

Dunkelheit und Licht in Dantes *Commedia* und die Selbstreflexion des Sprechens über das Unsagbare

Thomas Klinkert (Zürich)

ZUSAMMENFASSUNG: Dantes Weg in der *Commedia* führt von der Dunkelheit der Sünde und des Nicht-Wissens hin zum Licht der Erkenntnis und schließlich der Gottesschau, die allerdings sprachlich nicht darstellbar ist. Dantes Gedicht beruht auf einer grundlegenden Spannung zwischen Sagbarkeit und Unsagbarkeit, Sünde und Erlösung, Nicht-Wissen und Wissen. Anhand des Verhältnisses von Dunkelheit und Licht wird dieses Spannungsverhältnis im vorliegenden Beitrag untersucht.

SCHLAGWÖRTER: Alighieri, Dante; Dunkelheit; Licht; poetologische Selbstreflexion; das Undarstellbare; Allegorie

Gegenstand von Dantes Hauptwerk, der aus drei Teilen bestehenden *Commedia*, ist bekanntlich die Reise des erlebenden Ichs durch die drei Reiche des Jenseits: die Hölle, den Läuterungsberg und das Paradies. Diese Reise ist in jeder Hinsicht außergewöhnlich, denn wie im Text wiederholt verdeutlicht wird, ist die Grenze zwischen Diesseits und Jenseits normalerweise nur in einer Richtung überschreitbar. Nur die Seelen der Verstorbenen können in das Jenseits eindringen und erhalten dort einen ihrem diesseitigen Lebenswandel entsprechenden Ort zugewiesen. Dass Dante die Reise ins Jenseits schon zu Lebzeiten antreten kann, lässt ihn zu einem Ausnahmefall werden. Er steht damit in einer Reihe mit Figuren wie Aeneas und Paulus, ja sogar mit Christus. Nur solchen aus der Literatur oder der Religionsgeschichte bekannten Heldenfiguren ist es möglich, die Grenze zwischen Diesseits und Jenseits, zwischen dem Reich der Lebenden und dem der Toten, in beide Richtungen zu überschreiten.¹

¹ Gemäß Jurij M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, aus dem Russischen von Rolf-Dietrich Keil (München: Fink, 1972), 338, ist es ein Merkmal des Helden in literarischen Texten, dass er in der Lage ist, Grenzen zwischen semantischen Teilräumen zu überschreiten, die normalerweise unüberschreitbar sind. Auf dieser Grundlage definiert Lotman die narratologischen Begriffe ‚Ereignis‘ und ‚Sujethaftigkeit‘: „Die Welt ist in Lebende und Tote ein-

Dass dies alles andere als selbstverständlich ist, zeigt sich im zweiten Gesang des *Inferno*. Hier richtet Dante an Vergil die bange Frage, was ihn, der kein Aeneas und kein Paulus sei, denn dazu befähige, in das Reich der Toten vorzudringen: „Ma io perché venirvi? o chi 'l concede? | Io non Enea, io non Paulo sono: | me degno a ciò né io né altri 'l crede.“ (*Inf.* II, 31–33)² Der Dialog zwischen Dante und Vergil, in dessen Verlauf die Auserwähltheit Dantes offengelegt wird, ist eingebettet in ein deutlich markiertes Spannungsverhältnis zwischen Dunkelheit und Licht: Zu Beginn des Canto heißt es: „Lo giorno se n'andava, e l'aere bruno | toglieva li animai che sono in terra | da le fatiche loro [...]“ (*Inf.* II, 1–3).³ Das Schwinden des Tageslichts setzt das erlebende Ich einer Gefahr aus, der es trotzen muss: „e io sol uno | m'apparecchiava a sostener la guerra | sí del cammino e sí de la pietate“ (*Inf.* II, 3–5).⁴ Die Rettung aus dieser mit Dunkelheit verbundenen Gefahr geht folgerichtig von der Sphäre des Lichts aus. Wie Vergil berichtet, leuchteten die Augen Beatrices heller als ein Stern („Lucevan li occhi suoi piú che la stella“, *Inf.* II, 55), als sie sich ihm näherte, um ihm den Auftrag zu erteilen, Dante aus seiner Not herauszuführen. Teil der himmlischen ‚Befehlskette‘, die ihren Ausgang bei einer „Donna [...] gentil nel ciel“ (*Inf.* II, 94)⁵ nimmt (dabei handelt es sich möglicherweise um die Jungfrau Maria selbst), ist Lucia, der das Licht schon im

geteilt und eine unüberschreitbare Linie trennt die beiden Teile. Der sujetthaltige Text behält dieses Verbot für alle Figuren bei, führt aber eine Figur (oder eine Gruppe) ein, die ihm nicht unterliegt: Äneas, Télémaque oder Dante steigen in das Schattenreich hinab [...]. Somit ergeben sich zwei Gruppen von Figuren: bewegliche und unbewegliche. Die Unbeweglichen sind der Struktur des allgemeinen sujetlosen Typs unterworfen. [...] Eine bewegliche Figur ist eine, die das Recht hat, die Grenze zu überschreiten. [...] Die Bewegung des Sujets, das Ereignis ist die Überwindung jener Verbotsgränze, die von der sujetlosen Struktur festgelegt ist.“ In diesem Sinne ist die Überschreitung der Grenze zwischen dem Reich der Lebenden und dem der Toten in Dantes *Commedia* das sujetthafte Ereignis schlechthin, das die gesamte Makrostruktur des Textes dominiert. Zugleich erweist sich die *Commedia* im Sinne Lotmans als ein revolutionärer Text, der kulturell gesetzte Grenzen überschreitet.

² Zitiert wird nach folgender Ausgabe: Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di Natalino Sapegno, 3 Bde (Firenze: La Nuova Italia, 1955). – „Doch was steig ich hinunter? Wer erlaubt es? | Ich bin Äneas nicht, nicht Paulus bin ich, | Und niemand wird mich dafür würdig halten.“ – Dante Alighieri, *Die Göttliche Komödie*, übersetzt von Hermann Gmelin (Stuttgart: Reclam, 1988). Die deutschen Übersetzungen der Dante-Zitate sind hier und im Folgenden der Gmelin-Ausgabe entnommen.

³ „Der Tag verschwand, es nahm der dunkle Äther | Den Lebewesen allen auf der Erde | Die Lasten ab [...].“

⁴ „[...] und ich allein nur mußte | Mich vorbereiten zu dem schweren Kriege | Der Wanderung und auch zugleich des Mitleids.“

⁵ „Im Himmel eine edle Frau“.

