

## Dantes Einsamkeit und das Problem des Verstehens

### Riassunto

Dante forse è il primo autore che trasforma la sua solitudine fondamentale di esiliato in atto creativo di poeta come più tardi faranno Rousseau e Hölderlin. Dante con il suo esilio da Firenze, che lo confina nella solitudine più profonda, perde tutto ma trasforma questa perdita in trionfo. Della miseria del suo esilio parla soprattutto all'inizio del *Convivio*, progetto fallito che però crea i fondamenti per la sua vera opera della solitudine, cioè la *Commedia*, realizzata con una coerenza e un rigore mirabili nella seconda parte della sua vita. L'inizio della *Commedia* permette di distinguere tre aspetti di Dante: Dante persona, Dante personaggio e Dante autore, tutti e tre segnati da una loro propria solitudine e dall'esperienza dell'esilio. Da una parte l'esilio stesso è il punto di partenza stilizzato dell'« altro viaggio » di Dante personaggio, dall'altra è un orizzonte futuro al di là del quale si situa il progetto della *Commedia* stessa. La *Commedia* è un'opera profondamente solitaria. Non si adatta a un sistema di discorsi e di generi letterari preesistenti. È un'opera solitaria al modo di Mallarmé o ancora di più al modo di Marcel Proust, profondamente influenzato da Dante. Ora davanti a un'opera solitaria qual è la *Commedia*, che ruolo dovrebbe avere il lettore? Dante stesso nel suo continuo dialogo col lettore sembra averne un'idea troppo superficiale. I suoi lettori sono davvero seguaci fedeli in una piccola barca? Per essere all'altezza dell'opera, non dovrebbero forse essere dei lettori-Ulisce, come Dante stesso si rappresenta, che con la sua nave che « cantando varca » scopre un mondo sconosciuto (« L'acqua ch'io prendo già mai non si corre »)? Anche la lettera a Cangrande, premesso che sia autentica, non dà un'idea sufficiente del lettore al quale Dante nella sua solitudine pensa realmente. La lettura allegorica che propone al suo protettore sembra corrispondere meno al lettore implicito della *Commedia* che al suo proprio orizzonte di aspettative. Commento e *lectura Dantis* possono delucidare brani particolari del testo, ma ci vuole l'avventura ermeneutica di un lettore-Ulisce per comprendere il testo dantesco in tutta la sua densità semantica, inter- e intratestuale, vero palinsesto di infinite riscritture.

### Zusammenfassung

Dante ist vielleicht der erste Autor, der die radikale Einsamkeit des Exilierten in einen kreativen poetischen Akt verwandelt, wie es später auch Rousseau und Hölderlin tun werden. Durch die Verbannung aus Florenz, die ihn in die allertiefste Einsamkeit stürzt, verliert Dante alles, doch er verwandelt diesen Verlust in einen

Triumph. Von dem Elend seines Exils spricht er vor allem zu Beginn des *Convivio*, eines gescheiterten Projekts, welches allerdings die Basis für das eigentliche Werk seiner Einsamkeit legt, die *Commedia*, welche er mit wundersamer Kohärenz und Strenge in der zweiten Hälfte seines Lebens geschaffen hat. Der Beginn der *Commedia* erlaubt uns drei Erscheinungsweisen Dantes zu unterscheiden: Dante als empirische Person (*persona*), Dante als handelnde Figur (*personaggio*) und Dante als Autor (*autore*). Alle drei sind von einer ihnen eigenen Einsamkeit und von der Erfahrung des Exils gezeichnet. Einerseits ist das Exil der stilisierte Ausgangspunkt des »altro viaggio« von Dante als handelnder Figur. Andererseits ist es ein Zukunftshorizont, jenseits dessen das Projekt der *Commedia* selbst angesiedelt ist. Diese ist ein zutiefst einsames Werk. Es ist nicht an ein System von vorgängigen Diskursen oder literarischen Gattungen angepasst. Es ist ein einsames Werk nach der Art von Mallarmé oder mehr noch nach der Art von Marcel Proust, der stark von Dante beeinflusst wurde. Angesichts eines solch einsamen Werkes, wie es die *Commedia* ist, stellt sich die Frage, welche Rolle der Leser spielen soll. In seinem permanenten Dialog mit dem Leser scheint Dante selbst eine allzu oberflächliche Vorstellung davon zu haben. Sollte es denn tatsächlich stimmen, dass seine Leser ihm treu in ihrem kleinen Schifflein hinterherfahren müssen, oder sollten sie nicht in Wahrheit, um dem Werk auf Augenhöhe zu begegnen, Odysseus-Leser sein, so wie sich Dante als neuen Odysseus stilisiert, der mit seinem Schiff, welches »cantando varca«, eine unbekannte Welt entdeckt: »L'acqua ch'io prendo già mai non si corse?« Auch der Brief an Cangrande, wenn er denn authentisch ist, vermittelt keine hinreichende Vorstellung von dem Leser, den Dante in seiner Einsamkeit tatsächlich vor Augen hat. Die allegorische Lesart, welche er seinem Gönner vorschlägt, scheint weniger dem impliziten Leser der *Commedia* zu entsprechen, als dem Erwartungshorizont Cangrandes. Kommentar und *lectura Dantis* können bestimmte einzelne Textstellen erhellen, es bedarf aber des hermeneutischen Abenteuers eines Odysseus-Lesers, um Dantes Text in seiner ganzen semantischen, inter- und intratextuellen Dichte zu verstehen, diesen Palimpsest unendlicher Neuschreibungen.

## 1

Die Perspektive, unter der hier Dante und sein Werk betrachtet werden sollen, verdankt sich einer Nachbemerkung Sartres zu seinem *Saint Genet, comédien et martyr*:

[...] seule la liberté peut rendre compte d'une personne en sa totalité, faire voir cette liberté aux prises avec le destin, d'abord écrasée par ses fatalités puis se retournant sur elles pour les digérer peu à peu, prouver que le génie n'est pas un don mais l'issue qu'on invente dans les cas désespérés, retrouver le choix qu'un écrivain fait de lui-même, de sa vie et du sens de l'univers jusque dans les caractères formels de

son style et de sa composition, jusque dans la structure de ses images, et dans la particularité de ses goûts, retracer en détail l'histoire d'une libération: voilà ce que j'ai voulu [...].<sup>1</sup>

Für Sartre ist die radikale Entscheidung, fortan in der Welt der Wörter zu leben und in ihr sich eine neue Identität zu errichten, ein Akt der Freiheit, der die Idee der Freiheit selbst illuminiert. Ich weiß, diese Bezugsetzung des zum Schriftsteller gewordenen Verbrechers Jean Genet mit dem aus Florenz ins Exil gestoßenen Dichter und Politiker Dante Alighieri ist ein Anachronismus, aber warum nicht den Anachronismus zum hermeneutischen Werkzeug machen? Umso mehr, als der Anachronismus der Erfahrung von Dichtung vielleicht gemässer ist als ein historischer Reduktionismus, der nur allzu oft auf schwachen Füßen steht. Auch bei Dante, und hier vielleicht erstmals, geht es um die Selbstbehauptung durch Sprache, die Erschaffung einer neuen Identität und einer neuen Existenz.

