den Augen des Lesers insgeheim relativiere. Zugleich werde auf diese Weise jedoch das Urteil des höchsten Richters, Gott, einer individuellen Neu-Prüfung unterzogen, wenn es nicht gar revidiert werde.⁴³ So zeitgemäß und legitim diese dezidiert modernen Lesarten auch sind, dem historischen Kontext und vor allem dem Text der *Commedia* werden sie nur bedingt gerecht. Denn sie verschweigen, dass die Anfechtung durch das Mitleid in dem Text von Beginn an als eine zentrale rationale Herausforderung für den Wanderer gegenwärtig ist. In Inferno II bekennt das Ich rückblickend über den Moment, bevor es in die Hölle einstieg: «Und ich allein stellte mich darauf ein, den Kampf mit dem Weg wie mit dem Mitleid zu ertragen» (Inf. II, 3–5).⁴⁴ Einiges später stehen Dante und sein Führer im 20. Gesang den Wahrsagern gegenüber, die sich zu Lebzeiten anmaßten, die Zukunft, welche nur Gott kennt, vorherzusagen. In dieser Situation ermahnt Vergil den erneut weinenden ‚Dante‘ geradezu höhnisch: «Bist du noch immer einer von den unverständigen anderen? || Hier lebt das Mitleid, wenn es ganz tot ist. | Denn wer ist wohl frevelhafter als einer, | der in das göttliche Urteil menschliche Gefühle einschließt?» (Inf. XX, 27–30).⁴⁵ Hugo Friedrich hat daraus geschlossen, dass im Inferno «das Mitleid, mit dem der Wanderer auf die Gestalten anspricht, der große Gegenspieler der unbedingten Rechtfertigung» sei.⁴⁶ Dies heißt jedoch nicht automatisch, dass menschlicher Affekt und gött-

⁴² Siehe dazu Regn: «Zeitsemantiken» (Anm. 29). Aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang auch die rechtsphilosophischen Ausführungen von Jens Petersen: *Dante Alighieris Gerechtigkeitssinn*. Berlin / Boston: de Gruyter 2016.

⁴³ Vgl. die im Einzelnen durchaus erheblich divergierenden Positionen von Karlheinz Stierle: «Selbsterhaltung und Verdammnis. Individualität in Dantes Divina Commedia», in: Manfred Frank / Anselm Haverkamp (Hg.): *Individualität*. München: Fink 1988 (Poetik und Hermeneutik, XIII), 270–290; Paul Geyer: «Subjektivität in Dantes *Divina Commedia*», in: Reto Luzius Fetz / Roland Hagenbüchle / Peter Schulz (Hg.): *Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität*. Bd. 1. Berlin / New York: de Gruyter 1998, 435–459; sowie Joachim Küpper: «Bilder der Sünde. Dante und Botticelli», in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 81 (2006), 155–173.

⁴⁴ Übersetzung des Vf. Vgl. hierzu den Kommentar von Chiavacci Leonardi (Anm. 1), Bd. 1, 46f.

⁴⁵ Übersetzung des Vf. Im Original lauten die schwer verständlichen Verse: «Ancor se’ tu de li altri sciochi? || Qui vive la pietà quand’è ben morta; | chi è più scellerato che colui | che al giudicio divin passion comporta?» Siehe zu den Verständnisvarianten dieser Passage Chiavacci Leonardi (Anm. 1), Bd. 1, 602f. und 618f.