Namen eingeschrieben ist und die von den frühen Kommentatoren als „Grazia illuminante“ gedeutet wurde.⁶ Als Beatrice ihre leuchtenden Augen voller Tränen abwendet, ist dies für Vergil das Signal zum sofortigen Aufbruch (*Inf.* II, 115–17). Die Wirkung von Vergils Bericht auf Dante wird wiederum mit einem Vergleich umschrieben, in dessen Zentrum Dunkelheit und Licht stehen (*Inf.* II, 127–32): So wie sich die Kelche der Blumen, die sich unter dem Eindruck von Nacht und Kälte geschlossen haben und herabhängen, durch die Einwirkung des Sonnenlichts wieder öffnen und aufrichten, ergeht es auch Dante bei Vergils Worten. Er fasst wieder Mut und will die beschwerliche Reise nun doch antreten.

Der zweite Canto des *Inferno* verbindet die Darstellung von Dantes Auserwähltheit nicht nur mit dem dynamischen Gegensatz zwischen Dunkelheit und Licht, sondern auch mit einer Selbstreflexion des schreibenden Ichs. Denn die zu Beginn dieses Gesangs erwähnte Gefahr, „la guerra | sí del cammino e sí de la pietate“ (*Inf.* II, 4–5), soll, so der Erzähler, von seinem Gedächtnis getreu wiedergegeben werden („che ritarrà la mente che non erra“, *Inf.* II, 6). Dazu aber benötigt er die Hilfe der Musen: „O muse, o alto ingegno, or m'aiutate; | o mente che scrivesti ciò ch'io vidi, | qui si parrà la tua nobilitate.“ (*Inf.* II, 7–9)⁷ Hier wird also der für die *Commedia* besonders wichtige Nexus von poetologischen Reflexionen und der Darstellung des Gegensatzes von Dunkelheit und Licht angezeigt, wobei sich auch andeutet, dass die Versprachlichung der außergewöhnlichen Erfahrungen des Jenseitswanderers kein einfaches Unterfangen sein kann, ja dass es sich hier um den kühnen Versuch handelt, über das Unsagbare zu sprechen.

Die Außergewöhnlichkeit seiner Erfahrung ist nun indes noch keine hinreichende Legitimation dafür, dass diese von Dante auch erzählt werden kann. Im Mittelalter ist es nämlich anders als in der Neuzeit keineswegs selbstverständlich, dass ein Ich über sich selbst spricht, denn es gab damals keine emphatische Auffassung vom Individuum und von Subjektivität. Wenn ein Ich also eine ihm zugestoßene außergewöhnliche Erfahrung berichtet, so kann dies nicht mit dem alleinigen Ziel geschehen, diese Erfahrung um ihrer selbst willen zu versprachlichen. Vielmehr geht es darum, das Exemplarische einer solchen Erfahrung gebührend hervorzuheben. Exzeptionalität und Exemplarität verschmelzen somit in Dantes *Commedia*

⁶ Vgl. den Kommentar von Sapegno zu *Inf.* II, 94–98.

⁷ „O Musen, hohe Kunst, nun wollt mir helfen! | Gedächtnis, das geschrieben, was ich schaute, | Hier soll sich deine Vornehmheit erweisen!“

zu einer grundlegenden Einheit. Dies impliziert, dass Dantes Jenseitsreise einen Nutzwert und eine Belehrung für den Leser enthält. Dante begibt sich nicht nur als passiver und neutraler Beobachter in das Jenseits, sondern er wird in die Geheimnisse der göttlichen Weltordnung eingeführt und erhält Belehrungen, die ihm insbesondere von seinen drei Führern – dem antiken Dichter Vergil, der verstorbenen, von Dante in der *Vita nova* als Geliebte besungenen Beatrice und dem Heiligen Bernhard von Clairvaux – zuteil werden und die er zum allgemeinen Nutzen mitteilen und weitergeben möchte. Diese drei Führerfiguren verfügen über Kenntnisse, die sie dem Jenseitswanderer – und durch seine Vermittlung in letzter Konsequenz dem Leser – anvertrauen.

Die Jenseitsreise hat somit in einem ganz basalen Sinn eine mindestens doppelte Bedeutung. Zum einen bedeutet sie wörtlich sich selbst, zum anderen hat sie eine allegorische Bedeutung, die mit den im Jenseits anzutreffenden Gestalten und den über das Jenseits vermittelten komplexen kosmologischen, epistemischen, religiösen und politischen Sinngehalten zusammenhängt.⁸ Diese allegorische Struktur gilt auch für die Beschreibungen von Licht und Dunkelheit, deren poetologische Valenz soeben anhand des zweiten Canto des *Inferno* kurz dargelegt wurde, die aber von Beginn an schon erkennbar sind. Wenn der Wanderer Dante sich am Anfang seiner Reise in einem dunklen Wald („selva oscura“) verirrt und dann versucht, einen Berg zu besteigen, auf dessen Gipfel man Sonnenstrahlen erblicken kann, so sind diese Hinweise wörtlich als Beschreibungen des Handlungsraumes zu verstehen: Drunten im Wald ist es dunkel und oben auf dem Berg scheint die Sonne. Dieser wörtlichen gesellt sich eine allegorische Bedeutung hinzu. Sie wird schon in den allerersten Versen dadurch angezeigt, dass bestimmte Wendungen vorkommen, die auf etwas Allgemeineres verweisen, wodurch die konkrete individuelle Situation überschritten wird:

⁸ Zur allegorischen Dimension der *Commedia* vgl. Erich Auerbach, „Figura“, *Archivum Romanicum* 22 (1938): 436–89, wiederabgedruckt in: ders., *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie* (Bern und München: Francke, 1967), 55–92, Robert Hollander, *Allegory in Dante's 'Commedia'* (Princeton: Princeton University Press, 1969), *Dante e le forme dell'allegoresi*, hrsg. von Michelangelo Picone (Ravenna: Longo, 1987), Otfried Lieberknecht, *Allegorese und Philologie: Überlegungen zum Problem des mehrfachen Schriftsinns in Dantes 'Commedia'* (Stuttgart: Steiner, 1999), Patricia Oster, *Der Schleier im Text: Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären* (München: Fink, 2002), 25–81. Dass Dante in der italienischen Literatur nicht der Erste war, der das aus der Bibelexegese stammende Figuraldenken auf literarische Texte übertrug, zeigt Frank-Rutger Hausmann, *Die Anfänge der italienischen Literatur aus der Praxis der Religion und des Rechts* (Heidelberg: Winter, 2006), 53.

Nel mezzo del cammin di nostra vita 1
mi ritrovai per una selva oscura
che la diritta via era smarrita.
Ahi quanto a dir qual era è cosa dura 4
esta selva selvaggia e aspra e forte
che nel pensier rinova la paura!
Tant'è amara che poco è più morte; 7
ma per trattar del ben ch'i' vi trovai,
dirò de l'altre cose ch'i' v'ho scorte. (Inf. I, 1–9)

Grad in der Mitte unsrer Lebensreise 1
Befand ich mich in einem dunklen Walde,
Weil ich den rechten Weg verloren hatte.
Wie er gewesen, wäre schwer zu sagen, 4
Der wilde Wald, der harte und gedrängte,
Der in Gedanken noch die Angst erneuert.
Fast gleicht seine Bitternis dem Tode, 7
Doch um des Guten, das ich dort gefunden,
Sag ich die andern Dinge, die ich schaute.

