

## Dante und der Ursprung des Kanons

Die Institution eines literarischen Kanons setzt voraus, daß es Werke gibt, die – im Unterschied etwa zu sakralen, philosophischen, wissenschaftlichen, moralisch–didaktischen oder politischen Texten – als literarische verstanden und als solche kanonisiert werden. Nun ist aber Literatur kein universell vorfindbares Gebilde, sondern eine historisch gewachsene Form kultureller Kommunikation. Nach der Entdeckung der Fiktionalität in der Antike in der Zeit zwischen Homer und Aristoteles kam es zu ersten literarischen Kanonbildungen im alexandrini-schen Hellenismus um Kallimachos und, stärker noch, im Klassizismus der Augusteischen Zeit. Vergil und Horaz schrieben ihre Werke als *aemulatio* literari-scher Vorbilder mit dem Ziel, selbst in den literarischen Kanon aufgenommen zu werden.<sup>1</sup> Mit dem Ende der Antike ging jedoch der entstandene Begriff von fiktionaler Literatur zunächst verloren und wurde im Laufe des Mittelalters teils wiederentdeckt, teils neu gebildet, diesmal unter den Bedingungen einer christli-chen Kultur. Es ist dieser zweite, mittelalterliche Ursprung von fiktionaler Literatur und literarischem Kanon, der für meine Beschäftigung mit Dantes *Commedia* und ihrer Kanonisierung im Trecento den thematischen Horizont bildet. Leitende Hypothese meiner Untersuchung ist, daß die Kanonisierung der *Commedia*, die in einer komplexen Situation am Ursprung des neuzeitlichen Literaturbegriffs entstand, nicht einfach als *aemulatio* literarischer Vorbilder erfolgen konnte, sondern sich auch auf andere, nichtliterarische Begründungen stützen mußte. Die Schwellenposition des Werkes läßt sich gerade an den hetero-genen und widersprüchlichen Strategien seiner Kanonisierung ablesen, die es als sakralen, philosophischen, wissenschaftlichen, moralisch–didaktischen oder politischen Text zu legitimieren versuchen.

Als Ausgangspunkt wähle ich Harold Blooms Interpretation der *Commedia*, wie er sie in *The Western Canon*, der vorerst letzten großen Verteidigungsschrift des abendländischen Kanons, formuliert. Ich möchte zeigen, daß Blooms Inter-pretation der *Commedia* als "misreading" von Vorbildautoren selbst ein "misread-ing" darstellt, weil er die *Commedia* zu einem rein literarischen Text verkürzt. Andererseits ermöglicht Blooms Einseitigkeit es aber auch, entgegengesetzte

<sup>1</sup> Zur antiken Entstehung des Fiktionsbewußtseins s. Wolfgang Rösler: *Die Entdeckung der Fiktionalität in der Antike*, in: *Poetica* 12 (1980), 283–319; zur literarischen Kanonbildung in der Antike zwischen *imitatio* und *aemulatio* s. James E.G. Zetzel: *Re-creating the Canon – Augustan Poetry and the Alexandrian Past*, in: *Critical Inquiry* 10 (1983), 83–105.

Tendenzen der Dante-Forschung einzuschränken, welche die *Commedia* allzu glatt in die theologische Tradition einordnen. Im begrenzten Rahmen meiner Untersuchung möchte ich diese These insbesondere am Beispiel der berühmten Passage über Odysseus' letzte Fahrt aus dem 26. Gesang des *Inferno* plausibel machen, indem ich Blooms Interpretation der Odysseusfigur mit entsprechenden Ausführungen der ersten Kommentatoren der *Commedia* aus dem 14. Jahrhundert vergleiche. Nach dieser Beispielanalyse gehe ich auf Dantes eigene Strategien ein, die *Commedia* als Werk von kanonischer Geltung zu inszenieren.