⁴⁶ Friedrich: *Rechtsmetaphysik* (Anm. 18), 144.

liches Recht, diesseitiges Gerechtigkeitsdenken und jenseitiger Gnadenweis in der *Commedia* unversöhnlich aufeinanderprallen, so wie ein Teil der modernen Kritik präsupponiert. Es besteht für Friedrich und andere vielmehr – analog zur Hierarchie der Zeiten – eine Wertehierarchie, die sich aus dem weiter oben skizzierten, ontologischen Begriff von Realismus ergibt und im Läuterungsprozess *ad Deum* manifestiert, dessen der Wanderer ‹Dante› nach und nach teilhaftig wird. In diesem Sinne hat Gerhard Regn kürzlich die ethische Frage nach dem Verhältnis von Gnadenweis und Mitleid beantwortet, wenn er mit der prozessual gewonnenen Einsicht der Ich-Figur ‹Dante› in die den Menschen verborgene Allmacht Gottes argumentiert. So «beweg[e]» der Gang durch die Unterwelt den Wanderer, «das Verhältnis von Gnade und Gerechtigkeit hinzunehmen, und zwar als Ausdruck göttlicher Inkommensurabilität». Das «Instrument dieser affektisch grundierten, göttlichen Lektion» aber sei nichts anderes als das Mitleid.⁴⁷

Den Gedanken, Dante konstruiere eine Konfrontation von menschlichem Gerechtigkeits Sinn und göttlichem Gnadenbegriff, halte ich unter Verweis auf den theologischen Subtext der *Commedia* ebenfalls für problematisch.⁴⁸ Darüber hinaus jedoch stellt sich die Frage, ob die beiden vermeintlichen Pole dieses Gegensatzpaares in der *Commedia* überhaupt in einem Spannungsverhältnis stehen, das gegebenenfalls mit theologischen Argumenten gradierend aufgelöst werden kann. Ein wichtiges Indiz für den Zweifel an der These der Inkompatibilität von Gnadenbegriff und Gerechtigkeits Sinn liegt in der Gattungstradition der Visionsliteratur, in die sich die *Commedia* einschreibt, indem sie Ereignisse auf der Grenze zwischen Diesseits und Jenseits erzählt. Denn anstatt «einer einfachen Vorstellung des Gegensatzes von Diesseits und Jenseits» zu entsprechen, zeichnet sich dieses Gattungsdispositiv gerade durch die Thematisierung einer grundlegenden Übergänglichkeit von Transzendenz- und Diesseits-erfahrungen aus.⁴⁹ Dementsprechend hat der Altgermanist Meinolf Schumacher darauf hingewiesen, dass das Mitleid, «das akzeptiert, dass die Verdammten zu Recht verurteilt sind, und das damit die göttlichen Urtei-

⁴⁷ Regn: «Zeitsemantiken» (Anm. 29), 119. In der *Commedia* korreliert das Thema der exklusiven Allwissenheit Gottes unmittelbar mit dem notwendigerweise finiten Wissen der Menschen. Siehe dazu ausführlich die Rede des heiligen Thomas in Par. XIII, 112–142, sowie prägnant Purg. III, 34–39, wo Vergil seinen Schützling ermahnt: «Matto è chi spera che nostra ragione | possa trascorrer la infinita via | che tiene una sustanza in tre persone. || State contenti, umana gente, al quia; | ché, se potuto aveste veder tutto, | mestier non era parturir Maria».

⁴⁸ Siehe dazu detailliert Vf.: «Dantes Poetik des Ich», in: Simona Bartoli Kucher / Dorothea Böhme / Tatiana Floreancig (Hg.): *Das Subjekt in Literatur und Kunst*. Tübingen: Francke 2011, 1–25.

⁴⁹ Vgl. Benz: *Gesicht* (Anm. 23), 18f.