Der Hinweis auf die Mitte des Lebenswegs („Nel mezzo del cammin di nostra vita“) enthält eine solche allegorische Bedeutungsdimension, insofern das individuelle Ich, von dem hier die Rede ist, für etwas Allgemeines steht, für unser aller Leben („nostra vita“). Dieses Ich ist vom rechten Wege abgekommen („che la diritta via era smarrita“, und in V. 12 heißt es noch deutlicher: „che la verace via abbandonai“), d. h. es befindet sich offenbar in einer seine Existenz und sein Seelenheil gefährdenden Situation. Dementsprechend ist die furchterregende Umgebung des Waldes mit Todesgedanken verbunden, die sogar noch im zeitlich später angesiedelten erzählenden Ich Angstzustände auslösen („che nel pensier rinova la paura!“). Auch die abrupte Entgegensetzung der Todesgedanken (V. 7) und des Guten („del ben“, V. 8), welches das Ich außerdem auf seiner Wanderung gefunden zu haben behauptet, impliziert eine allegorische Dimension. Leben und Tod, Gefährdung und Rettung sind somit programmatisch miteinander verknüpft und sie werden, wie bereits gesagt wurde, systematisch an die Beschreibung von Licht-Dunkel-Verhältnissen gebunden: Der dunkle Wald und der sonnenbeschiedene Bergesgipfel stehen hierfür ein. In dieser doppelt lesbaren Entgegensetzung von Dunkelheit und Licht ist der Weg des Wanderers von

der Sünde zur Erlösung, vom Verirren im dunklen Wald hin zur *visio Dei* vorgezeichnet.⁹

Liest man den ersten Canto des *Inferno*, so erkennt man außerdem, wenn auch weniger explizit als im zweiten Gesang, den Zusammenhang zwischen der Beschreibung von Dunkelheit und Licht und der autoreferentiell-poetologischen Ebene des Textes. Es werden zwei unterschiedliche Zeit- und Handlungsdimensionen markiert: zum einen die Zeitdimension des erlebenden Ichs, welches sich im Wald verirrt, dort Angstzustände erleidet und schließlich aus seiner Lage durch Vergil befreit wird; daneben finden wir die Dimension des sich erinnernden und schreibenden Ichs, das nicht nur über die eigenen Emotionszustände nachdenkt, sondern auch über die Bedingungen der Versprachlichung. So finden sich etwa in den Versen 4–10 des ersten Canto gleich vier Verben, die auf den Akt des Sprechens bzw. Schreibens verweisen, zweimal das Verb „dir“, einmal „trattar“ und einmal „ridir“. Dabei wird auf die Schwierigkeiten des Sagens hingewiesen. Die schreckliche Erfahrung des sich Verirrrens im Wald drängt das Ich einerseits zur Versprachlichung und behindert dieselbe andererseits. Auf der Ebene der erzählten Handlung ist das erlebende Ich eingeschlossen zwischen der Dunkelheit des Waldes und dem Berg, der zwar an seinem Gipfel vom Sonnenlicht bestrahlt wird, der jedoch, wie sich herausstellt, vom erlebenden Ich nicht bestiegen werden kann, weil sich ihm drei wilde Tiere in

⁹ Der Weg zu Gott von der „selva oscura“ und der Dunkelheit der Hölle hin zum strahlenden Licht des Paradieses legt es scheinbar nahe, von einer „Lichtmetaphysik“ zu sprechen. Dies wurde in der Forschung auch häufig getan, wobei allerdings, wie Simon A. Gilson überzeugend gezeigt hat, eine solche „Lichtmetaphysik“ eher ein Konstrukt der Forschung als ein diskursiv konkret nachweisbares Phänomen ist. Vgl. Simon A. Gilson, *Medieval Optics and Theories of Light in the Works of Dante* (Lewiston: Edwin Mellen Press, 2000), 151–69, hier 168: „The term ‘light metaphysics’ is [...] often used uncritically and, given the diversity of contexts and differing strands of thought subsumed within this heading, it is misleading to regard medieval ideas about light as forming a unified, coherent, or even exclusively Neoplatonic body of doctrine.“ Vgl. allgemein zur Bedeutung des Lichts bei Dante u. a. Guido di Pino, *La figurazione della luce nella ‚Divina Commedia‘* (Firenze: La Nuova Italia, 1952), Joseph Anthony Mazzeo, „Light Metaphysics, Dante’s *Convivio* and the Letter to Can Grande della Scala“, *Traditio* 14 (1958): 191–229, Monica Rutledge, „Dante, the Body and Light“, *Dante Studies* 113 (1995): 151–65, Didier Ottaviani, *La philosophie de la lumière chez Dante: du ‚Convivio‘ à la ‚Divine Comédie‘* (Paris: Champion, 2004), Diego Fasolini, „‘Illuminating’ and ‘Illuminated’ Light: a Biblical-Theological Interpretation of God-as-Light in Canto XXXIII of Dante’s ‚Paradiso‘“, *Literature and Theology* 19, Nr. 4 (2005): 297–310, Marco Ariani, *Lux inaccessibilis: metafore e teologia della luce nel ‚Paradiso‘ di Dante* (Roma: Aracne, 2010), Alessandro Benucci, *Poétique de la lumière dans l’ ‚Enfer‘ et le ‚Purgatoire‘ de Dante* (Limoges: Lambert-Lucas, 2017).

den Weg stellen: ein Leopard, ein Löwe und eine Wölfin. Diese Tiere werden in der Kommentartradition allegorisch als Sünden gedeutet (explizite Hinweise dafür gibt es im Text jedoch nur in Bezug auf die Wölfin): der Leopard als Luxuria, der Löwe als Superbia und die Wölfin als Avaritia, das Dante zufolge schlimmste Übel seiner Zeit.¹⁰ Nach der Begegnung mit dem ersten wilden Tier, dem Leopard, der ihm den Aufstieg verwehrt, verweist der Erzähler erneut auf die Lichtverhältnisse und stellt die Tages- und Jahreszeit in einen schöpfungsgeschichtlichen Zusammenhang („Temp’era dal principio del mattino, | e ’l sol montava ’n sú con quelle stelle | ch’eran con lui quando l’amor divino | mosse di prima quelle cose belle“, *Inf.* I, 37–40),¹¹ womit wiederum die allegorische Sprechweise des Textes erkennbar wird. Auch wird der räumliche Gegensatz zwischen Oben und Unten nutzbar gemacht, um die Opposition zwischen Licht und Dunkelheit mit zusätzlicher Bedeutung anzureichern. Die Unmöglichkeit, nach oben zu kommen, hat ebenfalls eine wörtliche und eine allegorische Bedeutung, die nicht zuletzt darin zum Ausdruck kommt, wie es in V. 59–60 heißt, dass das Ich wieder dahin zurückgetrieben wird, wo die Sonne schweigt („là dove ’l sol tace“), d. h. dorthin, wo es dunkel ist.