Zunächst zu Bloom. Sein Name verbindet sich vor allem mit dem Konzept der "anxiety of influence", das er zunächst insbesondere in Interpretationen moderner englischsprachiger Lyrik entwickelte. In späteren Studien bezog er es auch auf Werke anderer Gattungen, Epochen und Literaturen. Diese Ausweitung mündete schließlich in das umfangreiche Buch *The Western Canon – The Books and School of the Ages*<sup>2</sup>, in dem Bloom sein Grundkonzept auf 26 Autoren der abendländischen Literatur von Dante Alighieri bis Samuel Beckett anwendet. Jeder Autor – so Bloom – schreibt seine Werke in Auseinandersetzung mit bestimmten Vorbildautoren: "Poems, stories, novels, plays come into being as a response to prior poems, stories, novels, and plays, and that response depends upon acts of reading and interpretation by the later writers, acts that are identical with the new works." (WC 9) Die fundamentale Rolle, die Bloom dem Bezug auf literarische Vorgängertexte einräumt, zeigt sich insbesondere an seiner Auffassung, die Bedeutung ("meaning") eines literarischen Werkes entstehe allererst aus der Konfrontation mit anderen Werken<sup>3</sup>: "[Texts] don't have meanings, except in their relations to other texts, so that there is something uneasy dialectical about literary meaning. A literary text has only part of a meaning; it is itself a synecdoche for a larger whole including other texts. A text is a relational event, and not a substance to be analysed." Einen literarischen Text zu verstehen, heißt für Bloom, ihn als Reaktion auf einen anderen Text zu erkennen. Eine solche Reaktion ist nicht gleichzusetzen mit kausalem Einfluß im Sinne der traditionellen Stoff- und Motivforschung, sondern stellt eine intertextuelle Bezugnahme auf andere Texte dar, die nicht nur zur Genese, sondern auch zur Sinnbildung des jüngeren Textes gehört.

Nun bedroht aber die Existenz der Vorbilder den Anspruch des Autors auf Originalität und ruft "anxiety" hervor. In einer eigenwilligen, metonymischen Verwendung dieses zentralen Begriffs bestimmt Bloom "anxiety" nicht etwa als

<sup>2</sup> New York 1994; im folgenden zitiert als WC mit Seitenzahl. Eine kürzere Fassung seiner Dante-Interpretation gibt Bloom in *Ruin the Sacred Truths – Poetry and Belief from the Bible to the Present*, Cambridge, MA 1989, 38–50.

<sup>3</sup> Harold Bloom: *Kabbalah and Criticism*, New York 1975, 106.

eine psychische Voraussetzung des Autors bei der Produktion neuer Werke, sondern als die neuen Werke selbst: "The anxiety of influence is not an anxiety about the father, real or literary, but an anxiety achieved in and by the poem, novel, or play [...]: the strongly achieved work is the anxiety." (WC 8) Literarische Tradition erscheint so als ein evolutionärer Kampf ums Überleben: "Tradition is [...] a conflict between past genius and present aspiration, in which the prize is literary survival or canonical inclusion." (WC 9) Einem starken Autor gelingt es, in seinen eigenen Texten die Vorgaben der Tradition nicht zu wiederholen, sondern sie zu verbiegen, indem er Fehllektüren ("misreadings") seiner literarischen Vorgänger vornimmt. Sind seine Fehllektüren hinreichend originell, wird er selbst zu einem kanonischen Autor, dem sich spätere Autoren stellen müssen: "All strong originality becomes canonical." (WC 25) Blooms Kanon ist kein akademischer Kanon der Literaturwissenschaft, auch kein bildungsbürgerlicher Kanon, sondern ein Kanon der Dichter: Kanonisch ist ein Werk, das auf Dauer produktiv-literarisch rezipiert worden ist.

Ein Vorzug von Blooms Kanonbegriff liegt in dessen Fähigkeit, die kanonischen Werke untereinander in einen narrativen Zusammenhang bringen zu können. Er faßt den Kanon nicht als Chronik isolierter Werke, sondern in der integrativen Form einer Geschichte. Zwar blendet er den historischen Entstehungskontext der Werke weitgehend aus und bettet die Geschichte des abendländischen Kanons seit der Entstehung der modernen Nationalsprachen (die antike Literatur ist in *The Western Canon* ausgelassen) nicht in einen übergreifenden Rahmen sozial- oder kulturgeschichtlicher Entwicklungen ein.<sup>4</sup> Stattdessen rekonstruiert Bloom den abendländischen Kanon antihistoristisch und ahistorisch als Gespräch autonomer großer Autoren über die Jahrhunderte hinweg. So wird zwischen den kanonischen Werken ein narrativer Zusammenhang in der Bezugnahme ihrer Autoren aufeinander hergestellt, und zwar weniger im Sinne einer einzigen, von Werk zu Werk fortschreitenden Linie als vielmehr nach der dezentralen Ordnung eines Netzes von Einzelgesprächen (mit bestimmten Verdichtungspunkten wie Dante, Cervantes oder Shakespeare, dem "center of the Canon" [WC 45]). Im Unterschied zu einer chronikalischen Liste kanonischer Werke, wie sie uns in Gestalt von Lektüre-, Besten- oder Prüfungslisten begegnet, bezeichnet Blooms Kanonbegriff einen intern strukturierten Gegenstandsbereich, dessen einzelne Elemente – die Werke – zueinander in distinkten Beziehungen stehen; andernfalls wäre 'Kanon' ein bloßer Sammelbegriff für die Menge aller Werke, die untereinander durch nichts als die Eigenschaft des Kanonischen verbunden wären.