Es gibt eine neuzeitliche Figur des aus allen sozialen Bezügen herausgefallene Ich, das sich in der Kunst und durch die Kunst einen Ort schafft und so seine Einsamkeit zur Produktivkraft macht. Ein großes Beispiel dafür ist Jean-Jacques Rousseau, der seine *Rêveries du promeneur solitaire* inmitten der Großstadt Paris in einer absoluten Einsamkeit schreibt, als sei er von einem fremden Stern herabgefallen.<sup>2</sup> Der einzige noch für sich selbst schreibende Rousseau erfindet eine Schreibart für seine *Rêveries*, die noch ohne Beispiel ist. Hölderlin, selbst ein Einsamer und Dichter ohne Auftrag, nennt Rousseau »den Fremden«<sup>3</sup> und fragt: »und wozu Dichter in dürftiger Zeit?«<sup>4</sup> Dante ist die exemplarische Gestalt dieses Dichters, den die Einsamkeit nicht vernichtet, sondern dem sie jenseits aller literarischen Konventionen die Sphäre des noch Ungesagten eröffnet.

<sup>1</sup> Jean-Paul Sartre, *Saint Genet, comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952, S. 536. Bild dieser exemplarischen Situation des Schriftstellers Genet ist das Spiel »Qui perd gagne«. Vgl. Patricia Oster, »Qui perd gagne – Schreiben als Projekt der Selbstsorge bei Jean-Paul Sartre«, in: Maria Moog-Grünwald (Hg.), *Autobiographisches Schreiben und philosophische Selbstsorge*, Heidelberg, Winter, 2004, S. 225–242.

<sup>2</sup> Vgl. »Je n'ai plus en ce monde ni prochain, ni semblables, ni frères. Je suis sur la terre comme dans une planète étrangère où je serais tombé de celle que j'habitais.« Jean-Jacques Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire*. Texte établi et annoté par Marcel Raymond, in: ders., *Œuvres complètes*. Édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebi et Marcel Raymond, Bd. I: *Les Confessions. Autres textes autobiographiques*, Paris, Gallimard, 1959, S. 993–1099, hier S. 999.

<sup>3</sup> »wie nenn ich den Fremden?«, Friedrich Hölderlin, »Der Rhein«, in: ders., *Sämtliche Werke: Gedichte nach 1800*, hg. v. Friedrich Beissner, Kleine Stuttgarter Ausgabe, Stuttgart, Kohlhammer, 1953, S. 154.

<sup>4</sup> »Brot und Wein«, in: *Gedichte nach 1800*, S. 98.

Von Dante haben wir kein zeitgenössisches gemaltes Portrait, wohl aber gibt es zwei zeitgenössische literarische Portraits aus unmittelbarer Anschauung, die einen stolzen, hochfahrenden und ungeselligen Charakter erkennen lassen. In einem Sonett (42) wendet sich Guido Cavalcanti, Dantes Freund, an ihn und beklagt seinen »spirito noioso« und sein »pensar troppo vilmente«.<sup>5</sup> Und der Florentiner Chronist Giovanni Villani, dem Dante aus der Nachbarschaft unmittelbar bekannt war, schreibt nach seinem Tod rückblickend:

Questo Dante per suo savere fu alquanto presuntuoso e schifo e isdegnoso, e quasi a guisa di filosofo mal grazioso non bene sapea conversare co' laici. [...] Ma per l'altre sue virtudi e scienza e valore di tanto cittadino ne pare che si convenga di dargli perpetua memoria in questa nostra cronica [...].<sup>6</sup>

Cavalcanti wie Villani zeichnen einen schwer zugänglichen, verschlossenen, wohl auch einsamen Dante. Aber erst als Dante nach einem Machtwechsel in Florenz in einem politischen Prozess zum Verlust seiner politischen Ämter, seines Familienvermögens und zur unehrenhaften Ausweisung aus Florenz verurteilt wird, macht er die Erfahrung einer radikalen, die Grundlagen seiner gesellschaftlichen Existenz infrage stellenden Einsamkeit. Wie tief ihn die Ausweisung aus Florenz, damit zugleich die Trennung von seiner Familie, getroffen haben muss, bekundet insbesondere der Anfang seines groß angelegten *Convivio*, das, ausgehend von 14 Liebeskanzonen und ihrer allegorischen Deutung, in einer Parforce-tour das ganze theologische und philosophische Wissen von Dantes Zeit umfassen sollte.<sup>7</sup> Im *trattato primo* kommt Dante auf die besonderen Umstände zu sprechen, unter denen es einem Autor erlaubt sei, die eigene Stimme zu erheben und von sich zu sprechen. Boethius ist dafür das erste große Beispiel. Er habe, um sich von der »perpetuale infamia del suo essilio« (S. 112) zu reinigen, von dem Unrecht seiner Verurteilung sprechen müssen, da keine andere Stimme sich zu seiner Verteidigung erhoben habe. Wäre ich doch, ruft Dante im Folgenden verzweifelt aus, der Notwendigkeit enthoben, von mir selbst zu sprechen, und hätte der Schöpfer es mir doch erspart, wie Boethius zu Unrecht das Exil zu erleiden: »peregrino, quasi mendicando, sono andato, mostrando

<sup>5</sup> Guido Cavalcanti, »Sonetto 42«, in: *La poesia lirica del Duecento*, a cura di Carlo Salinari, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1974 (1951), S. 45 f.

<sup>6</sup> Giovanni Villani, *Nuova Cronica*. Edizione critica a cura di Giuseppe Porta, Bd. II, Parma, Ugo Guanda Editore, 2007 (1991), S. 337.