Hier begegnet das Ich einem Schattenkörper, vor dem es zunächst Angst hat, der sich aber alsbald als sein künftiger Führer Vergil entpuppt. Dieser ist dem Protagonisten als Autor und literarisches Vorbild wohl bekannt; was ihm dagegen noch nicht bekannt ist, ist die göttliche Mission, auf welche Vergil sich im Auftrag von Beatrice und Lucia begeben hat und deren Ziel es ist, Dante aus der „selva oscura“ zu befreien. Auch Vergil hat also mindestens eine doppelte Bedeutung: Zum einen ist er ein alter Bekannter, ein Dichter, dessen Werke Dante als stilistisches Vorbild dienen, zum anderen ist Vergil ein Instrument der göttlichen Vorsehung und heilsgeschichtlichen Planung, in deren Hintergründe Dante im Zuge seiner Reise nach und nach eingeführt werden soll. Auch Vergil betont noch einmal die allegorische Bedeutung der Licht-Dunkelheit-Opposition, indem er Dante fragt, weshalb er „a tanta noia“ (*Inf.* I, 76)¹² zurückkehre und nicht auf den Gipfel des Berges hinaufgestiegen sei, der „cagion di tutta gioia“ (*Inf.* I, 78)¹³ sei. Dunkelheit steht also für „noia“ und Licht für „gioia“. Dem entspricht es, dass der zu-

¹⁰ Vgl. Sapegnos Kommentar zu *Inf.* I, 32–60.

¹¹ „Es war die Zeit der ersten Morgenstunde, | Die Sonne stieg empor mit jenen Sternen, | Die bei ihr waren, als die Liebe Gottes | Die schöne Welt zum erstenmal bewegte.“

¹² „wieder ins Verderben“.

¹³ „Anfang jeder Freude“.

nächst vor Vergils Schattenleib erschrockene Dante, nachdem Vergil sich zu erkennen gegeben hat, freudig ausruft: „O de li altri poeti onore e lume“ (*Inf.* I, 82).¹⁴ Das Licht steht hier für die überragende literarische Qualität des antiken Autors und impliziert zudem eine positive Macht, die von Vergil am Ort dieser Begegnung offenbar ausgeht und die verspricht, Dante zu retten.

Man merkt an diesen wenigen Beispielen, wie bedeutsam der Gegensatz von Dunkelheit und Licht schon zu Beginn des *Inferno* erscheint. Die *Commedia* ist ein Text, der Elemente des Wissens, des Glaubens, der Philosophie und des Politischen miteinander verbindet und diese poetisch überformt. Diese komplexe Verschmelzung macht einerseits den ungebrochenen Reiz aus, der die Leser bis zum heutigen Tag fasziniert; andererseits ist sie auch die Ursache für Schwierigkeiten, die sich beim Lesen einstellen, denn die Verbindung von poetischen und nicht-poetischen Diskursen hat zur Folge, dass das Nicht-Poetische sich in Dantes Text nicht eins zu eins wiederfindet. Dante bedient sich der verschiedenen ihm zur Verfügung stehenden nicht-poetischen Diskurse, um diese zu überformen und zu überschreiten. Er ist nicht einer bestimmten theologischen oder philosophischen Doktrin verpflichtet, sondern rekombiniert verschiedene, von ihm selektiv aufgenommene Wissens- und Glaubenselemente zu neuen Strukturen. Umgekehrt ist es so, dass die poetische Darstellung bei Dante nicht unabhängig von den vermittelten Glaubens- und Wissensselementen zu betrachten ist. Es handelt sich nicht um ein im neuzeitlichen Sinne autonomes poetisches Gebilde, sondern um eine komplexe Verbindung der poetisch-ästhetischen Ebene mit der aus verschiedenen Diskursen gespeisten Inhaltsebene.¹⁵

Dantes Gedicht beruht insgesamt auf einer grundlegenden Spannung zwischen Sagbarkeit und Unsagbarkeit, Sünde und Erlösung, Wissen und Nichtwissen.¹⁶ Am Verhältnis von Dunkelheit und Licht soll dieses Span-

¹⁴ „O du, der andern Dichter Ehr und Leuchte“.

¹⁵ In anderem Zusammenhang habe ich in Auseinandersetzung mit Benedetto Croce versucht, dieses Verhältnis mit dem Konzept der doppelten Codierung zu beschreiben: Thomas Klinkert, „Introduzione: problemi ermeneutici ed epistemologici della *Commedia* di Dante e la sua doppia codificazione quale testo poetico e testo di sapere“, in *Dante e la critica letteraria: una riflessione epistemologica*, hrsg. von Thomas Klinkert und Alice Malzacher (Freiburg i. Br.: Rombach, 2015), 7–26. Darunter ist zu verstehen, dass bestimmte Inhalte als Wissens- oder Glaubenselemente gelesen werden können und damit spezifischen Wahrheitsbedingungen unterliegen. Andererseits liegt immer zugleich auch eine poetische Codierung vor, woraus sich ein grundsätzliches Konflikt- und Spannungsverhältnis ergibt.

¹⁶ Diese Spannungsverhältnisse werden von Dante explizit reflektiert und sie hängen mit den Problemen des Schreibens über das Unsagbare zusammen. Karlheinz Stierle, „Umbrife-

nungsverhältnis hier weiter untersucht werden. Wie wir schon anhand der ersten beiden Canti des *Inferno* sehen konnten, sind Licht und Dunkelheit als modellbildendes Gegensatzpaar konzipiert. Allerdings, so muss man hinzufügen, ist Dunkelheit nicht einfach ein auf der gleichen ontologischen Ebene wie Licht zu situierendes Prinzip. Dunkelheit ist an Gefährdung und damit an das Böse, die Sünde geknüpft. Licht steht hingegen für das Gute, das Heil, die Rettung. Der Kirchenvater Augustinus hat die Überlegung formuliert, dass das Böse und das Gute keine gleichrangigen Prinzipien seien: „Prinzip, Wesenheit ist allein das Gute; das Böse nur der Widerspruch zu ihm, seine Negation – die freilich dadurch, daß sie in die Gesinnung, die Haltung, die Zuständigkeit des Menschen übergeht, zu einer Macht wird. So denkt auch Dante.“¹⁷ Guardini zufolge ist der Gegensatz zwischen Licht und Dunkel in Analogie zum Verhältnis zwischen dem Prinzip des Guten und dem Bösen als dessen Negation zu begreifen: „Sieht also seine Metaphysik das Licht als Ausdruck des Guten, dann kann das Inferno nur durch die Abwesenheit des Lichtes bestimmt sein.“¹⁸ Er verweist unter anderem auf folgende Stellen: *Inf.* IV, 13: „Or discendiam qua giù nel cieco mondo“,¹⁹ *Inf.* IV, 151: „e vegno in parte ove non è che luca“,²⁰ *Inf.* V, 28: „Io venni in loco d’ogne luce muto“. ²¹ Hervorgehoben wird hier also jeweils das Fehlen des Lichts, und es wird damit die Funktion der Hölle als Negation oder Absenz des Guten deutlich markiert.

