

DEUTSCHES

# DANTE-JAHRBUCH

83. BAND

## Lectura Dantis: *Paradiso* XXIII

CHRISTOF WEIAND (Heidelberg)

**Riassunto:** Il canto XXIII è destinato a mettere in scena con splendore ciò che il Dante poeta chiamerà *la battaglia de' deboli cigli* (v. 78) del suo protagonista. Infatti, gli occhi del *viator* non sopportano le luminosità dei due trionfi che si svolgono nell'ottavo cielo, celebrando la resurrezione di Cristo e l'assunzione nel Paradiso di Maria, sua madre; due momenti-chiave oscillanti tra visione e spettacolo che sono, però, di grandissima importanza escatologica, momenti che il viaggiatore, a prima vista, si mostra incapace di leggere adeguatamente. L'esperienza paradisiaca di Dante coinvolge, qui, concetti residuali dello stilinovo, un codice poetico ormai obsoleto che, *sub specie aeternitatis*, rivela la sua limitatezza gnoseologica. Beatrice, cicerone celeste di un Dante titubante gli assiste a vincere finalmente la sfida sublime, vittoria gloriosa del personaggio epico implicando un cambiamento significativo nella semantica stilnovista a favore dell'ermeneutica cristiana delle ultime cose.

Dem Andenken meines Vaters, Josef Weiland (\*1908)

-Sonderdruck-  
Im Buchhandel nicht erhältlich

HERAUSGEBEN IM AUFTRAG  
DER DEUTSCHEN DANTE-GESELLSCHAFT E. V.  
VON RAINER STILLERS  
UNTER MITARBEIT VON CHRISTINE OTT

BÖHLAU VERLAG KÖLN WEIMAR WIEN 2008

Der 23. Gesang des *Paradiso* zieht aus verschiedenen Gründen die Aufmerksamkeit des Lesers auf sich: Er steht an der Schwelle zum Höhepunkt der im höchsten Himmel sich vollendenden Jenseitsreise,<sup>1</sup> der mit der Gottesschau im 33. Gesang gegeben ist. Er ist eine Art Präludivum. Christus, Maria, der Engel der Verkündigung, umringt von zahllosen Lichtgestalten, ziehen unter der Kulisse des Empyreums<sup>2</sup> erstmals vor den Augen Dantes und damit auch unseren, des Lesers Augen, vorüber.

Im Unterschied zu den voranstehenden 22 Gesängen des *Paradiso*, innerhalb derer immer wieder Kritik geübt wird an weltlicher und geistlicher Herrschaft, an Kaisertum und Papsttum, an religiösen Orden, an der Stadt Florenz, die Dantes Exil zu verantworten hat u.a.m., suspendiert der 23. Gesang alle historischen Bezüge. Dante avanciert nach und nach zum eigenständigen Protagonisten der Reise in das höchste Licht.

<sup>1</sup> W. Hirdt, *Wie Dante das Jenseits erfährt*. Zur Erkenntnistheorie des Dichters der *Göttlichen Komödie*, Bonn 1989.

<sup>2</sup> G.P. Scarlata, *Dalla selva all'empireo*. Studi danteschi, Padua 1967.

Er wird gleich in den sich anschließenden Canti erfolgreich die Befragung nach den theologischen Tugenden Glauben, Hoffnung, Liebe durch die Apostel Petrus, Jacobus und Johannes glorreich bestehen und schließlich in der Annäherung an die Gottheit als »ultima salute« (33, 26)<sup>3</sup> Heilsgewiltheit erfahren.

Der 23. Gesang versammelt die Probleme des »optischen Dramas«<sup>4</sup> – Gebelndesein des Protagonisten, Gedächtnis- und Sprachverlust und deren Überwindung auf engstem Raum. Er bündelt damit, was an vielen Stellen im Werk Dantes verstreut liegt.<sup>5</sup> Er artikuliert eine aussagekräftige Poetik der Unsagbarkeit, des *ineffabile*;<sup>6</sup> er setzt die Aufhebung der Liebesmanik des *Dolce stil* ins Werk und er zeichnet einen Licht-Raum des Übergangs (das Geschehen ist im Fixsternhimmel und damit auf der achten von zehn Stufen der Himmelsordnung lokalisiert) und bietet dramatische Spannung oder *suspens* nach der Art des späten Dante.

Die erste hermeneutische Annäherung an diesen wunderbaren Text soll von drei einfachen Fragen ausgehen, die jeder Leser stellen und für

<sup>3</sup> Zitiert wird nach der Ausgabe Dante Alighieri, *Commedia*, vol. III, *Paradiso*, Kommentar v. Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano 1997 (I Meridiani). Die Kommentare sind kompetent und einfühlsam geschrieben. Wichtige bibliographische Hinweise zu *Paradiso XXIII* ebd., S. 629.

<sup>4</sup> Der Begriff stammt von Hermann Gmelin. Zitiert in Ulrich Prill, *Dante*, Stuttgart / Weimar 1999, S. 133. Vgl. auch D.C. Lindberg, *Auge und Licht im Mittelalter*, Frankfurt a.M. 1987.

<sup>5</sup> Michelangelo Picone, »Miti, metafore e similitudini del *Paradiso*« in: *Studi Danteschi*, fondati da M. Barbi, pubbl. dalla Società Dantesca Italiana, vol. LXI, Firenze 1989, 193-217 betont seinerseits die Sonderstellung des *Canto XXIII*. Im Kontext der signifikanten Bedeutungs differenzierung von *Amor* und *Caritas* rückt »il canto dell' amore trionfante« auf in die »posizione [...] centralissima: esso rivestirà il ruolo non di frammento lirico o drammatico, ma di microtesto privilegiato nel quale si riflette la costruzione macrotestuale della *Commedia*« (S. 207).