<sup>7</sup> *Convivio*, a cura di Gianfranco Fioravanti, Canzoni a cura di Claudio Giunti, in: Dante Alighieri, *Opere*. Edizione diretta da Marco Santagata, Bd. II, Milano, Mondadori, 2014, S. 3–805. Im Folgenden mit Seitenangabe im Text zitiert.

contra mia voglio la piaga della fortuna, che suole ingiustamente al piagato molte volte essere imputata.« (S. 118) Nicht nur habe das Exil sein Ansehen beschmutzt, sondern auch jedes Werk, »ogni opera«, herabgesetzt, das er schon vollbracht habe oder noch zu vollbringen gedenke:

Veramente io sono stato legno senza vela e senza governo, portato a diversi porti e foci e liti dal vento secco che vapora la dolorosa povertade; e sono apparito a li occhi a molti che forse che per alcuna fama in altra forma m'aveano imaginato: nel conspetto de' quali non solamente mia persona invilio, ma di minor pregio si fece ogni opera, sì già fatta come quella che fosse a fare. (S. 118)

Es reicht nicht, sich gegen die Infamie des Exils mit einem Werk zu behaupten – um über das Verhängnis des Exils zu triumphieren, muss es außerordentlich sein. Das *Convivio* mit seinem weltumfassenden enzyklopädischen Projekt will ein solches Werk sein. Freilich überschätzt Dante hier seine Kräfte. Er scheitert. Schon nach dem dritten der geplanten 14 Traktate bricht Dante ab. Aber auch der zweite große Plan, der Traktat *De vulgari eloquentia*, mit dem Dante den Grund zu einer gemeinalienischen Hochsprache legen wollte, endet abrupt. Erst in einem neuen Anlauf, seinem Projekt der *Commedia*, in dem die Darstellung eines unerhörten Wegs bis zu den höchsten Höhen der göttlichen Präsenz sich mit der traumatischen Erfahrung des Exils vereinigen soll, wird Dante als Dichter das Werk schaffen, das ihn zum Triumph seiner Fama über die Infamie seines Exils geführt hat.<sup>8</sup>

Dante wird zum Dichter, der sich das Höchste abverlangt in einer Situation radikaler Einsamkeit und des erzwungenen Bruchs mit dem sozialen Netz, das seine ersten Schritte in die Dichtung sicherte. Auch wenn die alte Lebens- und Werkforschung, die das Werk allzu umstandslos auf das Leben des Dichters zurückführen wollte, sich als obsolet erwiesen hat, so gilt dies nicht für die besondere Situation des Exils, dem das Werk antwortet.

Mit dem Projekt seiner *Commedia* tritt Dante dem Verhängnis seines Exils entgegen. Wann dieses feste Konturen erhielt, wissen wir nicht. Fest steht aber, dass Dante das Werk, mit dem er seinem Schicksal entgegentreten wollte, nicht als Ort der Selbstaussprache oder der Selbstrechtfertigung verstand, sondern als ein poetisches Monument, das sich selbst tragen sollte. Von vornherein versteht Dante sich als den Baumeister eines Werks, dem ein genauer Plan vorausliegt. Schon mit dem ersten Vers der Eingangs-

<sup>8</sup> Zur Bedeutung des Exils für Dantes poetischen Selbstentwurf vgl. Vf., *Dante Alighieri. Dichter im Exil, Dichter der Welt*, München, Beck, 2014.

terzine hat Dante den letzten Vers des letzten, hundertsten Gesangs im Blick. Wie der mittelalterliche Baumeister seinem Bauplan ein Modul zugrunde legt, das alle Einzelheiten des Bauwerks bestimmt, so liegt dem Ganzen der *Commedia* ein triadisches Modul zugrunde, das von der kleinsten poetischen Einheit der Terzine bis zum Ganzen der drei *Cantiche* und der sie überwölbenden Trinität von Vater, Sohn und Heiligem Geist reicht. Der Bauplan ist gleichsam der Pakt, den er mit sich selbst schließt. Von ihm ist Dante bei seiner poetischen Arbeit bis zur Vollendung der *Commedia* kurz vor seinem Tod nicht abgewichen.

In seinem Frühwerk, der *Vita nova*, tritt Dante uns als Liebender und als Autor entgegen, beide eingebunden in das soziale Netz der aristokratischen Gesellschaft von Florenz. Der junge Liebesdichter gehört dem Dichterkreis der »fedeli d'Amore« an, denen er sein erstes Gedicht über seine Begegnung mit Beatrice und seinen anschließenden Traum sogleich mitteilt. Aber zugleich ist der Raum seiner Begegnung mit Beatrice der öffentliche Raum der Stadt, wo jeder Blick lesbar ist. Dagegen spricht das Ich der *Commedia* von vornherein als vereinzeltes, aus der Gemeinschaft gefallenes, nur noch für sich selbst und einen zukünftigen Ruhm, der Dantes ganze Hoffnung trägt.

Nel mezzo del cammin di nostra vita  
 mi ritrovai per una selva oscura,  
 che la diritta via era smarrita.  
 Ahi quanto a dir qual era è cosa dura  
 esta selva selvaggia e aspra e forte  
 che nel pensier rinnova la paura!<sup>9</sup>  
 (Inf. I, 1–6)

Die *Commedia* setzt ein, indem sie eine Schwelle markiert. Der gemeinsamen Mitte »unseres« Lebenswegs steht eine Mitte entgegen, die einzig das Subjekt der Rede selbst betrifft. Der erste Gesang beginnt mit einem absoluten Tiefpunkt in jenem Augenblick, der der Scheitelpunkt eines jeden Lebens sein sollte. Das Verlassensein im dunklen Wald ist ein Bild der tiefsten Einsamkeit und Verlorenheit. So unerhört ist der Schrecken dieses Augenblicks, dass er noch jetzt, im Augenblick der Niederschrift, erneut gegenwärtig zu werden scheint. Das *passato remoto*, das die Schreckenserfahrung des vergangenen Ich heraufruft, wird zum Präsens des im gegenwärtigen Augenblick erneut erfahrenen Schreckens.

<sup>9</sup> Zitiert wird nach folgender Ausgabe: Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi*, Milano, Mondadori, 1997 (1991).

Der Anfang der *Commedia* führt drei Personen Dantes zu einer personalen Trinität zusammen. Er bezeichnet genau den Übergang, an dem Dante als historische Person – Dante *persona* – sich in die Dante-Gestalt der *Commedia* – Dante *personaggio* – verwandelt und an dem beide der dritten Dante-Gestalt – Dante *autore* – entgegentreten. Jede dieser drei Personen ist in ihre eigene Einsamkeit verstrickt und jede hat doch zugleich an der Einsamkeit der beiden anderen teil. Dante als Person steht im Bann der radikalen Einsamkeit, in die das Exil ihn mit dem Verlust seiner Familie, seines Familienvermögens, seiner politischen Laufbahn und seines poetischen Freundeskreises geworfen hat. Der aus Florenz verbannte Dante wird seine Heimatstadt nie mehr wiedersehen. Die zweite Hälfte seines Lebens wird unter diesem Trauma stehen. Die Geschichte des Dante *personaggio*, dessen unerhörte Erfahrung der drei unbetretbaren Weltregionen von Inferno, Purgatorio und Paradiso in die knappe Zeit weniger Tage zusammengedrängt ist, beginnt in der Karfreitagsnacht des Jahres 1300 mit der Erfahrung einer radikalen, absoluten, existenzgefährdenden Einsamkeit. Die Parallelle zur Verzweiflung Christi am Kreuz, der in der Karfreitagsnacht ausruft: »Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen«, ist unübersehbar.