Das eben erwähnte Spannungsverhältnis zwischen den verschiedenen Wissens- und Glaubensgehalten auf der einen Seite und dem poetischen

ri prefazi’: Licht, Farbe und mediale Metamorphosen in Dantes *Paradiso*“, *Deutsches Dante-Jahrbuch* 85/86 (2010/2011): 103–29, hier 110–2, spricht von vier Grenzen, an die Dante insbesondere im *Paradiso* stoße: das Unfassbare, das Unerinnerbare, das Unausdenkliche und das Unsagbare. Angesichts dieser vier Grenzen entstehe „eine unabsehbare Folge von ‚umbriferi prefazi‘ [schattenhaften Vorahnungen], die auf ‚umbriferi prefazi‘ verweisen, ohne dass hier ein Ende absehbar wäre. Vor der Vielzahl dieser subjektiv erfahrenen Ungewissheiten schwindet der Boden einer verlässlichen theologischen Doktrin.“ (115) Die „umbriferi prefazi“ seien, so Stierle, „allegorisch oder symbolisch nicht mehr auflösbar, sie sind Figurationen einer Intensität, die in keinen endgültigen Gestalten mehr aufgehen kann. Die immer strahlendere Geistigkeit des *Paradiso* kann in keiner *doctrina christiana* mehr ihren Ort finden, sie kann sich allein noch in einer Dichtung manifestieren, die bis an die Grenzen des Vorstellbaren und Darstellbaren vorstößt.“ (115)

¹⁷ Romano Guardini, *Das Licht bei Dante* (München: Hueber, 1956), 3.

¹⁸ Guardini, *Das Licht bei Dante*, 3.

¹⁹ „Nun steigen wir hinab zur blinden Tiefe“.

²⁰ „Und ich kam dorthin, wo kein Licht mehr leuchtet“.

²¹ „Ich kam zum Ort, wo jedes Licht verstummte“.

Text auf der anderen äußert sich nicht zuletzt auch in der Tatsache, dass die Hölle als derjenige Jenseitsraum, welcher durch die Absenz des Guten gekennzeichnet ist und somit gegenüber den anderen Jenseitsbereichen abgewertet wird, dennoch in der poetischen Gestaltung genau so viel Platz einnimmt, wie jeder der beiden anderen Jenseitsräume. Aus der Absenz von Licht in den verschiedenen, immer tiefer ins Innere der Erde eingelagerten Kreisen der Hölle gewinnt Dante interessante darstellerische Effekte. Dies sei an einem Textbeispiel kurz verdeutlicht. In *Inf.* XV begegnet der von Vergil begleitete Jenseitswanderer dem aus Florenz stammenden Rhetoriklehrer und Schriftsteller Brunetto Latini. Dieser hat für Dante offenbar eine positive Rolle gespielt. Obwohl nicht gesichert ist, dass der reale Dante und Brunetto sich persönlich kannten,²² ist doch erkennbar, dass der Autor Dante Brunetto als eine Art Lehrer oder Vorbild darstellt, wenn er schreibt: „ché 'n la mente m'è fitta, e or m'accora, | la cara e buona imagine paterna | di voi quando nel mondo ad ora ad ora | m'insegnavate come l'uom s'eterna“ (*Inf.* XV, 82–85).²³

Dieser Brunetto befindet sich im dritten Streifen des siebten Höllenkreises, wo ein Feuerregen auf eine Sandfläche herniedergeht, der die Schattenkörper der Toten versengt. An der Stelle, an der Brunetto und Dante sich begegnen, herrschen besonders schlechte Sichtverhältnisse. Diese sind der Grund, weshalb Brunetto und die anderen in der Schar von Verdammten beim Anblick von Dante und Vergil die Augenbrauen so zusammenziehen,

²² Grundsätzlich gibt es ja überhaupt nur sehr wenig gesichertes Wissen über den Autor der *Commedia*, was zweifellos mit seinem durch innerflorentinische politische Konflikte bedingten Exil zusammenhängt. Vgl. hierzu Frank-Rutger Hausmann, „Fast alles, was wir von Dante wissen, wissen wir von Dante: Plädoyer für einen kritischen Umgang mit Dantes Biographie“, in *Bright Is the Ring of Words: Festschrift für Horst Weinstock*, hrsg. von Clausdirk Pollner, Helmut Rohlfing und Frank-Rutger Hausmann (Bonn: Romanistischer Verlag, 1996), 109–25.

²³ „Denn tief im Geiste lebt mir und ergreift mich | Das liebe, gute, väterliche Antlitz | Von Euch, da Ihr mich Schritt um Schritt im Leben | Gelehrt habt, wie man sich verewigen könne.“ – Zu Brunetto vgl. u. a. Hans Robert Jauf, „Brunetto Latini als allegorischer Dichter“, in *Formenwandel: Festschrift zum 65. Geburtstag von Paul Böckmann*, hrsg. von Walter Müller-Seidel und Wolfgang Preisendanz (Hamburg: Hoffmann & Campe, 1964), 47–92, Johannes Bartuschat, „Autour de Brunet Latin: Observations sur la dimension politique de l'Enfer“, in *L'Inferno di Dante*, hrsg. von Paolo Grossi (Paris: Istituto italiano di cultura, 2004), 47–64, Karlheinz Stierle, „Das Ganze der Welt: Dante und die Enzyklopädie seines Lehrers Brunetto Latini“, in *Vom Weltbuch bis zum World Wide Web: enzyklopädische Literaturen*, hrsg. von Waltraud Wiethölter et al. (Heidelberg: Winter, 2005), 69–88, Sebastian Neumeister, „Eine Enzyklopädie zwischen Wissen und Weisheit: Brunetto Latinis ‚Tresor‘ (1260)“, *Deutsches Dante-Jahrbuch* 85/86 (2010/2011): 175–97.

wie ein alter Schneider beim Einfädeln eines Fadens in ein Nadelöhr es tut, und erst dieses intensive Anschauen führt dazu, dass Brunetto Dante schließlich erkennt. Auch Dante muss sich anstrengen, um in der vom Flammenregen entstellten Figur („lo cotto aspetto“, *Inf.* XV, 26) den ihm bekannten Brunetto wiederzuerkennen. In der Begegnung mit Brunetto Latini zeigt sich, wie Dante trotz der äußerst unwirtlichen Umgebung mit einem Höllenbewohner eine positive Verbindung haben kann. Die beiden Florentiner gehen sogar äußerst zuvorkommend miteinander um: Brunetto nennt Dante seinen Sohn (V. 31) und umgekehrt spricht Dante von der „buona imagine paterna“ (V. 83).