le nicht infrage stellt,» in dieser Literatur durchaus bekannt ist.⁵⁰ Als einen Beleg hierfür nennt er die apokryphe *Visio Pauli*, auf die Dante in *Inferno* II ausdrücklich verweist und in der «Paulus über die Verdammten weint, die vergeblich um Erbarmen flehen.» Und auch dem Heiligen Brendan kämen in der *Navigatio* bei Judas' Erzählung von seinen Jenseitsqualen die Tränen, ohne dass dies für ihn die Schuld des Verräters Christi in Frage stellen würde.⁵¹ Diese Beispiele weisen darauf hin, dass die christliche Visionsliteratur der Inkommensurabilität des göttlichen Jenseits voll gerecht werden kann, ohne dadurch die leibhaftige Wahrnehmungsperspektive der Jenseitsfahrt und des Erzählens von ihr zu vernachlässigen. Diese knappen Hinweise bedürfen der Vertiefung, sie geben jedoch zu der Vermutung Anlass, dass das Mitleid, das Dante mit den schuldig gesprochenen Sündern hat, sich in diese Gattungstradition einschreibt. Dies hieße, dass nicht zuletzt die Entscheidung Dantes, sein christliches Epos in Form einer Jenseitsvision zu erzählen, wesentlich dazu beitrug, ihm ein literarisches Grenzgebiet mit besonderen ethischen Freiheiten zu eröffnen. In diesem Grenzgebiet – und vielleicht nur in ihm – war es erlaubt, Konstellationen fiktional zusammenzuführen, die aus dem Blickwinkel des Verhältnisses zwischen den konkurrierenden Territorien der christlichen Lehre und des weltlichen Gerechtigkeitsdenkens inkompatibel erscheinen mochten. Der Gewinn, den die *Commedia* daraus für viele Generationen von Lesern gezogen hat, ist eine unvergleichliche Expressivität der Darstellung, die das in der Hölle ansässige schuldige Leid auf zutiefst menschliche Weise veranschaulicht, ohne seine Sündhaftigkeit zu depotenzieren.

Schließlich noch ein Gedanke zum Verhältnis von Diesseits und Jenseits im Dante'schen Paradies: Hier, so scheint es, haben die Schicksale der Menschen und ihr geschichtliches Zeitverständnis ihre Gültigkeit verloren. Tatsächlich sind die neun Himmelsphären, die Dante geführt von Beatrice auf dem Weg zur Schau Gottes durchschwebt, das positive Spiegelbild der Hölle. Auch dieses überaus zeichenhafte Reich ist insofern zeitlos angelegt, als es das Erlebnis ewiger Gegenwart vermitteln will. Da den seligen Seelen, die hier Aufnahme gefunden haben, die Sorge um ihren postmortalen Leumund auf Erden genommen ist und sie der Schau Gottes bereits teilhaftig geworden sind, dominiert hier ein «Effekt zeitloser Gleichzeitigkeit»⁵².

⁵⁰ Meinolf Schumacher: «Die Höllenfahrt des Visionärs – eine Anweisung zur Mitleidlosigkeit? Überlegungen zu Dantes *«Inferno»*», in: Christa Agnes Tuczay (Hg.): *Jenseits. Eine mittelalterliche und mediävistische Imagination. Interdisziplinäre Ansätze zur Analyse des Unerklärlichen*. Frankfurt a.M.: Lang 2016 (Beihefte zur Mediaevistik, 21), 79–85, hier 84.

⁵¹ Schumacher: «Höllenfahrt» (Anm. 50), 85.

⁵² Regn: «Zeitsemantiken» (Anm. 29), 111.

Doch auch in die himmlischen Sphären infiltriert der Text die Welt der Menschen. Das liegt zum einen daran, dass die Seelen hier beinahe ebenso der Erinnerung an ihr erstes Leben auf Erden nachhängen wie diejenigen, die in den beiden anderen Jenseitsreichen beheimatet sind. Dies belegen erneut die Gespräche, die Dante mit denen führt, die ihm auf seinem Weg entgegenkommen, und solche, die er belauschen darf. Man denke z.B. an die Geschichte von Dantes Florentiner Bekannten Piccarda (Donati) in Paradiso III, die von ihrem Bruder Corso gewaltsam aus dem Franziskanerkloster S. Chiara geraubt und einer politischen Hochzeit zugeführt wurde.