Nichts weist darauf hin, dass Dante *persona* im Jahr 1300 auf der Höhe seiner politischen Florentiner Laufbahn, als er zu einem der neun Prioren der Stadt berufen wird, eine Erfahrung der radikalen Einsamkeit gemacht hätte, die der des Eingangs der *Commedia* vergleichbar wäre. Stattdessen spricht alles dafür, dass Dante hier einer realen Erfahrung von 1302, seiner Verbannung aus Florenz, poetische Gestalt gegeben hat. So sehr zweifelt Dante *personaggio* am Sinn der Welt und an der göttlichen Gerechtigkeit, dass die Eingangssituation eine Situation der Verlockung zum Selbstmord, ja des unmittelbar bevorstehenden Selbstmords zu sein scheint. Einzig göttliche Intervention kann ihn daraus noch retten. Es ist Vergil, den die aus himmlischer Höhe herabgekommene Beatrice beauftragt hat, Dante zu Hilfe zu kommen. Er verspricht ihm eine ungeheure Reise, die ihm sein erschüttertes Weltvertrauen zurückgeben soll. So tief scheint die Sinnkrise von Dante *personaggio* Besitz ergriffen zu haben, dass es allein noch eine äußerste Erfahrung vermag, ihm das Vertrauen in den Sinn der Welt zurückzugeben.

Während das Exil für Dante *persona* ein sein ganzes Leben markierender Vergangenheitshorizont ist, ist es für Dante *personaggio* eine immer wieder prophezeite Zukunft. Nicht die äußerste, dem Bewusstsein und der Erinnerung kaum mehr fassbare Erfahrung der Präsenz Gottes selbst in der höchsten der Himmelssphären, sondern der Sturz in die Zeit und das ihn dort erwartende Exil bestimmen seinen Zukunftshorizont. Aber Dante *personaggio* wird

auch erfahren, dass Einsamkeit nicht nur ein Schicksal, sondern eine Chance zur Freiheit ist. Immer wieder begegnen Dante, dem Weltenwanderer, Gestalten, deren grandiose, auratische Einsamkeit er zutiefst bewundert. Jeder der Verdammten des Inferno muss in kommunikationsloser Einsamkeit in aller Ewigkeit die Verfehlung seines Seelenheils durcharbeiten. Aber unter diesen gibt es Heroen der Einsamkeit wie Farinata degli Uberti oder Capaneo, die ungebrochen sie selbst geblieben sind, während andere, wie Cavalcante Cavalcanti oder Filippo d'Argento, in Jämmerlichkeit versinken. Eine Gestalt stolzer Einsamkeit ist im Purgatorio Sordello, der Dichter, der sich von den übrigen Seelen fernhält und den Dante und Vergil nach dem Weg fragen wollen:

Ma vedi là un'anima che, posta  
sola soletta, inverso noi riguarda:  
(*Purg.* VI, 58f.)

Sordello betrachtet die Ankommenden hochmütig, »a guisa di leon quando si posa« (VI, 66), ehe Vergil auf die Frage nach der Herkunft das Wort »Mantova...« noch kaum ausgesprochen hat und Sordello ihn als seinen Landsmann gerührt begrüßt und umarmt, was Dante *autore* Anlass zu seiner großen Klage über den Niedergang des gegenwärtigen Italien gibt. Im XI. Gesang des *Purgatorio*, in dem Oderisi die Hinfälligkeit menschlicher Kunst und menschlicher Überheblichkeit beklagt, geht vor ihnen Provenzan Salvani, der hochmütige Stadtherr von Siena, der, wie Oderisi auf Nachfragen Dantes erzählt, einst auf dem Campo di Siena sich der Schmach aussetzte, für das Lösegeld des Freundes zu bitteln, und dem für diese Tat der Aufenthalt im Antipurgatorio erlassen wurde. Provenzan geht vor ihnen, ohne sie eines Blicks zu würdigen.

Wenn Dantes »altro viaggio«, wie Vergil Dante *personaggio* verspricht, ihm sein Vertrauen in die Welt zurückgeben soll, so liegt der Schmerz des Exils gleichwohl noch vor ihm. Im siebten Höllengraben (*Inf.* XV) begegnet ihm in der Schar der im Feuerregen einherschreitenden Sodomiten sein Lehrer Brunetto Latini, der ihn ermahnt, einzigt seinem Stern zu folgen, das heißt seiner nur ihm zukommenden Bestimmung:

[...] Se tu segui tua stella,  
non puoi fallire a glorioso porto.  
(*Inf.* XV, 55f.)

Das bösartige Volk von Florenz wird ihn ausweisen, aber nur zu seinem Besten:

ti si farà, per tuo ben far, nimico;  
(*Inf. XV*, 64)

Dantes fern und einsam leuchtender Stern ist das Werk, das er vollbringen wird und bei dem Brunetto ihm gern behilflich gewesen wäre. Brunetto ist Dantes Lehrer, der die Idee des zeitüberdauernden Werks in ihm geweckt hat:

m'insegnavate come l'uom s'etterna:  
(*Inf. XV*, 85)

In seiner Hoffnung auf den verheißenen Ruhm ist Dante bereit, dem ihn erwartenden Schicksal unerschrocken ins Auge zu sehen.

Noch einmal gewinnt das bevorstehende Schicksal des Exils imaginäre Präsenz. Im XV. Gesang des *Paradiso* begegnet Dante seinem Urahn Cacciaguida, von dem er die Geschichte des frühen Florenz erfährt und der ihm erneut sein bevorstehendes Schicksal des Exils voraussagt:

Tu lascerai ogne cosa diletta  
più caramente; e questo è quello strale  
che l'arco de lo essilio prima saetta.  
Tu proverai sì come sa di sale  
lo pane altrui, e come è duro calle  
lo scendere e 'l salir per l'altrui scale.  
(*Par. XVII*, 55–60)

Aber der Schmerz des Verlusts und der Entwürdigung ist nicht alles. Der Politiker Dante wird auch seine politische Heimat, die Fraktion der Bianchi, verlieren und schließlich ganz auf sich allein gestellt sein:

[...] a te fia bello  
averti fatta parte per te stesso.  
(*Par. XVII*, 68f.)

Dante wird einzig noch Partei seiner selbst sein. Doch dies wird sich noch als sein Glück erweisen. Dass indes dieses Glück das Projekt des Werks sein wird, dem Dante sich in seiner zweiten Lebenshälfte mit ungeteilter Leidenschaft widmen wird, bleibt hier ungesagt. Als Dante aber nachfragt, ob es ihm erlaubt sein werde, seine Erfahrungen in der jenseitigen Welt rückhaltlos zu berichten, bekräftigt ihn Cacciaguida darin, dass er genau

deshalb mit »anime che son di fama note« zusammengetroffen sei und dass seine Erzählung, auch wenn sie zuerst für viele ärgerlich sei, schließlich zu einer unentbehrlichen Speise werde:

Ché se la voce tua sarà molesta  
 nel primo gusto, vital nodrimento  
 lascerà poi, quando sarà digesta.  
 (Par. XVII, 130–132)

Auch hier hat Dante *personaggio* bereits den zukünftigen Dante *autore* im Blick.