Besonders wichtig ist darüber hinaus, dass Dante als erlebendes Ich in diesem Canto zum ersten Mal zum Binnenerzähler wird, denn auf Brunettos Frage nach dem Grund seiner Jenseitsreise gibt er einen kurzen Bericht, aus dem hervorgeht, wie und warum er in die Hölle gekommen ist (*Inf.* XV, 49–54). Dabei handelt es sich um eine *mise en abyme* der Erzählsituation, die schon vorausweist auf die spätere Verwandlung des erlebenden Ichs in ein erzählendes und damit auf das Telos des Textes. Auch die sonstigen Dialoge zwischen Brunetto und Dante beziehen sich auf Dantes Mission als Autor und als Kritiker seiner Heimatstadt Florenz, wobei die Kritik hier Brunetto in den Mund gelegt wird, der die geizigen, neidischen und hochmütigen Florentiner schilt („gent'è avara, invidiosa e superba“, *Inf.* XV, 68).²⁴ An diesem Beispiel erkennt man, dass Dante sich keineswegs durch den theologisch oder heilsgeschichtlich negativen Status der Hölle davon abhalten lässt, positive und poetisch interessante Begegnungen darzustellen.

Insgesamt kann man sagen, dass die Hölle aufgrund ihrer physischen Beschaffenheit – es handelt sich um einen bis in den Mittelpunkt der Erde sich erstreckenden trichterförmigen Krater – durch die Absenz von Licht und damit die Behinderung des Sehens gekennzeichnet ist. Am innersten Punkt der Erde befindet sich der Höllenfürst Lucifer, der in einem gefrorenen See steckt und durch seine Flügel einen eisigen Wind erzeugt. Dantes Wahrnehmung ist, wie wir im 34. Gesang des *Inferno* lesen können, stark beeinträchtigt. Die Einschränkung insbesondere der visuellen Wahrnehmungsfähigkeit wird kompensiert durch andere Sinneskanäle (Hören, Fühlen). Das Sehen ist nicht völlig ausgeschaltet, steht aber unter dem Vorbehalt des Scheinhaften; so heißt es: „veder mi parve“ (*Inf.* XXXIV, 7). Diese eingeschränkte Wahrnehmungsfähigkeit wird verknüpft mit einer wiederholten Bezugnah-

²⁴ „Ein geizig Volk und neidisch und vermessen“.

me auf den Schreibakt, was sich aus der noch andauernden Betroffenheit und Erschütterung des Erzählers durch die von ihm beobachteten Phänomene im Zentrum der Hölle erklärt. Das erlebende Ich wird hier an seinem ganzen Körper von Angst ergriffen und leidet unter der Kälte und dem Sturmwind. Seine einzige Möglichkeit, Zuflucht zu finden, ist, sich hinter seinem Führer Vergil zu verstecken.

Trotz der schlechten Sichtverhältnisse nimmt der Protagonist die Umgebung aber wahr und verweist darauf, dass an dieser Stelle der Hölle die Veräter ihre Strafe verbüßen, indem sie ganz im Eis eingeschlossen sind. Diesen Gedanken niederzuschreiben verursacht dem sich erinnernden Erzähler trotz seiner zeitlichen und räumlichen Distanz zu dem Erlebten eine große Angst: „e con paura il metto in metro“ (*Inf.* XXXIV, 10).²⁵ Auch die Beschreibung seines Gemütszustandes angesichts der Schrecknisse wird problematisiert. In einer Leserapostrophe (*Inf.* XXXIV, 22–24) sagt der Erzähler, dass er nicht beschreiben könne, wie er sich als erlebendes Ich zugleich zu Eis erstarrt und in Flammen stehend gefühlt habe. Die Sprache reiche nicht hin, um diesen Gefühlszustand zu erfassen: „ogne parlar sarebbe poco“ (*Inf.* XXXIV, 24).²⁶ Schließlich soll der Leser selbst sich vorstellen, wie Dantes paradoxer Zustand – weder lebend noch tot – gewesen sein muss: „Io non morì, e non rimasi vivo: | pensa oggimai per te, s’hai fior d’ingegno, | qual io divenni, d’uno e d’altro privo.“ (*Inf.* XXXIV, 25–27)²⁷

Man sieht hieran, wie die Absenz von Licht in der Hölle von Dante zum Anlass gemacht wird, um einerseits die Beobachterposition durch eine teilnehmende Position zu ersetzen, und wie zum anderen mit der Beschreibung des Unsagbaren eine metapoetische Ebene eingebracht wird in Verbindung mit einer Leserapostrophe, die dazu dient, die Vorstellungskraft des Lesenden zu aktivieren, um das Unsagbare dennoch vermitteln zu können. Licht-Dunkel-Verhältnisse werden somit an Darstellungsreflexionen geknüpft und erhalten eine poetologische Bedeutung. Diese Verknüpfung zeigt sich auch in den beiden anderen Cantiche des Werks, im *Purgatorio* und im *Paradiso*. Diese beiden Jenseitsreiche sind im Gegensatz zur Hölle nicht durch die zunehmende Abwesenheit von Licht, sondern im Gegenteil durch seine zunehmend intensiver werdende Präsenz gekennzeichnet. Dies erklärt sich für den Läuterungsberg geologisch dadurch, dass er ja in den Himmel

²⁵ „nur mit Furcht kann ich’s beschreiben“.

²⁶ „weil jedes Wort vergeblich wäre“.

²⁷ „Ich war nicht tot und war auch nicht lebendig; | Denk nun bei dir, wenn dir Verstand gegeben, | Wie ich geworden, weder dies noch jenes.“

aufragt und somit von der Sonne voll erfasst werden kann, worin sich die semantisierte Raumopposition Hölle vs. Läuterungsberg manifestiert. Im Gegensatz zur Hölle, wo die Sünder nach dem Tod ihre Strafen in alle Ewigkeit erleiden müssen, ohne je die Hoffnung auf Erlösung haben zu können, was mit ihrer unveränderlichen Zuordnung zu einem bestimmten Ort korreliert, ist es auf dem Läuterungsberg so, dass die Sünder sich nur temporär dort befinden und nach und nach von ihren Sünden befreit werden, weil sie sie abbüßen können. Der Läuterungsberg hat insofern einen Sonderstatus, denn er ist – anders als die Hölle und das Paradies – ein Ort des Übergangs, ein Ort der Zeit und nicht der Ewigkeit. In den Prozess der Reinigung von den Sünden wird auch der Wanderer Dante mit einbezogen. Er ist hier nicht nur Beobachter und Lernender, sondern auch Erlebender, der selbst von seinen Sünden durch ein Purgationsritual befreit wird. In diesem Bereich des Jenseits erfolgt nun gegenläufig zum vorherigen Abstieg in die Tiefen der Hölle ein Aufstieg hin zum irdischen Paradies, welches auf dem Gipfel des Läuterungsberges gelegen ist. Dies ist der Garten Eden, in dem Adam und Eva vor dem Sündenfall gelebt haben. Genau in diesem Bereich begegnet der Wanderer seiner verstorbenen Geliebten Beatrice wieder. Sie hat davon Kenntnis erhalten, dass er sich als Sünder im dunklen Wald verirrt habe, und hat zu seiner Errettung Vergil ausgesendet. Hier nun kommt sie ihm selbst als Abgesandte des Himmels entgegen und wird ihn vom irdischen ins himmlische Paradies begleiten. Vergil kann nämlich als Nicht-Christ nicht in den höchsten Bereich des Jenseits vordringen.