<sup>4</sup> Das vierphasige, von Giambattista Vico übernommene Entwicklungsmodell einer Folge von theokratischem, aristokratischem, demokratischem und chaotischem Zeitalter, in die Bloom seine Autoren einordnet (vgl. WC 1f.), spielt in den Einzelinterpretationen kaum eine Rolle.

Schließlich muß ein weiteres Merkmal von Blooms Kanonbegriff in unserem Zusammenhang hervorgehoben werden. Im Gegensatz zu aktuellen Tendenzen in der Kanondiskussion, die den Kanon als Instrument sozialer Interessen bestimmen und ihn in den Dienst der Selbstdarstellung und Identitätsbildung, der Selbstlegitimation und der Handlungsorientierung sozialer Gruppen stellen, betont Bloom gerade den Widerstand kanonischer Literatur gegen ihre Instrumentalisierung, ihre "strangeness": "When you read a canonical work for a first time you encounter a stranger, an uncanny startlement rather than a fulfillment of expectations." (WC 3) Dantes *Commedia* bildet für Bloom zusammen mit Shakespeares Werken das Zentrum des abendländischen Kanons: "the Western Canon is Shakespeare and Dante." (WC 521) Die beiden Autoren stehen für diametral entgegengesetzte Erscheinungsweisen von "strangeness" als "a mode of originality that either cannot be assimilated, or that so assimilates us that we cease to see it as strange." (WC 3) Während Shakespeare den Kanon so geprägt habe, daß er uns vertraut vorkommt, stehe Dante für die entgegengesetzte Variante: nichtassimilierte Fremdheit. Allerdings werde Dantes Fremdheit durch akademische Interpretationen verdeckt: "His heretical intensity has been masked by scholarly commentary, which even at its best frequently treats him as though his *Divine Comedy* was essentially versified Saint Augustine." (WC 76)

Bloom erläutert seine These von der radikalen Fremdheit Dantes in einer Analyse von zwei Figuren der *Commedia*, Beatrice und Odysseus. Die Geschichte des antiken Sagenhelden Odysseus – auf den ich mich hier beschränke – ist Dante durch verschiedene Quellen überliefert worden.<sup>5</sup> Soweit wir wissen, hat keine von ihnen das Ende des Odysseus so dargestellt, wie es in der *Commedia* erzählt wird. Der gesamte *folle volo* (Inf. 26,125) des Helden, vom Abschied von Circe an den Säulen des Herakles vorbei bis zum Untergang nach fünfmonatiger Schifffahrt über den offenen Atlantik im Angesicht des Läuterungsberges, ist Dantes Erfindung (vgl. Inf. 26,90–142). Seine Zeitgenossen kannten Odysseus' Ende aus Bearbeitungen des spätantiken, angeblich auf Dictys zurückgehenden Trojaromans *Ephemeris belli Troiani*. Darin wird erzählt, daß Odysseus nach seiner Rückkehr auf Ithaka durch eine unglückliche Verkettung von Umständen von Telegonus, seinem gemeinsam mit Circe gezeugten Sohn, unerkannterweise getötet wird. Diese Version vom Tod des Odysseus war im Trecento so verbreitet, daß der Dante-Kommentator Benvenuto de Rambaldi da Imola schreibt, Dante

<sup>5</sup> Vgl. W.B. Stanford: *The Ulysses Theme – A Study in the Adaptability of a Traditional Hero*, 2nd rev. ed., Oxford 1968 (über Dante: 178–182); Fiorenzo Forti: *Ulisse*, in: *Dante nella critica d'oggi – Risultati e prospettive*, a cura di Umberto Bosco, Firenze 1965, 499–517; Antonino Pagliaro: *Ulisse*, in: ders., *Ulisse – Ricerche semantiche sulla "Divina Commedia"*, Messina/Firenze 1967, 371–432.

könne sie unmöglich unbekannt gewesen sein, wo doch sogar Kinder und Ungebildete von ihr wüßten ("sciunt etiam pueri et ignari")<sup>6</sup>.