Am Anfang des XXV. Gesangs schließlich, vor der Begegnung mit dem Apostel Jacob im achten, dem gestirnten Himmel, ergreift Dante *autore* auf dem Weg zur Vollendung seines Werks selbst das Wort. Dante der Autor blickt auf das »poema sacro«, an das Himmel und Erde Hand angelegt haben, voraus. Dies wird der Augenblick sein, an dem Dante *autore* als Dante *persona* nach Florenz zurückkehren wird, um sich selbst über dem Taufbecken von San Giovanni, wo er die Taufe empfing, den Lorbeer aufs Haupt zu setzen. Hier, wo der Autor Dante gleichsam in eigener Sache das Wort ergreift, wird der Zusammenhang von Exil und Werk besonders deutlich. Das Werk entspringt der Einsamkeit des Exilierten.

Aber was bedeutet ›Werk‹ für Dante genau? In der Rede Adams im XXVI. Gesang des *Paradiso* heißt der Turm von Babel »ovra inconsu[m]mabile« (Par. XXVI, 125). Sollte Dante sein Projekt der *Commedia*, als er seinen Bauplan festlegte, nicht auch insgeheim als »ovra inconsu[m]mabile« betrachtet haben? Das der Kontingenz der Zeit entrissene Werk, dem kurz vor Dantes Tod die Vollendung gewährt wurde, ist herausragend allein schon durch die Beständigkeit, mit der Dante es allen Hindernissen zum Trotz zu einem glücklichen Ende geführt hat. In Dantes Einsamkeit bleibt ihm ein treuer Partner: das schon gewordene Werk, das dem werdenden Werk eine Richtung gibt. Dabei spricht alles dafür, dass das Werden dieses Werks nicht linear zu denken ist, sondern als ein Prozess immer neuer Überschreibungen, aus denen ein immer dichteres Netz der intratextuellen Verweisungen hervorgeht. Das werdende Werk setzt das schon gewordene immer neu in Bewegung. Dante schreibt sich aus allen Diskursen seiner Zeit heraus und immer tiefer in sein Werk hinein.

»Opera« heißt bei Dante nicht so sehr das sich selbst genügende poetische Werk, sondern die große, bewundernswürdige menschliche Leistung, die gegebenenfalls auch Dichtung sein kann. Wenn Brunetto Latini zu Dante *personaggio* sagt:

dato t'avrei a l'opera conforto.  
(*Inf.* XV, 60)

– so bedeutet dies vor allem, dass Brunetto, wäre er länger am Leben geblieben, ihn hätte unterstützen wollen, seinem Stern zu folgen und seinen ruhmreichen Hafen zu erreichen, was immer auch dieses Bild konkret bedeuten mag. Im *Purgatorio* erzählt Oderisi auf die Nachfrage Dantes die Geschichte Provenzan Salvani, der auf dem Campo di Siena für die Freilassung seines Freundes, obwohl er innerlich vor Scham erzitterte, Geld erbettelt und dafür vom Himmel die Wartezeit im Antipurgatorio erlassen bekommen habe:

Quest'opera li tolse quei confini.  
(*Purg.* XI, 142)

Im zweiten Himmel, dem Merkurhimmel, erzählt Justinian von Romeo di Villanova, der selbstlos seinem Herren, dem Grafen Raimondo, gedient habe und dennoch bei diesem in Ungnade gefallen sei:

[...] di cui  
fu l'ovra grande e bella mal gradita.  
(*Par.* VI, 128f.)

Wenn es von ihm heißt:

indi partissi povero e vetusto;  
e se 'l mondo sapesse il cor ch'elli ebbe  
mendicando sua vita a frusto a frusto,  
assai lo loda, e più lo loderebbe.  
(*Par.* VI, 139–142)

– so ist das versteckte Selbstbildnis Dantes hier unverkennbar. Jede der Dante-Gestalten ist mit Einsamkeit geschlagen, aber jede ist auch immer auf die jeweils anderen hin durchlässig. Der Autor Dante geht aus Dante *persona* hervor und gibt selbst wiederum Dante *personaggio* seine werkimanente Gestalt. Der Dante *persona* des Exils verdichtet sich zu der Gestalt des Dante *personaggio*, die seinerseits sich in den Dante *autore* verwandelt. Der Dante *personaggio* zwischen Dante *persona* und Dante *autore* ist die Brücke zwischen beiden und zugleich jener, der fragend, schauend, zweifelnd bei seiner Reise der anderen Art gegenwärtig wird. Schließlich erreicht er in der höchsten Höhe des *Paradiso* jenen äußersten Punkt, an dem das Unfassbare, das Unerinnerbare und das Unsagbare dem Werk eine absolute Grenze setzen. Auch wenn das Unfassbare fassbar wäre, so wäre es doch

unerinnerbar. Auch wenn das Unerinnerbare erinnerbar wäre, so wäre es doch unsagbar.

Dantes *Commedia* ist in der Geschichte der Werk-Idee ein radikaler Neueinsatz. Das eigene Schicksal soll die Dignität eines Werks erhalten, dessen poetischer Anspruch alle Dichtung der Antike übertrifft. Wenn Dante *personaggio* immer wieder Vergil als seinen Meister preist, so ist doch unverkennbar, dass er ihn, dessen antike Weltsicht begrenzt ist, im Licht einer neuen, christlichen Welt zu überbieten trachtet. Aber wesentlicher noch: Das Werk soll zur Waffe der Selbstbehauptung gegen das eigene Schicksal werden. Vergil der Führer beim »altro viaggio« durch Inferno und Purgatorio ist zugleich ein Führer, der Dante aus der Gefährdung des Selbstmords rettet und zu jener Freiheit führt, deren es bei Dantes unerhörtem Werk bedarf:

libero, dritto e sano è tuo arbitrio,  
e fallo fora non fare a suo senno:  
per ch'io te sovra te corono e mitrio.  
(*Purg.* XXVII, 140–142)

Hier entlässt zugleich der Dichter der alten Welt den Dichter Dante in eine neue Welt der poetischen Selbstbestimmung. Dante schreibt sich aus allen Diskursen seiner Zeit heraus. Er ist weder Theologe noch Philosoph noch Historiker. Aber auch als Dichter fügt er sich in kein Gattungssystem. Sein Werk ist ortlos, es steht nur für sich in einer fundamentalen Einsamkeit. Dantes Werk fällt wie ein Meteorit in die Mitte seiner Zeit:

Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur.<sup>10</sup>

Die Verse Mallarmés in seinem »Grabmal für Edgar Allan Poe« könnten auch als Hommage an Dante gelesen werden. Und sollte nicht die poetische Devise »Solitude, récif, étoile«, die Mallarmé in seinem Eingangsgedicht »Salut« an die Gefährten seiner imaginären Dichterreise richtet,<sup>11</sup> so etwas wie die Essenz von Dantes dichterischer Reise sein?