Die Wiederbegegnung mit Beatrice im irdischen Paradies ist gekennzeichnet durch ein beeindruckendes Schauspiel von Licht und Farbe:

Io vidi già nel cominciar del giorno	22
la parte oriental tutta rosata,	
e l’altro ciel di bel sereno addorno;	
e la faccia del sol nascere ombrata,	25
sí che, per temperanza di vapori,	
l’occhio la sostenea lunga fiata:	
cosí dentro una nuvola di fiori	28
che da le mani angeliche saliva	
e ricadeva in giù dentro e di fori,	
sovra candido vel cinta d’uliva	31
donna m’apparve, sotto verde manto	
vestita di color di fiamma viva.	(<i>Purg.</i> XXX, 22–33)

Ich sah wohl manchmal schon am frühen Tage 22
 Den Himmelsrand im Osten ganz gerötet,
 Indes der Rest in schöner Klarheit strahlte,
 Und sah der Sonne Antlitz dunstig steigen, 25
 So daß das Auge durch der Dämpfe Trübung
 Das Licht auf lange Zeit ertragen konnte.
 So kam in einer dichten Blumenwolke, 28
 Die aus der Engel Händen dort entströmte
 Und niederregnete nach allen Seiten,
 Im weißen Schleier mit Olivenzweigen 31
 Dort eine Frau, in einem grünen Mantel
 Und einem Kleide von der Flammen Farbe.

Die Erscheinung Beatrices wird verglichen mit dem Schauspiel des Sonnenaufgangs, bei dem die Sonne, von Dunst verhüllt, direkt angeblickt werden kann. Beatrice wird in Analogie zur Sonne gesetzt und erscheint eingehüllt in eine Blumenwolke, strahlend von Farben und wie eingekleidet in helle Flammen. Sie gehört also jener Sphäre des Lichts an, in der die Seelen für immer erlöst sind und an der göttlichen Seligkeit teilhaben dürfen. Doch dieser Anblick der Glückseligkeit ist für Dante nicht ohne Hindernisse möglich. Auch diese ihn beglückende Erfahrung einer wiedergefundenen Liebe, die ihm das Heil und die Wahrheit bringt, wird verbunden mit einer Reflexion über die Grenzen der Darstellbarkeit. Dantes Wahrnehmung bei der Begegnung mit Beatrice ist von Beginn an beeinträchtigt. So heißt es in *Purg.* XXX, 37, dass seine Verbindung zu Beatrice lange schon nicht mehr auf visueller Wahrnehmung basierte, weil sie ja schon lange verstorben ist. Trotz der fehlenden visuellen Wahrnehmung spürt sein Geist die große Gewalt seiner einstigen Liebe aufgrund einer „occulta virtú“ (*Purg.* XXX, 38), einer verborgenen Kraft, die von Beatrice ausstrahlt. Die metapoetische Dimension ist hier insofern manifest, als Beatrice nun vorübergehend zur Binnenerzählerin wird und Dantes Geschichte rekapituliert (*Purg.* XXX, 103–145).

Im Dialog zwischen der ihn der Untreue bezichtigenden Beatrice und Dante wird immer wieder auf das Sehen oder Nicht-Sehen hingewiesen (z. B. *Purg.* XXXI, 36 oder 79). Im XXXII. Gesang wird Dante vorübergehend geblendet. Zunächst heißt es, dass seine Augen exklusiv auf Beatrice gerichtet seien mit dem Ziel, den lange schon bestehenden Durst nach ihr zu stillen. Dabei seien die anderen Sinnesorgane ausgeschaltet. Durch diesen Anblick jedoch, der mit einem Blick in die Sonne verglichen wird, wird Dantes Sehvermögen vorübergehend außer Kraft gesetzt. Als sein Sehinn

wieder einigermaßen intakt ist, nimmt er eine Prozession wahr und wird Zeuge eines erstaunlichen Vorgangs: Jener Baum, von dessen verbotenen Früchten einst Adam gegessen hatte und der seither verdorrt war, fängt wieder an zu blühen. Zugleich ertönt ein heiliger Hymnus. Die Schönheit des Schauspiels und dessen Außergewöhnlichkeit überfordern den wahrnehmenden Dante und bewirken, dass er einschläft, was den Ich-Erzähler wiederum vor unlösbare Darstellungsprobleme stellt. Denn wie soll er beschreiben, was er selbst gar nicht gesehen hat? Auch ganz am Ende des *Purgatorio* wird im Übrigen noch einmal mittels einer Leserapostrophe auf die Grenzen der Darstellung hingewiesen, die diesmal damit erklärt werden, dass alle Blätter schon vollgeschrieben seien (*Purg.* XXXIII, 136–141).

Was kann man aus diesen hier nur skizzenhaft dargestellten Zusammenhängen schließen? Dantes Weg kreuzt sich mit heilsgeschichtlichen Entwicklungen. Er ist zwar ein Sünder, ein Abtrünniger, einer, der sich, so Beatrices Vorwurf, von der Liebe zu ihr abgewendet hat – so wie auch Adam beim Sündenfall sich von Gottes Gebot abgewendet hatte. Doch der Sündenfall scheint rückgängig gemacht werden zu können. Dies jedenfalls deutet sich im Wiedererblühen des Baumes mit der verbotenen Frucht an. Dass diese wundersame Verwandlung des Paradiesbaumes ausgerechnet in jenem Moment sich ereignet, als Dante, der ja eigentlich nur ein Beobachter und Berichterstatter ist, das irdische Paradies erreicht, kann kein Zufall sein. Dantes Weg wird auf diese Weise eingebunden in den heilsgeschichtlichen Prozess. Er ist zugleich Subjekt und Objekt eines Erlösungsvorganges – so jedenfalls stellt er selbst sich dar. Dieser Vorgang ist ein Weg von der Dunkelheit zum Licht. Doch ebenso wie die Dunkelheit das Sehen gefährden kann, kann auch das Licht die Augen blenden und das Sehvermögen außer Kraft setzen. Dies führt zurück zum grundlegenden Darstellungsproblem, das in der *Commedia* immer wieder aufscheint. Der Text nämlich will Dinge, Erscheinungen, Begegnungen darstellen, die per definitionem nicht darstellbar sind, weil sie sich außerhalb menschlicher Wahrnehmung ereignen. Um das damit verbundene Darstellungsproblem zu lösen, appelliert Dante an die Vorstellungskraft des Lesers und bedient sich dabei intertextuell kodierter Darstellungsverfahren, etwa wenn er in *Purg.* XXXII, 61–69 auf die in den *Metamorphosen* des Ovid erzählte Geschichte von Pan und Syrinx verweist und diese Geschichte in einen Zusammenhang mit seiner eigenen, durch Blendung bedingten Unfähigkeit, das Erlebte darzustellen, bringt.