<sup>6</sup> Vgl. M. Colombo, *Dai mistici a Dante. Il linguaggio dell' ineffabilità*, Firenze 1987 und P.S. Hawkins, *Ineffabile. Naming the Unnameable from Dante to Beckett*, New York 1984. Zum Topos der Unsagbarkeit s. Michelangelo Picone, »Miti, metafore e similitudini« (wie Anm. 5), S. 201: »L' inespriabilità del tema paradisiaco significa da una parte la distanza gnoseologica che separa l' esperienza trasumanante dalla sua resa linguistica; e dall' altra la distanza letteraria che corre fra l' auctoritas definitiva di Dante che canta il riso di Beatrice, e l' auctoritas limitata dei classici che tale riso non hanno potuto nemmeno intuire. Il topos si inserisce dunque nella prospettiva della sfida agli auctores, assumendo così una chiara valenza tipologica.«

sich beantworten kann. Sie lauten: 1. Was sieht das Auge? 2. Was hört das Ohr? 3. Was fragt der Text oder – worauf antwortet er?

#### 1. Was das Auge sieht

Der hier zu besprechende Text ist der 23. des *Paradiso* und damit der 90. der *Commedia*. 90, das ist  $3 \times 3 \times 10$  – eine Gleichung mit den bedeutungsvollsten Zahlen im System Dantes. Die Dreizahl symbolisiert die drei christlichen Tugenden, den dreieinigen Gott, die Zehn die perfekte Harmonie, z.B. der zehn Himmel. Zehn *canti* sind es noch bis zum Ende dieser dritten *Cantica*. Der Text umfaßt 139 Verse oder 47 Terzinen, wobei die siebenundvierzigste nur eine Drittelterzine ist. Sie besteht aus nur einem Vers.

colui che tien le chiavi di tal gloria.

Diese Torso-Terzine verleiht der Freude des Himmels über die Aufnahme und Krönung Mariens im Begriff der *gloria* Ausdruck, und sie bringt den Apostel Petrus, denn ihm sind die Schlüssel des Himmelreichs (*le chiavi*) anvertraut, zur Erscheinung.

Nebenbei: 139, 47 und 23 sind Primzahlen. Wir wollen dieser zahlensymbolischen Gegebenheit<sup>7</sup> an dieser Stelle nur das bedeutsame Signal entnehmen, daß es keine Teilbarkeit des Ganzen gibt. Zwar kommuniziert der 23. Canto mit den Texten der ganzen *Commedia*, dennoch ist er ein besonderes vollständiges Ganzes.

Der Text setzt sich aus achtundzwanzig Sätzen oder besser Syntagmen zusammen und es fällt auf, daß fünf Mal direkte Rede dargestellt wird. Viernmal spricht die Beatrice, einmal Gabriel, der Erzengel. Dante bleibt stumm. Besonders die vierte Intervention der Begleiterin Dantes zieht neue Aufmerksamkeit auf sich. Dort wird eine Frage gestellt. Die einzige in diesem Gesang. »Perché la faccia mia si t'innamora, che [...] – Was fesselt dich mein Antlitz so mit Liebe, / daß [...]?« (V. 70 f.). Beatrice in der Rolle eines weiblichen Cicerone steuert den Blick ihres Himmelsgastes durch den Einsatz von zwei Zeigepromomen, die uns in

<sup>7</sup> Vgl. F. Koenen, »Dantes Zahlensymbolik«, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 8 (1924), S. 26-44; S. auch M. Hardt, *Die Zahl in der Divina Commedia*. Frankfurt a.M. 1973. W. Pötters, »Beatrice or the geometry of love« in: *From sign to signing. Iconicity in language and literature*, S. 3, Wolfgang G. Müller / Olga Fischer (Hrsg.), Amsterdam / Philadelphia 2003, S. 287-315.

der eigenen Alltagspraxis begleiten: einmal *ecco* (V. 19) und zweimal *quivi* in Vers 37 und – in umgekehrter Zahlenfolge – in Vers 73. Diese Deiktika setzen für den Reisenden den Prozeß des neuen Sehens im Gang; ein neues Sehen, das allerdings unter großen Erschütterungen erlungen sein will. Am Ende des Gesangs deutet auch der Dichter aus der Erinnerung auf Besonderheiten der überwältigenden Himmelszenerie. Zweimal sagt auch er: *quivi* (V. 133, 136).

## 2. Was das Ohr hört

Hören wir den ersten Vers:

Come l'angello, intra l'anate fronde

Man braucht kein professioneller Metriker zu sein, um die Vokale >e< und >o< herauszuhören, beide je viermal. Das >o< läßt sich zweimal vernehmen, wobei der Versanfang (*come*) und das Versende (*fronde*) in der Vokalfolge >o-e< klangsymmetrisch angelegt sind. Im Anfang liegt das Ende und umgekehrt. Auch das >a<, das >u< und das >i<, dieses sogar als Zäsur des Verses – *intra* –, sind vorhanden, und das heißt: Alle fünf Vokale tragen zum Klang des ersten Verses bei. Auch auf dieser unteren und vernünftig unscheinbaren Formebene stellt sich der Vers als unteilbares Ganzes dar.

Lassen wir die Darstellung der rhythmischen Qualitäten der Verse (Elfsilber als jambischer Pentameter) an dieser Stelle auf sich beruhen.<sup>8</sup> Blicken wir auf den Reim in größtmöglicher Spreizung; den ersten, dann den letzten, ein hermeneutischer Spagat ohnegleichen, noch dazu ein Spagat des Ohrs. Das erste Reimwort lautet *fronde*; das letzte *gloria*. Zwischen ihnen liegen 45 Reinstufen klingender Verwandlung, welche die Rezitation des Canto zu Gehör bringt.

*Fronde* reimt mit *nasconde*. Etwas verbirgt sich (noch). *Gloria* reimt – im Krebsgang – mit *vittoria*. Ein Sieg ist errungen. Zusammen genommen – denn es gilt das holistische Gesetz der Unteilbarkeit des Ganzen – ergibt sich eine erste signifikante hermeneutische Spur. Das Verborgene, das siegen wird, der Sieg, der sich zeigt: darum geht es in

<sup>8</sup> Vgl. P.G. Beltrami, *Metrica, poetica, metrica dantesca*, Pisa 1981, S. auch C. Calenda, *Appartenenze metriche ed esegesi*. Dante, *Cavalcanti, Guittone*, Napoli 1995, S. auch R. Fasani, *La metrica della Divina Commedia e altri saggi di metrica italiana*, Ravenna 1994.