Vor allem aber trifft die Idee des nur aus seiner inneren Logik entfalteten, jenseits aller Gattungskonventionen stehenden Werks auch auf Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* zu, das zu Dantes *Commedia* in einem

<sup>10</sup> »Le tombeau d'Edgar Poe«, in: Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*. Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1961, S. 70.

<sup>11</sup> *Oeuvres complètes*, S. 27.

wesentlichen Zusammenhang steht.<sup>12</sup> Am Ende der *Recherche* fragt sich sein Autor, der gleichfalls in einem *persona* und *personaggio* ist, nach dem Schicksal seines Werks, in dem er nach langen Jahren des Suchens seine »vocation« gefunden hat:

Je ne savais pas si ce serait une église où des fidèles sauraient peu à peu apprendre des vérités et découvrir des harmonies, le grand plan d'ensemble, ou si cela resterait – comme un monument druidique au sommet d'une île – quelque chose d'infréquenté à jamais.<sup>13</sup>

Nur das einsame Werk ist Werk in einem emphatischen, seine eigene Absolutheit anstrebenden Sinn.

## 2

Das in der von ihm selbst erst erschaffenen Einsamkeit stehende Werk, in dem zugleich die Einsamkeit seines Autors Gestalt wird, stellt ein hermeneutisches Problem besonderer Art vor. Es bedürfte für Dante einer eigenen Poetik und Hermeneutik des einsamen Werks, die bis heute aussteht. Für Mallarmé wie für Proust steht das Werk ganz für sich: »Impersonnifié, le volume, autant qu'on s'en sépare comme auteur, ne réclame approche de lecteur. [...] il a lieu tout seul: fait, étant.«<sup>14</sup> In der Geschichte des impliziten Lesers ist dies eine äußerste, in ihrer Rigorosität von Dante nicht geteilte Position. Dennoch ist sie Dante nicht fremd. Dantes emphatischer Werkbegriff ließe sich abheben gegen den Hintergrund Boccaccios, der als erster in einer *Lectura Dantis* Dante öffentlich ausgelegt und durch seine Abschriften eines maßgeblichen Manuskripts sein Werk gerettet hat. Boccaccio zeigt in seinem ganzen poetischen und literarischen Werk mit großer Kompetenz das Maß des Üblichen seiner Zeit, aus dem Dante sich so ins Offene hinausgeschrieben hat, wie sein Held Odysseus sich ins Offene des unbekannten westlichen Weltmeers hinauswagte.

Der II. Gesang des *Paradiso* beginnt mit einer Anrede des Autors an seine Leser:

<sup>12</sup> Vgl. Vf., *Zeit und Werk. Prousts »À la recherche du temps perdu« und Dantes »Commedia«*, München, Hanser, 2008.

<sup>13</sup> Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Bd. IV, Paris, Gallimard, 1989, S. 618.

<sup>14</sup> »Quant au livre«, in: *(Œuvres complètes*, S. 372.

O voi che siete in picioletta barca,  
desiderosi d'ascoltar, seguiti  
dietro al mio legno che cantando varca,  
(*Par. II*, 1–3)

Dante sieht sein Werk hier schon als Schiff, das in majestätischer Einsamkeit in Gewässer hinausfährt, in die sich noch nie eine Menschenseele gewagt hat:

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

Unüberhörbar ist hier der Anklang an jenen Odysseus, dem Dante im XXVI. Gesang des *Inferno* begegnete und der dort von seiner ungeheuren Abenteuerfahrt ins westliche Weltmeer erzählt. Aber zugleich verweist dies poetische Schiff im Horizont der zweiten Lektüre auf jenes Schiff der Argonauten, dessen Anblick Neptun so sehr erstaunte, dass er ihn auch 25 Jahrhunderte später nicht vergessen konnte, wie es im XXXIII. Gesang des *Paradiso* heißt. Von der Höhe seines mächtigen Schiffs schaut Dante auf das kleine Schiffchen herab, in dem die Schar seiner Leser begierig lauscht, und gibt ihnen den Rat, bevor sie sich auf hoher See verirren – hat sich nicht auch Dante selbst verirrt? – wieder zum Gestade zurückzukehren:

tornate a riveder li vostri liti:  
non vi mettete in pelago, ché forse,  
perdendo me, rimarreste smarriti.  
(*Par. II*, 4–6)

Der Leser der *Commedia* fällt aus dem Netz seiner diskursiven Sicherheiten und findet Aufnahme in jener »picioletta barca«, in der Dante als Autor seine Leser versammeln will, während er in seinem »legno che cantando varca« ins Offene fährt. Aber könnte ein solcher im wahren Sinn »folgsamer« Leser Dantes Text erfassen?

Einzig eine kleine Schar von Wissenden könnte es wagen, in seiner Spur ihm nachzufolgen. Während Dante mit der großen Geste eines Odysseus ausfährt, scheint ihm der Odysseus-Leser in seinem »großem Meer des Sinns« ganz außerhalb jeder Denkbarkeit zu sein. Durch die ganze *Commedia* hindurch führt Dante einen Dialog mit seinem Leser, der immer wieder neue Gestalt annimmt. Dante ruft die Alltagserfahrung seines Lesers auf, um seine Vorstellungskraft zu aktivieren. So wird in ihm die Erinnerung an Nebel in den Bergen bei plötzlich durchdringendem Licht geweckt, um ihm

eine Vorstellung des Augenblicks zu geben, wo Dante im Abendlicht, von seiner Einbildungskraft hervorgebracht, eine Vision erscheint (*Purg.* XVII, 1–9). Die Geschwindigkeit, mit der Dante und Beatrice vom siebten zum achten Himmel auffliegen, wird dem Leser im Vergleich zu der Geschwindigkeit nahegebracht, mit der er den Finger aus brennendem Feuer gezogen hätte (*Par.* XXII, 106–111). Dass Dante am Ende von Gesang XXXIII des *Purgatorio* dem Leser nicht weiter den Wohlgeschmack des Tranks aus dem Eunoe vermitteln kann, erklärt sich sehr konkret daraus, dass das für diesen Gesang vorgesehene Pergament schon verbraucht ist (*Purg.* XXXIII, 136–141). Dagegen wird in Gesang XXXIV des *Inferno* dem Leser ausdrücklich die Erfahrung der Kälte im tiefsten Höllenkreis vorenthalten, weil sie sich jeder Beschreibbarkeit entzieht (*Inf.* XXXIV, 22–24). Doch soll es Sache der Geisteshelle (»ingegno«) sein, sich dies selbst vorzustellen (*Inf.* XXXIV, 26f.). In Gesang X des *Paradiso* wird der Leser zuerst ermuntert, den Blick zu der höher gelegenen Himmelssphäre emporzuheben, ehe der Autor sich von ihm verabschiedet, weil er sich wegen seiner Aufgabe, sein ungeheures Abenteuer als »scriba«, als Schreiber, festzuhalten, nicht mehr um ihn kümmern kann:

Messo t'ho innanzi: omai per te ti ciba.  
(*Par.* X, 25)