Auch im *Paradiso*, wo Dante auf dem Höhepunkt seiner Reise den Schöpfer selbst erblicken darf, der von ihm als „somma luce“ (*Par.* XXXIII, 67) apostrophiert wird, ist die Darstellung an eine Reflexion über ihre eigene Unmöglichkeit gekoppelt. Zwar bittet der Erzähler Gott, ihm die Kraft zu verleihen, um das Gesehene sprachlich wiederzugeben, auf dass künftige Lesergenerationen davon Kenntnis erhalten mögen:

O somma luce che tanto ti levi 67
 da' concetti mortali, a la mia mente
 ripresta un poco di quel che parevi,
 e fa la lingua mia tanto possente, 70
 ch'una favilla sol de la tua gloria
 possa lasciare a la futura gente;
 ché, per tornare alquanto a mia memoria 73
 e per sonare un poco in questi versi,
 piú si conceperà di tua vittoria. (*Par.* XXXIII, 67–75)

O höchstes Licht, das über Menschensinne 67
 So weit erhaben, leihe meinem Geiste
 Ein wenig noch von dem, was du geschienen;
 Und mache meine Zunge also mächtig, 70
 Daß sie ein Fünklein nur von deinem Glanze
 Den künftigen Geschlechtern lassen möge.
 Denn wenn mir etwas ins Gedächtnis kehret 73
 Und noch ein wenig klingt in diesen Versen,
 So wird man mehr von deinem Sieg begreifen.

Gott als das höchste Licht, das von den Verstehenskategorien der Menschen nicht erfasst werden kann, soll, so der Wunsch des Sprechers in dieser sehr speziellen Variante eines Musenanrufs, seinem Verstand („mente“) einen kleinen Teil seines Scheinens („un poco di quel che parevi“) zur Verfügung stellen und zugleich soll er seiner Rede die Kraft verleihen („fa la lingua mia tanto possente“), den künftigen Lesern einen Funken seiner Herrlichkeit („una favilla sol de la tua gloria“) zu vermitteln. Damit wird eine deutliche Diskrepanz zwischen der Sache (Dantes Gottesschau) und ihrer sprachlichen Darstellung markiert. Was von Dante gesehen wurde, kann aus drei Gründen nicht adäquat dargestellt werden: (1) weil es mit menschlichen Kategorien nicht zu erfassen ist, (2) weil es nicht im Gedächtnis bleibt und (3) weil dafür keine Sprache zur Verfügung steht. Um wenigstens den Abglanz des Göttlichen, welcher – mit Gottes Hilfe – überhaupt nur vermittelt

werden kann, darzustellen, bedient Dante sich einer ausgeprägten Lichtmetaphorik.²⁸ So ist Gott der zentrale leuchtende Punkt des Universums, an dem alles, was außerhalb dieses Punktes in räumlicher Erstreckung existiert, in simultaner Verdichtung vorhanden ist:

Nel suo profondo vidi che s'interna 85
 legato con amore in un volume,
 ciò che per l'universo si squaderna;
 sustanze e accidenti e lor costume, 88
 quasi conflati insieme, per tal modo
 che ciò ch'ì dico è un semplice lume.
 La forma universal di questo nodo 91
 credo ch'ì vidi, perché piú di largo,
 dicendo questo, mi sento ch'ì godo. (*Par.* XXXIII, 85–93)

In seiner Tiefe sah ich, daß zusammen 85
 In einem Band mit Liebe eingebunden
 All das, was sonst im Weltall sich entfaltet.
 Die Wesenheiten, Zufall und ihr Walten 88
 Sind miteinander gleichsam so verschmolzen,
 Daß, was ich sage, nur ein einfach Leuchten.
 Die allgemeine Grundform dieses Knotens, 91
 Die hab ich wohl gesehen, darum fühl ich
 Bei meinem Wort die Freude reicher werden.

In diesem Passus wird noch einmal deutlich gesagt, dass die Erfahrung, welche der Jenseitswanderer auf dem Höhepunkt seiner Reise gemacht hat, eigentlich inkommunikabel ist. Der Sprecher kann nur Zeugnis ablegen von einer Erfahrung, von der er annimmt, sie gemacht zu haben („credo ch'ì vidi“). Das Paradoxe dieser Erfahrung wird durch eine metaphorische Bewegung zum Ausdruck gebracht, die auf der Verwandlung der Substanzen und Akzidenzien des Universums in einen Lichtpunkt („semplice lume“) beruht. Es ist aufschlussreich, dass diese Verwandlung auch als ein sprachlich sich vollziehender Prozess markiert wird, indem es heißt: „ciò ch'ì dico è un semplice lume“. Das strahlende Licht des Göttlichen ist also Funktion der Sprache und soll die Koinzidenz von räumlicher Erstreckung und punktueller Präsenz des Gesamten der Schöpfung in einem Punkt zum Ausdruck bringen. Dieses höchste Licht, welches das Ziel von Dantes Reise ist, ist also in letzter

²⁸ Zu einer semiotischen Analyse uneigentlichen Sprechens im Zusammenhang mit der Darstellung des Undarstellbaren vgl. Hermann H. Wetzel, „Wie über das Paradies reden?“, *Deutsches Dante-Jahrbuch* 83 (2008): 115–36.

Konsequenz das Licht der Sprache, die Dante gefunden hat und mit der er dem Italienischen eine literarische Zukunft erschlossen hat.

Licht und Dunkel, von denen in diesem Beitrag die Rede war, sind somit basale Merkmale und Stationen von Dantes Jenseitsreise. Sie haben sowohl eine wörtliche als auch eine allegorische Bedeutung und stehen in einem Zusammenhang mit der Selbstreflexion der Sprache und des Werks. Diese Selbstreflexion problematisiert die Möglichkeit des Sprechens über die Erfahrung des Jenseits und der damit verbundenen geheimen Wissensbestände. Wie sehr Dantes sprachliche Bewegung vom Dunkel hin zum Licht strebt, zeigt sich nicht zuletzt in der Tatsache, dass jeweils das letzte Wort jeder der drei Cantiche das Lexem „stelle“ ist, das die leuchtenden Sterne am Himmel bezeichnet, zu deren Licht der Schreibende hinzustreben scheint. So heißt es in *Inf.* XXXIV, 139: „e quindi uscimmo a riveder le stelle“, in *Purg.* XXXIII, 145: „puro e disposto a salire a le stelle“ und in *Par.* XXXIII, 145: „l'amor che move il sole e l'altre stelle“.