Canto 23. Das Ohr hat schon gehört, was der Verstand – auch der des Ihterarischen Helden – noch lernen muß. So will es Dante.

## 3. Was die Frage ist

Wir haben eingangs erwähnt, daß der 23. Gesang eine Poetik der Unsagbarkeit, des *ineffabile*, dokumentiert. Daß Dante als Dichter mit der Unsagbarkeit schon immer – seit der *Vita Nuova* – gerungen hat und diese also auch hier explizit thematisiert, hängt damit zusammen, daß selbst der Einsatz allegorischer Bilder es nicht immer erlaubt, Göttliches in menschlicher Sprache transparent zu machen. Dantes hohes Ziel ist es, wie er in Vers 61 unseres Canto erklärt, das Paradies in Erscheinung treten zu lassen – »figurare il paradiso«.

Leisten wird er das im Entwurf eines Lichtdramas, welches menschliches Fassungsvermögen – und vorab das seines Protagonisten – übersteigt. Daß es um Szenerien mit großer dramatischer Dynamik geht, wird an der Stelle klar, wo die Poetik unseres Dichters festhält, es gehe um »la battaglia de' deboli cigli – [um den] schweren Kampf der schwachen Brauen.« (V. 78)

Aus den schwachen Augen des *viator* sollen starke werden, himmelslicht-erprobte. Beatrice wird den Zuwachs der Augenkraft bald registrieren. »Possente« (V. 47) – stark, kräftig, mächtig – sei das Auge Dantes schon geworden. Und doch muß seine Schescharfe immer noch weiter wachsen. Bis zum Augenblick der Gottesschau. Noch im letzten, im 33. Canto, spricht Dante von der »vista che s'avalorava / in me guardando – die Sehkraft, die in mir gewachsen / Beim Schauen« (XXXIII, 112). Auf diesen Augenblick der Apotheose, das Eintauchen in das Licht der Gottheit, bereitet der 23. Gesang vor. Und somit lautet eine der möglichen Fragen, auf die unser Canto antworten wird: Was genau sieht Dante?

Darüber hinaus gibt es die Frage der Beatrice (V. 70-72), deren ersten Teil wir bereits kennen:

Perché la faccia mia si t'innamora  
che tu non ti rivolgi al bel giardino  
che sotto i raggi di Cristo s'infiora ?

Was fesselt dich mein Antlitz so mit Liebe,  
Daß du dich nicht zum schönen Garten wendest,  
Der voll von Blüten steht in Christi Strahlen?

Der Canto 23 läßt das Sprechen der Figuren (besonders der Beatrice, aber auch des Erzengels Gabriel – er wird am Ende die wichtigen Stichworte *amore angelico* und *alta letizia* (V. 103, 104) in Erinnerung rufen – und das Schauen der Figuren (Dante) sich kunstvoll abwechseln, wobei die Figurenrede kommentierend das Schauen lenkt. Und so lohnt es sich, das sprachliche Handeln der Beatrice, ihre vier kurzen Interventionen, genauer zu betrachten. Sie strukturieren die formale Anlage des Canto maßgeblich.

Die vier Unterweisungen der Beatrice

Das Sprechen der Beatrice modelliert die Handlung. Ihrem Sprechen<sup>9</sup> korrespondiert auf der Seite des reisenden Dante das Sehen, sein – wir haben es gehört – »schwerer Kampf/ der Augen. Sie spricht. Er schaut, wortlos, stumm. Dennoch kommt es zu gelingender Kommunikation. Denn Beatrice durchschaut ihren Gefährten liebevoll, und sie liest seine Gedanken.

Der Text als Erzählung leistet zunächst zweierlei. Er zitiert akribisch genau die Figurenrede der Beatrice. Diese deutet sprachlich auf die Zeichen am Himmel. Dantes Augen richten sich auf das, was sie benennt. Er schaut, nimmt wahr, erkennt. Auch der Leser schaut, nimmt wahr, erkennt. Besonders auch das, was der Erzähler in Bildern sagt und/oder verhillt. Dies ist die zweite kommunikative Leistung des Textes.

Der Text leistet indes noch ein Drittes. Der Autor Dante berichtet nämlich von großen Schwierigkeiten, das einst dort oben Geschaute jetzt hier unten in Worte zu fassen. Diese Mitteilungen aus der Werkstatt des Dichters unterbrechen das Kontinuum des himmlischen Geschehens auf der Erzählebene. Von den Qualen ihres Erzählers erfahren die Protagonisten naturgemäß nichts. So gesehen besteht der 23. Gesang aus sechs Terzinen wörtlicher Rede der Beatrice, denen sich später zwei des Erzengels hinzugesellen.

Und daraus folgt: 24 Verse dramatischen Sprachhandelns bilden den Ereigniskern. Um diesen gruppieren sich 115 Verse, die das Geschehen visualisieren und kommentieren. Zur Beflügelung der Phantasie des Lesers läßt sich die Handlung auf zwei Bühnen verteilt denken, die ineinander verschachtelt sind. Eine kleine Bühne im Vordergrund, auf ihr be-

<sup>9</sup> Michelangelo Picone (»Miti, metafore e similitudini« [wie Anm. 5], S. 196) vergleicht das Sprechen der Beatrice mit »didascalie di un testo teatrale«.

finden sich Beatrice und Dante; und eine große, so weit wie der achte Himmel, die den Himmelslichtern vorbehalten ist. Folgen wir den Protagonisten auf die kleine Bühne, um uns den in vier kleine Szenen aufgeteilten Unterweisungen der Beatrice zuzuwenden.