Bloom meint, das Motiv für die eklatante Abweichung von der überlieferten Version liege in Dantes Absicht, in Gestalt des Odysseus ein Selbstportrait zu geben: "in one sense he is Ulysses; to write the *Comedy* you set your course for an uncharted sea." (WC 87) Dieses Portrait ist von "anxiety" geprägt: "Dante fears the deep identity between himself as poet (not as pilgrim) and Ulysses as transgressive voyager." (WC 86) Blooms recht knapp gehaltene Darlegung ist wohl so zu verstehen: Dante als Pilger unterscheidet sich durch seinen christlichen Gnadenweg von Odysseus, welcher (der Auslegungstradition seit Vergils *Aeneis* folgend) als falscher Ratgeber (der durch die List des trojanischen Pferdes den Untergang der Stammväter Roms und Italiens herbeigeführt hatte) im achten Kreis des Inferno verdammt ist. In der Tat herrscht heute in der Forschungsliteratur die Auffassung vor, Dantes Odysseus sei konzipiert als Emblem philosophischen Stolzes und als Antitypus von Dantes eigenem philosophisch-theologischen Werdegang vom *Convivio* (in dem noch die rein philosophische Erkenntnis propagiert wird) bis hin zur *Commedia* (in der wahre Erkenntnis stets auf einen göttlichen Gnadenakt angewiesen ist).<sup>7</sup>

Dante als Autor hingegen erkenne sich – so Bloom – mit seinem stolzen und häretischen Projekt, mit der *Commedia* ein heilbringendes drittes Testament zu schreiben, in Odysseus' *folle volo* wieder. Die letzte Fahrt des Odysseus wäre für Dante also theologisch eine defizitäre Präfiguration seines Gnadenweges, aber poetologisch ein positiv markiertes Sinnbild des eigenen Werkes.<sup>8</sup> Die Odysseusfigur wird in diesem Verständnis zu einer zentralen Figur für Dantes "strangeness". Bloom betont die theologische Fragwürdigkeit der *Commedia* und sperrt sich gegen die Versuche der Forschungsliteratur, Dantes Werk als "versified Saint Augustine" (WC 76) an die theologische Tradition zu assimilieren. Dante verwandle vielmehr den theologischen Gehalt seines Werkes in Literatur, er präsentiere den universalen christlichen Heilsanspruch in der Form eines Privatmythos.

<sup>6</sup> *Benvenuti de Rambaldi de Imola comentum super Dantis Aldigherij Comoediam nunc primum integre in lucem editum* II, ed. Jacob Philipp Lacaia, Firenze 1887, 294.

<sup>7</sup> Vgl. bes. David Thompson: *Dante's Epic Journeys*, Baltimore/London 1974 und John Freccero: *The Prologue Scene*, in: *The Cambridge Companion to Dante*, ed. by Rachel Jacoff, Cambridge 1993, 77–102.

<sup>8</sup> Eine poetologische Deutung der Odysseusfahrt gibt auch Martin Raether: *Dantis Ulixes figurae poetae – Eine typologische Interpretation von "Inferno 26" als Poetik der "Divina Commedia"*, in: *Poetica* 13 (1981), 280–308. Im Gegensatz zu Bloom versteht Raether die Odysseusfahrt jedoch typologisch "als Präfiguration [...] seines dichterischen Unternehmens" (287), nämlich als defizitären "Ausdruck vorchristlichen Dichtens" (308).