Zum anderen aber – und das ist neben der «Erinnerungsverfallenheit»⁵³ der Seligen interessant – trägt im Paradies erneut die Gegenwart des lebendigen «Dante» wesentlich zu einer Vermenschlichung des Jenseits bei. Dies liegt vor allem daran, dass sich für den Dante in der Rolle als Autor der *Commedia* hier das Problem aller mystischen Visionsdichtung stellt, nämlich wie man eine Erfahrung, die so inkommensurabel ist, dass sie sich weder erinnern noch darstellen lässt, gleichwohl sprachlich erfassen soll. Gemeint ist die mystische Erfahrung der Schau Gottes. Die Mystiker bezeichnen diese Form von Unsagbarkeit als *excessus mentis*, weil der Verstand im Moment des Gotteserlebens gleichsam aus sich selbst heraustritt und die natürlichen Vermögen des Menschen überschreitet. Genau dies ist die Situation des Autors Dante: Zurückgekehrt aus dem dritten Jenseitsreich, das ihn der Allmacht seines Schöpfergottes teilhaftig werden ließ, sucht er gleichsam eine neue Sprache, die dieser letzten Erfahrung von Entgrenzung auf legitime Weise gerecht wird.⁵⁴ Wie stark diese Thematik das gesamte dritte Buch der *Commedia* prägt, zeigt sich daran, dass sie als eine Art Rahmung im Zentrum des ersten und des dreiunddreißigsten, letzten Gesangs steht. So problematisiert der Prolog des Proömialgesangs in einer viel diskutierten Formulierung die Unmöglichkeit, «das den Menschen Übersteigende mit Worten zu bedeuten» (Par. I, 73f.)⁵⁵, und veranschaulicht dies in den ersten Versen zurückschauend in unvergleichlicher sprachlicher Einfachheit:

⁵³ Lewitscharoff: *Pfingstwunder* (Anm. 25), 297.

⁵⁴ Siehe hierzu wegweisend Alastair Minnis: *Medieval Theory of Authorship. Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages*. Pennsylvania: University Press 1988, sowie Gerhard Regn: «Gott als Dichter. Die Wirklichkeit der Fiktion in Dantes Paradiso», in: Ursula Peters / Rainer Warning (Hg.): *Fiktion und Fiktionalität in den Literaturen des Mittelalters*. Jan-Dirk Müller zum 65. Geburtstag. München: Fink 2009, 365–385.

⁵⁵ «Trasumanar per verba | non si poria».

Im Himmel, der das meiste Licht empfängt,
war ich, und Dinge sah ich, die zu sagen
keiner vermag, der niederkehrt dorthier;
denn auf den Spuren seines Sehns eilt
in uferlose Tiefen unser Geist
und findet, sich erinnernd, nicht zurück. (Par. I, 4–9)⁵⁶

Für den Autor Dante stellt sich die Aufgabe, das Unsagbare zu sagen, vor allem in sprachlich-ästhetischer Hinsicht. Er begegnet ihr mit einer Doppelstrategie: Zum einen inszeniert der Text die Hierarchie der neun Himmel, den Kristallhimmel (*primum mobile*) und schließlich das Empyreum expressiv als Sphären, die vom gelösten Lächeln der Seelen und vom göttlichen Licht durchflutet sind. Dem *summum bonum*, dessen der Pilger sukzessive teilhaftig wird, entspricht damit eine Atmosphäre spiritueller Transparenz, in der frohe Lichtgestalten in Frieden zum Lobe Gottes miteinander verkehren. Die Strategie besteht zum anderen darin, der eigentlich unmöglichen Darstellung des mystischen Erlebnisses eine gottgewollte Autorität zu attribuieren. Zu diesem Zweck, so hat überzeugend erneut Regn gezeigt, macht Dante aus dem Allmächtigen gleichsam einen weltlichen Dichter, dessen Autorität seiner, Dantes *Commedia* als religiöse Prophetie höchste Legitimation zuteilwerden lässt.⁵⁷ In diesem Zusammenhang aber begegnet dem Leser erneut die Verschränkung menschlich-diesseitiger Zeit und eschatologischer Zeit, von der bereits ausführlich die Rede gewesen ist. Denn die fortgesetzte Thematisierung der Unmöglichkeit, «das den Menschen Übersteigende mit Worten zu bedeuten», übersetzt die Unsagbarkeit in eine Zeit des Sprechens über diese Unmöglichkeit. Diese Zeit der Rede, die sich mit den Schwierigkeiten der Versprachlichung des im Paradies Geschauten beschäftigt, stellt eine eminent menschliche Zeit dar, die hier mit der Ruhmes-Zeit «desjenigen, der alles bewegt» (Par. I, 1), konvergiert.