Szene I (V. 19-21):

e Beatrice disse: »Ecco le schiere  
del trionfo di Cristo e tutto 'l frutto  
ricolto del girar di queste spere!«

Beatrice benennt, was sich hinter den Lichterscheinungen verbirgt, die sich soeben nähern: himmlische Scharen, die den aufstehenden Christus begleiten – *le schiere del trionfo di Cristo*. Das ist das erste Großszenario. Beatrice ist eine lyrisch-dramatisch versierte Sprecherin. Sie läßt die »Heerscharen« gleich zweimal auftreten. Als *schiere*, dann metaphorisch verwandelt als »geerntete Frucht – *frutto raccolto*« – aus der Scheune des Herrn, wie sich das Bild ergänzen ließe. Beatrice hat indes weniger den Landbau im Sinn als die göttliche Ordnung des Kosmos. Daher spricht sie vom Kreisen der Himmelsphären als Raum des Ernens. Wo geerntet wird, muß zuvor gesät worden sein. Dafür hat der Dichter gesorgt. Die Parabel vom Sämann findet sich tatsächlich am Ende unseres Canto, in der Phase des triumphalen Abgesangs, zu erkennen an dem Stichwort *seminar*<sup>10</sup> in Vers 132. *Schiere*, dann *frutto*: hier, im Angesicht der Ewigkeit, *sub specie aeternitatis*, schließen Theologie und Dichtung einen Bund. Und Beatrice erweist sich dabei kraft ihrer Metaphern als ebenso feinsinnige Dichterin wie christliche Exegetin.

Wie reagiert Dante auf den zeigenden Gestus seiner Begleiterin? Er reagiert gar nicht. Statt sich den Heerscharen zuzuwenden, kann er sich am schönen Gesicht der Herrin nicht satt sehen. »Es schien mir, so wird sich der Dichter erinnern, yals ob ihr Gesicht lichterloh brannte« (V. 8) – *che 'l suo viso tutto ardesse*. Dann blickt er in ihre Augen: Voll himmlischer Freude sind sie – *occhi di letizia pieni* (V. 23).

<sup>10</sup> Das Stichwort *seminar* nimmt u.a. Bezug auf die Parabel vom Sämann (*Math.* 13, 3-23). Vgl. A.M. Chiavacci Leonardi, *Paradiso* (wie Anm. 3), S. 647. Michelangelo Picone (»Miti, metafore e similitudini«, [wie Anm. 5], S. 203) unterstreicht, daß der Topos des Säens schon immer in Verbindung steht zur »operazione della scrittura«. Der metaphorische Zusammenhang von Säen und Schreiben verweist hier auf ein Drittes: »la nota parabola evangelica.«

Diese überwältigende Erinnerung ruft jetzt, im Akt des Schreibens, den dramatischen Dichter in Dante wach, den es nach Steigerung verlangt. Die Struktur der Steigerung ist in Vers 23 mit den Partikeln der Vergleichsrelation »si ... che« bereits angelegt: »[O]lchi di letizia s'è piena, che«<sup>11</sup>. Jetzt müßte die rhetorische Ausführung der angekündigten *amplificatio*<sup>11</sup> erfolgen. Aber die Imagination des Dichters schweigt. Er findet keine Worte, keine Bilder. Ja, er muß vor dem Versuch dramatischer Intensivierung ausweichen – »passarmene« – (V. 24). Und so macht er aus der Not Flugs eine Tugend, das ist sein *coup de génie*. Er gesteht, mit seinem poetischen »costrutto« (V. 24) – wir dürfen diesen Begriff mit »Patchwork« der Diskurse übersetzen – am Ende zu sein. Dem Topos der Unsagbarkeit, des *ineffabile*, obliegt es nun, ihn vor dem Leser zu entschuldigen.

Nebenbei: Die Formel der *occhi di letizia pieni* ist wohl kaum zufällig gewählt. Sie läßt andere wichtige Formeln sinnstiftend mit anklingen. Das *Ave Maria* etwa mit der Wendung *grazia piena*. Die Formel ruft auch den Eingangsvers eines Sonetts aus Dantes Jugendwerk, der *Vita Nuova*, auf. Er lautet: *Ne li occhi porta la mia donna Amore*. Dort besingt Dante die schönen Augen der jungen Beatrice. Sie sind wunderbar. Böses wandelt sich unter ihrem Blick zum Guten. Auch dieses Sonett endet in der Unsagbarkeit:

Quel ch'ella par quando un poco sorride,  
non si po' dicer [...].

Es ist besonders diese zweite Assoziation – die irdische Schönheit –, die zu der Frage führt, ob sich der himmlischen Liebe Dantes im Paradies plötzlich die Erinnerung an irdische Gefühlreste beigemischt haben könnte, ausgelöst von der immer schon engelgleichen Beatrice. Rührt ihn auf einmal irdische Vergangenheit? Für einen Moment will es so scheinen. Dann wäre der in Liebe verweilende Blick des literarischen Helden der Reflex einer gewaltigen Selbstgefährdung. Aber auch dieses schauende Verweilen hat ein Ende. Dante richtet seine Augen in das Licht einer Sonne, die alle sie umgebenden Lichter überstrahlt.

Quale ne' plenilunii sereni  
Trivìa ride tra le ninfe eterne  
che dipingon lo ciel per tutti i seni,

<sup>11</sup> Vgl. Heinrich Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, München: Hueber, 1963, der im Zusammenhang der *amplificatio* die *comparatio* (§ 78) als »Übertretungs-Schema« wertet.

vid' i' sopra migliaia di lucerne  
un sol che tutte quante l'accendea. (V. 25-29)

Die Leuchtkraft der Sonne bannt der Dichter in einen Vergleich, der den Sternenhimmel mit dem Vollmond und mythologischen Gestalten der Nacht zusammenbringt. Während die Bildersprache des Dichters also ausgezeichnet funktioniert (V. 25-27), versagen seinem Helden, dem Gefährten der Beatrice, die Augen. Sie halten der Lichtintensität dieser Sonne nicht stand.

e per la viva luce trasparca  
la lucente sustanza tanto chiara  
nel viso mio, che non la sostenea. (V. 31-33)

Das bedeutet eine äußerst dramatische Zuspitzung der Situation. Denn das Ziel der Reise ist erklärtermaßen die Gottesschau. Wie aber soll das Letzte gelingen, wenn Erstes schon mißlingt? Ohne Beatrice wäre Dante verloren. Das ist dem Dichter des *Paradiso* einmal mehr bewußt. Noch bevor er wiedergibt, mit welchen Worten Beatrice ihren Gefährten rettet, meldet sich der epische Sprecher zu Wort. Er flicht in sein Epos einen Seufzer ein, Zeichen des Dankes, der Demut, auch der Huldigung der Herrin:

Oh Beatrice, dolce guida e caral (V. 34)

Welcher Redeinstanz ist dieser Vers zuzuordnen? Dem Dichter (auf Erden) oder dem Wanderer im achten Himmel, der, wie wir wissen, kein Wort spricht? Geht ihm dieser Seufzer vielleicht als melancholischer Gedanke durch den Kopf? Die Frage stellt sich deshalb, weil die Interjektion in Termini zärtlicher Zuneigung – *dolce / cara* – Beatrice als einzige Bezugsperson Dantes erscheinen läßt.<sup>12</sup> Das wäre sehr dies- und wenig jenseitig. Und wir werden noch sehen, daß es eben diese Ambivalenzen – oben / unten, diesseits / jenseits – sind, die den Ausgang des Geschehens bis zum Schluß spannungsreich offenhalten.

Ob nun also Dichter oder Wanderer, das mag jeder Leser für sich selbst entscheiden: In jedem Fall aber geht mit diesem Vers ein Ruck durch den Canto, gar ein Riß. Im System der Terzinenendichtung ist es

<sup>12</sup> Chiavacci Leonardi betont den Aspekt der *casta semplicità*, der Ausdruck ist des »più alto sentire«, wie es nur die dritte Cantica, das *Paradiso*, kennt. Dies.: *Paradiso* (wie Anm. 3), S. 635.

dieser eine Vers, der die durchgängige Dreigliedrigkeit sprengt. Durch ihn bildet sich die einzeitige Torso-Terzine Nr. 47:

colui che tien le chiavi di tal gloria. (V. 139)

Wir halten fest: Der gepriesene Name der Beatrice löst die alte triadische Ordnung dieser Dichtung auf und erzwingt eine neue, gar singuläre. In der neuen Ordnung ist es die Beatrice dieses Verses, die »den mit den Himmelsschlüsseln«, also den Apostel Petrus, am Ende des Canto zur Erscheinung bringt. Und was sagt sie nun zur Rettung ihres Gefährten?

Szene 2 (V. 35-39).

Ella mi disse : »Quel che ti sobranza  
è virtù da cui nulla si ripara.

Quivi è la sapienza e la possanza  
ch'apri le strade tra 'l cielo e la terra,  
onde fu già sì lunga disianza«.

In dieser Szene beruhigt Beatrice Dante dadurch, daß sie die Blendung des Augenlichts von einer Kraft ausgehend darstellt – einer *virtù* (V. 36) –, der nichts widerstehen kann. Die Sonne, in die Dante geblickt hat, ist nämlich Christus. Beatrice spricht diesen Namen jedoch nicht aus. Sie wählt eine biblische Umschreibung, die sie dem 1. Korintherbrief des Apostel Paulus entnimmt. Christus ist dort, bei Paulus, »*Dei virtutes et Dei sapientia*« (1 Kor 1, 24).<sup>13</sup> Beatrice gebraucht die Begriffe *la sapienza e la possanza* (V. 37) – »die Weisheit und die Stärke«, ein weiterer schöner Beleg für die Verschränkung von Poesia und Theologia. Das gewaltige Licht und die gewaltigen Worte überfordern Dante. An das, was ihm geschieht, wird er sich nicht erinnern können. Als Autor bringt er die Erinnerungslücke seines Helden zum Verschwinden. Es sei gewesen, so schreibt er, als weite ein Lichtblitz eine Wolke über deren Rand hinaus (V. 40 ff.). Ist es das Licht der Sonne, die Unterweisung der Beatrice oder beides? Dantes Geist überwindet seine Begrenztheit und wächst über sich selbst hinaus – *di sé stessa uscio*. (V. 44)

Gewaltiges ist geschehen. Dante steht geblendet da, die Augen geschlossen, ratlos, des Zuspruchs bedürftig. Aber schon hat Beatrice die Lage erkannt. Das zeigt die

<sup>13</sup> Vgl. ebd., 635.

Szene 3 (V. 46-48)

»Apri li occhi e riguarda qual son io;  
tu hai vedute cose, che possente  
se' fatto a sostener lo riso mio«.

Die Hilfe der Beatrice ist effizient. Sie gibt Dante zu verstehen, daß die Blendung gleich vorüber sein wird. Dante braucht nur die Augen zu öffnen, dann wird er im Blick auf sie, Beatrice, erfahren: Er hat sein Augenlicht nicht verloren. Im Gegenteil, er hat begonnen, des neuen Sehens mächtig zu sein, ein Sehen (*visio intellectualis*), wie es nur der Himmel kennt, dessen hohes Licht kein profanes Auge fassen kann.

*Apri li occhi e riguarda qual son io* (V. 46). Dieser liebevolle Appell, Dante nennt ihn *proferta* (V. 52) – sinngemäß: »Vertheilung, ist ein Moment der Epiphanie. Wenn er seine Augen öffnet, wird er Beatrice als Licht wahrnehmen, das mit ihrem Lächeln (»lo riso«, V. 59) identisch ist. Dieses mildere Licht der Seligen werden seine Augen schauen können, die nicht aufhören, mächtiger zu werden. Beatrice nutzt die rhetorische Ausdruckskraft der *figura etymologica*. In der blitzhaften Begegnung mit Christus als *possanza* (V. 37) ist Dante selbst *possente* geworden: *possente / se' fatto a sostener lo riso mio* (V. 47-8). Dieser transzendente Augenblick wird unseren Autor noch beschäftigen.

Szene 4

Diese Szene ist geleit in eine Frage und eine Unterweisung. Beide gilt es zunächst einzeln, dann erst zusammen zu betrachten.

a) Die Frage (V. 70-72)

Perché la faccia mia si t'innamora  
che tu non ti rivolgi al bel giardino  
che sotto i raggi di Cristo s'infiora?

Dante und Beatrice: Soeben sind ihre Worte der Unterweisung verklungen. Dante verharrt indes noch immer in der Betrachtung ihrer Schönheit. Damit steht er im Begriff, das zweite Groß-Szenario des Himmelsdramas – die Krönung Mariens –, zu übersetzen. Daher herrscht ihn Beatrice mit der Frage an (V. 70):

Perché la faccia mia si t'innamora [...]?