Es soll genügen, was ihm der Autor schon vor Augen gestellt hat, sich in seiner eigenen Vorstellung zu vertiefen. In Gesang XXIV des *Paradiso* erscheint Petrus, der sich mit so süßem Gesang um Beatrice bewegt, dass der Autor hier bei seiner Erzählung einen Sprung macht:

Però salta la penna e non lo scrivo.  
(*Par.* XXIV, 25)

Im vorangehenden Gesang weckt das Licht Christi und Beatrices Glückseligkeit in Dante eine so intensive Glücksempfindung, dass sie seinem Gedächtnis ebenso entgleitet wie seinem Darstellungsvermögen. Auch hier ist der Leser aufgerufen, jenseits von Dantes Gedicht, des »sacratu poema«, sich das Unvorstellbare selbst vorzustellen:

e così, figurando il paradiso,  
convien saltar lo sacratu poema,  
come chi trova suo cammin riciso.  
(*Par.* XXIII, 61–63)

Am Leser liegt es, sich das Unvorstellbare vorzustellen, aber auch die dunkle Verweisungskraft des Erscheinenden einzulösen:

[...] Il fiume e li topazi  
 ch'entrano ed escono e 'l rider de l'erbe  
 son di lor vero umbriferi prefazi.  
 (Par. XXX, 76–78)

Was Beatrice hier zu Dante *personaggio* sagt, sagt Dante *autore* zugleich zu seinem Leser.

Dantes Leseranreden wollen den Leser ins Innere der dargestellten imaginären Welt hineinziehen, sei es, dass sie seine Alltagserfahrung mobilisieren oder sein imaginatives Vermögen bis an die Grenzen seiner Leistung treiben wollen. Immer geht es in diesen Leserappellen darum, die referentielle Eigentätigkeit des Lesers zu maximieren. Dabei kommt das Werk als Werk in der Wucht seiner poetischen Präsenz nicht in den Blick. Die Einsamkeit des Werks wird so gleichsam ausgetrieben oder verdeckt. Mehr gilt dies aber noch für Dantes Brief an Can Grande, seinen Schutzherrn in Verona. In diesem Brief oder besser Traktat, dessen Authentizität bis heute umstritten ist, entwirft Dante ein Schema der Lesbarkeit seines Werks, indem er, wie bereits im zweiten Traktat des *Convivio*, auf eine biblische Hermeneutik des mehrfachen Schriftsinns zurückgreift, die zu Dantes Zeit bereits Allerweltswissen war. Denkbar wäre, dass Dante auf diese Weise versucht, seinem Schutzherrn die *Commedia* in dessen eigenem Erwartungshorizont darzustellen, ohne ihn durch seine poetologischen Innovationen allzusehr zu beunruhigen. Über Dantes radikal neues poetisches Projekt sagt der Brief an Can Grande so gut wie nichts. Als hermeneutischer Schlüssel ist er daher ungeeignet.<sup>15</sup> Jenseits des ›folgsamen‹ Lesers, der den Anweisungen des Autors gehorcht, will Dante den aufmerksamen, nachdenklichen Leser, der nichts fraglos hinnimmt, sondern, wie der fragende Dante *personaggio* selbst, sich fragend im Text bewegt und so zugleich den linearen Text zum vieldimensionalen Textraum macht.

In seiner Einsamkeit hat Dante ein Werk hervorgebracht, an das er selbst die höchsten Ansprüche stellte und das auch seinem Leser das Höchste abverlangt. Dante dürfte seine *Commedia* bewusst so geschrieben haben, dass sie des Kommentars bedarf. Denn mehr als alles andere ist der Kommentar

<sup>15</sup> Vgl. hierzu Patricia Oster, *Der Schleier im Text. Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären*, München, Fink, 2002, sowie ihren Beitrag im vorliegenden Band (S. 193–213).

tar im mittelalterlichen Studium der Ausweis des klassisch gewordenen Texts.<sup>16</sup> Die Sinn- und Verweisungsdichte der *Commedia* hat schon früh den Kommentar auf den Plan gerufen, der den Text in zu erklärende Stellen auflöst. Doch auch die von Boccaccio begonnene und erst wieder zu Beginn des 20. Jahrhunderts aufgenommene Tradition der *Lectura Dantis*, die Dantes Werk Gesang für Gesang aufschließt, ist für das Verständnis des Werks als Sinnarchitektur, an der Dante bis zum Ende seines Lebens arbeitete, nur bedingt hilfreich. Dennoch ist unbestreitbar, dass ohne die kontinuierliche Arbeit der Kommentare und der auf den jeweiligen Canto konzentrierten *Lecturae Dantis* Dante heute weithin unlesbar wäre. Dante schreibt, wie Beatrice und Cacciaguida sprechen, in hohem Stil, in weithin ziellenden Andeutungen und Ahnungen. Mehr noch: Dies in der Einsamkeit entstandene Werk trägt alle Anzeichen der Einsamkeit. In seinen Überschreibungen und multiplen Lesbarkeiten scheint es zugleich die Nähe des Lesers zu verlangen und sich ihr zu verschließen. Der ideale Leser, den Dante in seiner Einsamkeit erahnt, ohne ihm eine Stimme zu geben, wäre ein Leser, dem es gelänge, Nähe und Ferne zugleich einzulösen.

Ein Ausweg aus dem hermeneutischen Dilemma, vor das Dante seinen Leser stellt, scheint die konsequente Historisierung des Dante'schen Projekts zu sein. Die *Commedia* ist voller historischer Daten und Verweisungen, viele der Gestalten, denen Dante begegnet, sind Gestalten der nahen und fernen Geschichte. Indes, die radikale Dichter-Einsamkeit Dantes scheint historisch nicht belangbar zu sein. Das poetische Werk besitzt einen Mehrwert, der im Historischen nicht aufgeht. Die Poesie selbst ist anachronistisch.<sup>17</sup> Dichtung, zumindest Dichtung im Sinne Dantes, ist ein Interdiskurs zwischen Diskursen. Dem Interdiskurs kommt aber ein anderer historischer Status zu als den Diskursen selbst. Der Interdiskurs ist wesentlich ahistorisch. Er hebt die historische Ordnung der Diskurse auf. Nicht zuletzt ist die *Commedia* auch ein Interdiskurs zwischen Interdiskursen. Als Interdiskurs zweiten Grades ist ihre anachronistische Struktur besonders ausgeprägt. An Dantes in sich gedrungener Dichtung prallt alles bloß historische Bescheidwissen ab. Lässt Dantes Eigensinn sich überhaupt auf der Zeitachse situieren? Was wurde nicht um Dante *medievale*, Dante *gotico*, Dante *protoumanista*, Dante *moderno* gestritten, ohne dem leidenschaftlichen Eigensinn Dantes Rechnung zu tragen.

<sup>16</sup> Vgl. Vf., »Studium. Perspectives on Institutional Modes of Reading«, in: *New Literary History* 22 (1991), S. 115–127.