Effektivoll bringt den Nexus zwischen den in letzter Instanz von Gott erbetenen dichterischen Fähigkeiten und der korrespondierenden Verpflichtung «Dantes», das Lob seines Schöpfergottes zu singen, der letzte Gesang der *Commedia* zum Ausdruck. Epilogisch ruft das Ich in ihm die «somma luce» an:

⁵⁶ Übersetzung Vossler (Anm. 17). Im Original heißt es: «Nel ciel che più de la sua luce prende | fu' io, e vidi cose che ridire | né sa né può chi di là sù discende; || perché appressando sé al suo disire, | nostro intelletto si profonda tanto, | che dietro la memoria non può ire».

⁵⁷ Regn: «Gott als Dichter» (Anm. 54), 376, schreibt: «Die Stilisierung Gottes zu einem Autor, der nach den Grundsätzen weltlicher Poetik dichtet, hat [...] auch eine legitimatorische Funktion. Gleichsam unter dem Schirm göttlicher Autorisierung erlaubt sie die Aufwertung mundaner Poesie im Kontext religiöser Prophetie».

Du über alle menschliche Begriffe
 erhabene Klarheit, leite meinem Geist
 ein Kleines noch einmal von deiner Lichtspur
 und schenke meinen Worten so viel Kraft,
 daß einen Funken doch von deiner Glorie
 ich zu den künftigen Geschlechtern trage.
 Wenn nur ein Weniges mir ins Gedächtnis
 zurückkehrt und im Verse leis erklingt,
 wird man von deinen Siegen größer denken. (Par. XXXIII, 67–75)⁵⁸

Die Terzinen entwerfen das Bild eines «Dante», dem im Paradies die unbegreifliche Herrlichkeit Gottes gewissermaßen im Namen künftiger Menschheitsgeschlechter («*futura gente*», V. 72) erschienen ist («*parevi*», V. 69) und der seine Aufgabe darin sieht, den Nachkommen mittels des Klangs seiner «*versi*» (V. 74) wenigstens einen Funken (V. 71) der göttlichen Allmacht (vgl. «*gloria*», V. 71) ästhetisch erfahrbar zu machen. Dieser Auftrag wird hier, am Schluss der *Cantica*, an die Bedingung geknüpft, dass dem Ich seinerseits das einzigartige poetische Vermögen zuteilwerden möge, das Geschaute in eine wirkungsmächtige («*possente*», V. 70) Sprache zu transponieren, welche die «*gloria*» Gottes (V. 75) in adäquater Form zu besingen weiß.

Die Schau des *summum bonum* und die dichterische Meisterschaft des Autors Dante werden auf diese Weise in ein wechselseitiges Bedingungsverhältnis gesetzt, das beide Ziele mit einer einzigartigen Exklusivität ausstattet. Zugleich werden damit die jenseitige Zeit samt ihrem Streben nach Erlösung und die diesseitige Zeit mit ihrem Streben nach menschlicher Vollkommenheit recht umstandslos ein letztes Mal eingeführt. Es bestätigt sich damit auch für das Paradies die These von der *Commedia* als einem literarischen Grenzgebiet, dessen Besonderheit darin liegt, dass es einen Sonderstatus mit besonderen Rechten besitzt.

⁵⁸ Übersetzung Vossler (Anm. 17). Im Original heißt es: «O somma luce che tanto ti levi, | da' concetti mortali, a la mia mente | ripresta un poco di quel che parevi, | | e fa la lingua mia tanto possente, | ch'una favilla sol della tua gloria | possa lasciare alla futura gente; | | ché, per tornare alquanto a mia memoria | e per sonare un poco in questi versi, | più si conceperà di tua vittoria» (Par. XXXIII, 67–75).