Das ist klare Sprache. Und doch: Haben wir recht gehört? Schönheit des Gesichts? Amor? Gar der Amor der *Vita Nuova*, ein Gott voller Übermut »baldanza« (vgl. Son. XIV »Con l'altre donne mia vista gabbate«)? Droht die Initiation Dantes in das neue Sehen an höchster Stelle doch noch zu scheitern? Zum besseren Verständnis der Brisanz der vehement gestellten Frage lohnt sich ein rascher Exkurs zur Poetik des Dichtens, die Dante seinem Canto 23 in diesem Kontext mit auf den Weg gibt.

#### Exkurs zur Poetik

In den fünf Terzinen zur Poetik (V. 55-69) denkt der Autor darüber nach, wie sich etwas sagen läßt, wenn es für die Sache kein *rimembrar* (V. 45) gibt, keine Erinnerung. Das Scheitern der Jenseitsreise und damit der Dichtung Dantes hat Beatrice durch den beherzten Imperativ: »Öffne die Augen und erschaue!« abwenden können. Sie hat Dante gerettet. Wenigstens die Tatsache, gerettet worden zu sein, läßt sich prägnant sagen, und Dante sagt es auch. Dieser besondere Augenblick könne niemals aus seiner Erinnerung gelöscht werden.

Die Erinnerung stellt sich unser Autor als ein Buch vor, das Vergangenes versammelt: *libro che 'l preterito rassegna* (V. 54). Von einem solchen Buch war gleich im ersten Satz der *Vita Nuova* ebenfalls die Rede. Dort wurde es *libro della memoria* genannt und es enthält die berühmte Stelle: *Incipit vita nova*. Sie annonciert den Aufbruch in das neue Dasein. Hier im *Paradiso* soll es letztgültig werden. Also noch einmal *vita nuova* oder besser: *Nuova vita nuova*. Denn der *amor profana* aus dem Buch der Jugenderinnerungen muß sich, hier in der *Commedia*, aufheben in die Sprache des *amor sacro*.

Die Unsagbarkeit, mit der sich Dante schon immer, auch in seinem Jugendwerk, herumgeplagt hat, und die seinem Anspruch geschuldet ist, Poesie und Theologie behutsam einander anzunähern,<sup>14</sup> sie erreicht an dieser Stelle des *Paradiso* einen Höhepunkt.

Wie soll sich das neue Sehen sprachlich abbilden lassen, wenn es dafür keine neuen, sondern nur altbekannte Begriffe gibt? Hier zeigt sich »die« Herausforderung an Dantes Dichtung. Nicht einmal die Muse der lyrischen Dichtung, Polyhymnia, könnte Abhilfe schaffen. Nicht einmal

<sup>14</sup> Ähnlich äußert sich Michelangelo Picone (»Miti, metafore e similitudini«, [wie Anm. 5] S. 203): »Poesia e predicazione diventano così cammini separati ma paralleli verso lo stesso obiettivo conoscitivo; e poeti e Apostoli ricercano in modo diverso ma omologo la stessa parola originaria.«

ein Tausendstel der Wahrheit – *millesimo del vero* (V. 58) – liebe sich sagen. Um welche unsagbare Wahrheit geht es überhaupt? Um das Heilige in Gestalt des *santo riso* des *santo aspetto* (V. 59, 60) der Beatrice.

Und nun das Unglaubliche: In das Unsagbare hüllt sich die Sprache des neuen Sehens. Genau in diesen kommentierenden Versen findet das statt, was Winfried Wehle in einer glücklichen Formel »die Aufhebung des Minnesangs im Epos« (wir ergänzen hier: im christlichen Epos) genannt hat. Dabei übernimmt der Unsagbarkeitsstolos eine neue Funktion. Das *ineffabile* wird zum Platzhalter der Gottesnähe.

Im Lichte dieser Erkenntnis gilt es, das Hindernis des nicht Darstellbaren kühn zu überspringen: *figurando il paradiso, / convien saltar* (V. 61-62). Und an den Leser richtet der Autor die Bitte, Nachsicht zu üben ob des gewaltigen Gewichts, das er mit der *Commedia* auf sterbliche Schultern geladen habe – ein horazischer Topos.<sup>15</sup> Und er beschließt seinen Exkurs zur epischen Dichtkunst im gerne von ihm evozierten Bild der *barca*, des Schiffleins, das mutig durch die Wellen geführt sein will.

Die *Vita Nuova* einst, auf Erden, und jetzt, im *Paradiso*; die Poetik des Dolce stil einerseits und der *Commedia* andererseits; das *libello* aus der Jugend und das *sacrato poema* (V. 62); die Schönheit der Herrin, die Weitung des Geistes – und dasselbige plötzlich in einem Augenblick: An diesem Scheitelpunkt steht Dante ein letztes Mal, als Beatrice ihre Frage an ihn richtet. Das Fragen impliziert ihre Verabschiedung als *donna mia*, von der Vers 11 noch spricht und die Überleitung hin zur *donna del ciel*, wie Maria in Vers 106 vom Engel der Verkündigung genannt wird. Beatrice selbst ist es, die diese Überblendung ihrer Lichtgestalt durch die der Maria in Gang setzt.

#### b) Dolce stil und Metaphysik (V. 73-76)

»Quivi è la rosa in che 'l verbo divino  
carne si fece; quivi son li gigli  
al cui odor si prese il buon cammino«  
Così Beatrice; [...].