<sup>17</sup> Vgl. hierzu Vf., »Die Absolutheit des Ästhetischen und seine Geschichtlichkeit«, in: ders., *Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff*, München, Fink, 1997, S. 42–62.

So bleibt für Dante letzten Endes allein die immanente Interpretation, die sich auf die Besonderheit des Werks in seiner poetischen Konkretheit einlässt. Unterscheidet man als zwei Grundtypen der Interpretation ihre zentripetale und ihre zentrifugale Ausrichtung, so entspricht die zentripetale Auslegung der poetischen Schreibart Dantes selbst. Dem Leser der *Commedia* ist es aufgegeben, die Priorität der Werkimmanenz auszuschreiten, der Dante seine dichterische Bemühung unterstellt. Dafür bedarf es aber eines Zugangs, der den Weg zum Werk, den Weg des Werks und das Werk selbst in ihrer Kopräsenz erschließt. Im Gegensatz zu dem Leser, den Dante selbst in seinen Leserzuwendungen ins Spiel bringt, ist dieser Leser inventiv in der Erschließung des Textes. So wie Dante *personaggio* bei seinem »*altro viaggio*« nicht aufhört, angesichts der Übermächtigkeit der Evidenz seine Fragen zu stellen, muss auch der Leser sich fragend des Textes versichern. In einer glücklichen Formulierung spricht Walter Benjamin vom Werk als Reflexionsmedium, das einzig durch den vom Objekt zum Subjekt seiner Lektüren werdenden Leser aktiviert werden kann.<sup>18</sup> So dringt der Leser immer tiefer in die innere Kommunikativität des Werks in der Dichte seiner Überschreibungen ein. Der Immanenz des für sich in seiner Einsamkeit und Singularität stehenden Werks hat Dante in besonderer Weise den Reim als Medium der immanenten Kommunikation erschlossen. In der Reimverketzung der *terza rima*, könnte man sagen, kommt die Werkimmanenz von Dantes *Commedia* exemplarisch zu ihrer sinnlichen Gestalt, in der sich zugleich eine höchste Geistigkeit zur Erscheinung bringt.<sup>19</sup> Das Ende einer jeden *Cantica* beschließt das Wort *stelle*, das so gleichsam zur Mitte der poetischen Trinität der *Commedia* wird. Im Reimwort *stelle* manifestiert sich in höchster Instanz die *stella*, die Brunetto Latini Dante auf dem Weg zu Exil und Werk verheiñt. Zur Kompetenz jenes Lesers, den Dante stillschweigend voraussetzt, gehört aber auch, dass er den Horizont der Möglichkeiten erfasst, in dem jede sprachliche Entscheidung Dantes steht.

Dantes ans Wahnwitzige grenzendes Projekt hatte alle Chancen zu scheitern, umso unerhörter ist sein Gelingen. Aber umso größer ist auch die

<sup>18</sup> Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1920), in: ders., *Gesammelte Schriften*, I,1, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, S. 7–122, hier S. 66: »Kritik ist so gleichsam ein Experiment am Kunstwerk, durch welches dessen Reflexion wachgerufen, durch das es zum Bewußtsein seiner selbst gebracht wird.«

<sup>19</sup> Vgl. Vf., »Dantes Reimkunst«, in: ders., *Das große Meer des Sinns. Hermeneutische Erkundungen in Dantes »Commedia»*, München, Fink, 2007, S. 206–234.

Herausforderung an den Leser, Dantes Werk gerecht zu werden. Was heißt im Blick auf die *Commedia* Lesbarkeit, was heißt lesen?<sup>20</sup>

750 Jahre nach Dantes Geburt scheint sein Werk lebendiger als je, und noch immer ist es eine Herausforderung für den Leser, der staunend und fasziniert die einsame Welt Dantes betritt und sich seiner ›anderen Reise‹ anvertraut. Doch kann er dieser nur gerecht werden, indem er seine Praxis der Lektüre bis an die äußerste Grenze seiner Möglichkeiten treibt.

### Literaturverzeichnis

- Dante Alighieri, *Convivio*, a cura di Gianfranco Fioravanti, Canzoni a cura di Claudio Giunti, in: ders., *Opere*. Edizione diretta da Marco Santagata, Bd. II, Milano, Mondadori, 2014, S. 3–805.
- Ders., *La Divina Commedia*. Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1997 (¹1991).
- Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1920), in: ders., *Gesammelte Schriften*, I,1, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, S. 7–122.
- Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke: Gedichte nach 1800*, hg. v. Friedrich Beissner, Kleine Stuttgarter Ausgabe, Stuttgart, Kohlhammer, 1953.
- La poesia lirica del Duecento*, a cura di Carlo Salinari, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1974 (¹1951).
- Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1961.
- Patricia Oster, *Der Schleier im Text. Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären*, München, Fink, 2002.
- Dies., »Qui perd gagne – Schreiben als Projekt der Selbstsorge bei Jean-Paul Sartre«, in: Maria Moog-Grünwald (Hg.), *Autobiographisches Schreiben und philosophische Selbstsorge*, Heidelberg, Winter, 2004, S. 225–242.
- Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, 4 Bde., Paris, Gallimard, 1987–1989.
- Jean-Jacques Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire*. Texte établi et annoté par Marcel Raymond, in: ders., *Œuvres complètes*. Édition publiée sous la direction de Bernard Gagnébin et Marcel Raymond, Bd. I: *Les Confessions. Autres textes autobiographiques*, Paris, Gallimard, 1959, S. 993–1099.

<sup>20</sup> Zum Problem einer aktiven, texterfassenden Lektüre vgl. Vf., »Was heißt Rezeption bei fiktionalen Texten?«, in: ders., *Ästhetische Rationalität*, S. 289–326.

- Jean-Paul Sartre, *Saint Genet, comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952.
- Karlheinz Stierle, »Studium. Perspectives on Institutional Modes of Reading«, in: *New Literary History* 22 (1991), S. 115–127.
- Ders., »Die Absolutheit des Ästhetischen und seine Geschichtlichkeit«, in: ders., *Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff*, München, Fink, 1997, S. 42–62.
- Ders., »Was heißt Rezeption bei fiktionalen Texten?«, in: ders., *Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff*, München, Fink, 1997, S. 289–326.
- Ders., »Dantes Reimkunst«, in: ders., *Das große Meer des Sinns. Hermeneutische Erkundungen in Dantes »Commedia«*, München, Fink, 2007, S. 206–234.
- Ders., *Zeit und Werk. Prousts »À la recherche du temps perdu« und Dantes »Commedia«*, München, Hanser, 2008.
- Ders., *Dante Alighieri. Dichter im Exil, Dichter der Welt*, München, Beck, 2014.
- Giovanni Villani, *Nuova Cronica*. Edizione critica a cura di Giuseppe Porta, Bd. II, Parma, Ugo Guanda Editore, 2007 ('1991).