<sup>15</sup> Vgl. Chiavacci Leonardi (*Paradiso* [wie Anm. 3], S. 638). Nach M. Picone (»Miti, metafore e similitudini«, [wie Anm. 5], S. 202) distanziert sich Dante vom Topos des Horaz. Unser Dichter »accetta la sfida sublime che gli pone l'alta materia paradisiaca, il »poderoso tema« che fa »tremare« sotto il suo peso »l'omero mortal che se ne carica.«

Hier ereignet sich das letzte Zeigen der Beatrice und das finale Überschriften stihnovistischer Symbolik. Nach dieser Unterweisung wird Beatrice verstummen, um Dante seinerseits zum neuen Sprechen kommen zu lassen. Im himmlischen Paradiesgärtlein gibt es, so Beatrice, die Rose und die Lilien, das sind Maria und die Apostel. Drei der Zwölf – Petrus, Jacobus, Johannes – werden Dante gleich theologisch befragen. Durch seine tief sinnigen Antworten wird er dann das Tor zur *nuova vita nuova* aufstoßen.

Die Rose, in der das Wort Fleisch geworden ist; die Lilien, deren Duft den rechten Weg weisen – die funfundzwanzigste Terzine unseres Canto versammelt in der vierten und letzten Unterweisung an die Adresse Dantes Topoi der Bibel und der mittelalterlichen Predigtkultur z. B. des Bernhard von Clairvaux,<sup>16</sup> der in den *Sermones super Cantica cantorum*<sup>17</sup> über die Lilien spricht.

Aber es gibt noch eine weitere bedenkenswerte Traditionslinie. Wer erinnert sich nicht bei den Stichworten *rosa*, *giglio* an ein sehr bekanntes Sonett des Bologneser Dichters Guido Guinizelli.<sup>18</sup> Dante ist ihm auf seiner Wanderung im Läuterungsberg begegnet, wo Guinizelli, der Meister des *dolce stil novo*, unter den Wollüstigen blüht.<sup>19</sup> Seine berühmten Verse lauten:

Io voglio del ver la mia donna laudare  
Ed assembrarli la rosa e lo giglio:

Dante hatte einst für die *Vita Nuova* sogar aus diesem Gedicht geschöpft. Indem aber Beatrice in den Symbolen der Rose und der Lilie auf die Bibel als verbindlichen Referenztext zurückverweist, markiert

<sup>16</sup> Vgl. S. Botterill, *Dante and the Mystical Tradition. Bernhard of Clairvaux in the »Commedia«*, Cambridge 1994.

<sup>17</sup> Vgl. den diesbezüglichen bibliographischen Hinweis in Chiavacci Leonardi, *Paradiso*, (wie Anm. 3), S. XLII.

<sup>18</sup> Vgl. V. Moleta, *Guinizelli in Dante*, Roma 1980. S. auch R. Russel, *The versant della poesia stihnovistica: Guinizelli, Cavalcanti, Dante*, Bari 1973.

<sup>19</sup> Michelangelo Picone (»Miti, metafore e similitudini« [wie Anm. 5], S. 208 f.) wertet den »dialogo intra-intertestuale«, den Dante mit Guinizelli kunstvoll im Ringen um den rechten Liebesbegriff zu unterhalten versteht, als Korrektur der »teoria stihnovistica« in Hinsicht auf die »tensione erotica« der Liebe und als Vervollständigung des von Vergil im *Purgatorio* vertretenen Konzepts des *amore naturale*, das »trova infatti il suo inveroamento nell' amore divino che vediamo trionfare in questo canto.«

Dante die inzwischen verfügbare theologische Differenz zur dichterischen Sprache von einst. Was dort, im Dolce stil, zur dichterischen Paraxis des profanen Umgangs mit Symbolen gehörte, die den Himmel auf die Erde holten, das soll nun in der *Commedia* wieder aufliegen in die Sphären des *verbo divino* (V. 73).

Rivalität der Diskurse: Geltung haben soll nunmehr weniger der *Nexus mia donna-rosa-giglio* (Dolce stil) als vielmehr *domna del ciel-rosa-verbo divino* (Poema Sacro). Und siehe: Seine Schrift muß verblasen, der Dolce stil wird zum Palimpsest.<sup>20</sup>

Daß der Dolce stil als Texttradition von der *Cantica* mit dem Titel *Paradiso* buchstäblich überschrieben wird, das erweist sich in der kleinen Rede des Erzengels Gabriel. Ihr obliegt unter anderem die weitere Einübung in die theologische Differenz der Dichtung des späten Dante. Sie soll den Leser in das neue Lesen initiieren. Dieser Prozeß ist folgendermaßen angelegt. Der Autor statet die Szenen der Beatrice mit einer subtilen Dialogregie aus: *Béatrice disse* (V. 19) – *Ellia mi disse* (V. 35) – *Così Beatrice* (V. 76), heißt es jeweils. Nur die tadelnde Frage (V. 70 ff.) sieht unvermittelt im Text. Das ist ein kalkulierter dramatischer Effekt.

Diese Markierung der Figurenrede fehlt, als der Engel das Wort ergreift. Überhaupt: Wer nun spricht, kann – und soll – der Leser zunächst nicht wissen. Er soll es erschließen lernen. Das ist Absicht. Auch der Leser soll die anspruchsvolle Schule des neuen Sehens absolvieren. Dazu konfrontiert ihn Dante mit der kleinen Rede einer Stimme aus dem Raun des Himmels, einer *ex-voto*-Stimme. Sie spricht über sich selbst, sagt in blumiger Rede wer sie ist, warum sie jetzt da ist, wo sie ist. Auch in dieser Szene soll das Verborgene sichtbar werden. Hier das Bildrätsel der Stimme, die aus dem Licht spricht:

»Io sono amore angelico, che giro  
l'alta letizia che spira del ventre  
che fu albergo del nostro disiro [...]« (V. 103-105)

Ein Ich, das Engelsliebe ist und in Kreisen sich bewegt, das ist die erste Botschaft. Dann das dreifache Rätsel: was verbirgt sich hinter *alta letizia*, *ventre che fu albergo*, und [il] *nostro disiro*, die diese Gestalt

<sup>20</sup> Vgl. M. Marti, *Storia dello stil nuovo*. Lecce 1972. Vgl. Picone (»Miti, metafore e similitudini« [wie Anm. 5], S. 211), der die *Commedia* als »Palinodie« der stihnovistischen Liebesemanak auffaßt. Der profane Eros begegne in Dantes Epos dem »principio divino« der Liebe, nämlich Christus (ebd., S. 214).

umkreist? Machen wir es kurz: Hier wird in tropologischer Verschiebung die Verkündigung Mariens durch den Engel nachgezeichnet. Und weil Gabriel seit dieser Ur-Szene des *Ave Maria* sich in der Nähe der Gottesmutter aufhält, ist er auch nun anwesend im Gefolge ihres *trionfo*.

Indem er sich auch zu der Sehnsucht äußert, die den Himmel in Hinsicht auf die Geburt des Herrn bewegt hat – [il] *nostro disiro* – wird in einem Hauch des Sprechens das Begehren (*disiro*), wie es auch der Dolce stil kennt, offensichtlich. Zu dieser semantischen Umbesetzung tragen die Begriffe des *amore angelico*, der *alta letizia* und der *domna del ciel* (V. 106) maßstabsetzend bei.

In den genannten Versen lernt der Leser tropologisch zu lesen und, kognitiv vermittelt, neu zu sehen. Er identifiziert den Engel der Verkündigung, Maria als *alta letizia* und Christus als *nostro disiro*. Darüber hinaus verfolgen die Kernbegriffe dieser kleinen Rede konsequent das Ziel der Aufhebung des Dolce stil (besonders im auch erotisch lesbaren Begriff des *disiro*, vgl. *Inf*: V) im Medium des christlichen Epos.

Blicken wir zurück: Die vier Unterweisungen – *consigli* (V. 76) – der Beatrice haben Dante ermutigt, sich der *battaglia de' debili* (*occhi*) zu stellen. Die Blendung der Augen ist von ihm gewichen, er nimmt die Blumen im Paradies deutlich wahr. Sogar die Schatten, die in den Blüten spielen, kann er unterdessen deutlich unterscheiden. Darin kündigen sich Heerscharen an – *turbe di splendori* (V. 82) –, die Gottesmutter zur Krönung geleitend. Die Kraft des Sehens nimmt noch einmal zu. Dante wagt es, seine Augen auf *lo maggior foco* (V. 90) zu richten, das Maria umhüllt. Und er erkennt, ohne fremde Hilfe oder Vermittlung: *il quale e il quanto de la viva stella* (V. 92). Die eigentliche Epiphanie gelingt.

Die Aufnahme Mariens in den Himmel – *la spera suprema* (V. 108) – ist ein Hochfest aus Licht, liturgischem Gesang, kreisender Bewegung um eine Lichtmitte im saphirblauen Raum.

Auch wenn Dante das höchste Licht noch meiden muß und es ihm daher nicht möglich ist, *di seguir la coronata fiamma / che si levò appresso sua semenza* (V. 119-120), so vermag er nunmehr die Zeichen zu deuten. Dieses zum Beispiel: Jedes der um Maria kreisenden Lichter reckte sich nach oben – *in su si stese* (V. 124). In dieser räumlichen Ausrichtung nach oben erkennt Dante *l'alto affetto / ch'elli avieno a Maria* (V. 125 f.). Klar und deutlich – *palese* (V. 126) – sei ihm die Bedeutung der Konfiguration geworden. Dante hat sich damit gerüstet für den Aufflug ins Empyreum und die Begegnung mit der Gottheit. Ein Hauch von Ungeduld, endlich aufsteigen zu dürfen, ist hier in der Ma-

rienszene bereits spürbar. Dantes Auge sucht den höchsten Himmel, aber: *ancor non appariva* (V 117). *Ancor non* – das ist die Chiffre der Heilserwartung, der Parusie.

Der Canto XXIII, die *battaglia de' debili occhi*, erweist sich als hohe Schule des neuen Sehens, der *visio intellectualis*, die vom begriffslosen Staunen hinführt zu kundiger Deutungskompetenz. Wir erleben letzte Stufen der subtilen Läuterung des Amor-Begriffs und seine Umwandlung in die reine Freude, in *letizia*.

Dieser Befund der wesentlichen Verwandlung der Liebe wird von zwei Bildern unseres Textes eindrücklich bestätigt: von der Eingangssimilitudo des Vögelchens und von der Krönungsszene. Der Vogel, der das Morgenlicht herbeiseht, ist ergriffen von *ardente affetto* (V. 8), Zeichen seiner irdischen Natur.<sup>21</sup> Der Krönungsreigen, den Dante zu erschauen und zu lesen vermag, ist getragen von *alto affetto* (V. 125). Vom brennenden Sich-Verzehren der Sehnsucht zur souveränen Ethanbenheit der Glorie – *ardente / alto* – das ist die nicht ganz einfach nachzuvollziehende, uns aber zur Entzifferung aufgegebene Spur der Transfiguration oder des *trasmunar* (*Par*. I, 70), das den neuen Menschen zeitigt. Und als gelte es, die subtile Spur klarer zu markieren, läßt Dante die himmlischen Chöre singen. Sie singen, wie unser Text es zeigt (V. 126), »*Regina celi*. Das ist liturgisches Liedgut – eine marianische Antiphon<sup>22</sup> – des Ostermorgens, der, wir erinnern uns, bald für Dante anbrechen wird. Dantes Jenseitsreise ereignet sich bekanntlich zwischen dem Karfreitag und dem Ostersonntag.

Hier die ganze Liedstrophe. Sie handelt, die Gottesmutter fokussierend, vom österlichen Himmelsjubel über die Auferstehung ihres Sohnes von den Toten:

Regina Coeli lactare, alleluja!  
Quia quem meruisti portare  
Resurrexit, sicut dixit, alleluja!

<sup>21</sup> Chiavacci Leonardi (*Paradiso* [wie Anm. 3], S. XIX) liest den *uccellino* auch als »figura della speranza dell'uomo che dalla cieca notte del mondo guarda con fede alla luce divina che illuminerà la storia, la sua personale come quella di tutte le creature.«

<sup>22</sup> Vgl. ebd., S. 647. »La scelta dell'Immo è intonata al trionfo qui celebrato: l'Immo di gloria e di resurrezione è il solo cantabile in paradiso [...]«

*Laetare – alta letizia* (V. 104): In dieser ekkllesiastischen Begriffskonstellierung wird die Aufgipfelung himmlischer Freuden im Epos der *Divina Commedia* erfahrbar.