Wie haben die ersten Kommentatoren der *Commedia* aus dem Trecento die Odysseus-Passage im 26. Gesang des *Inferno* interpretiert? Einige Kommentatoren faßten Dantes Version als zumindest möglich auf. Guido da Pisa betont, mangels Zeugnissen wisse man nichts vom letzten Abenteuer des Odysseus<sup>9</sup>: “non bene sciri potest, quia de illa terra nulla vera istoria reperitur, tum quia nullus unquam de illis partibus ad nos venit nec de nobis unquam illuc ivit, qui ad nos postea sit reversus.” Pietro Alighieri referiert die im Trojaroman überlieferte Geschichte von der Ermordung des Odysseus durch dessen Sohn Telegonus und stellt beide Varianten als alternative, reale Möglichkeiten dar<sup>10</sup>: “Hoc autem quod autor dicit de tali morte dicti Ulixis potest esse figmentum et potest esse veritas. Potest enim esse figmentum si verum est quod scribit Ditis et Dares, scilicet quod Thelagon [...] eum occidit casualiter [...]. Potest esse veritas attenta cupiditate ipsius Ulixis in habenda experientiam mundanarum rerum et novitatum.” Auch der *Ottimo Commento* des Andrea Lancia schließt die mögliche Faktizität von Dantes Version nicht aus<sup>11</sup>: “perchè della morte d’Ulisse non s’ebbe certezza, però qui di lui l’Autore introduce un possibile modo di morire, e credibile assai occulto fine [...]. Se vero non è, almeno è cosa credibile.” Diese drei Kommentatoren sehen also die faktische Wahrheit (den litteralen Sinn) der Odysseusfahrt als möglich an, betonen aber auch die mangelnde empirische Beglaubigung von Dantes Darstellung.

Trotz solcher Erklärungsversuche muß der ontologische Status von Dantes Jenseits jedoch für viele Zeitgenossen ein Problem gewesen sein. Einige Kommentatoren stellen denn auch Dantes Odysseusdarstellung als Fiktion in einen Gegensatz zu historischer Faktizität. Jacopo Alighieri schreibt<sup>12</sup>: “della morte d’Ulisse nel mondo mai [...] certezza non s’ebbe” und beschreibt Dantes Darstellung als “figurativamente favoleggiando”. Ähnlich Francesco da Buti<sup>13</sup>: “Ma l’autor nostro finge che mai non tornasse a casa; [...] e non è manifesto onde l’autore traesse questa fizione, se non che la fece da sè.” Die deutlichste

<sup>9</sup> Guido da Pisa: *Expositiones et Glose super Comediam Dantis*. Zitiert nach Antonino Pagliaro: *Ulisse* [Anm. 5] 413.

<sup>10</sup> *Il “Commentarium” di Pietro Alighieri nelle redazioni ashburnhamiana e ottoboniana*, traser. Roberto della Vedova e Maria Teresa Silvotti, intr. Egidio Guidubaldi, Firenze 1978, 371f.

<sup>11</sup> *L’ottimo commento della “Divina Commedia” – Testo inedito d’un contemporaneo di Dante I: Inferno*, a cura di Alessandro Torri, Pisa 1827–29, repr. 1995, 452.

<sup>12</sup> Jacopo Alighieri: *Chiose all’ “Inferno”*, a cura di Saverio Bellomo, Padova 1990, 191f.

<sup>13</sup> *Commento di Francesco da Buti sopra la “Divina Comedia” I*, a cura di Crescentino Giannini, Pisa 1858, repr. 1989, 680. Die Ausdrücke ‘fictio’ und ‘fingere’ sind im Italienischen des Trecento nicht notwendig mit dem Merkmal des Fiktiven (als Oppositionsbegriff zum Realen) verbunden, sondern können auch ‘Darstellung’ bzw. ‘darstellen’ meinen, vgl. Gioacchino Paparelli: *fictio*, in: *Enciclopedia Dantesca* II, Roma<sup>2</sup>1984, 854f.

Stellungnahme dieser Art findet man bei Benvenuto de Rambaldi da Imola<sup>14</sup>: “Est autem hic ultimo toto animo advertendum, quod illud quod autor hic scribit de morte Ulyxis non habet verum neque secundum historicam veritatem, neque secundum poeticam fictionem Homeri vel alterius poetae. [...] Verumtamen quicquid dicatur, nulla persuasione possum adduci ad credendum, quod autor ignoraverit illud quod sciunt etiam pueri et ignari; ideo dico, quod hoc potius autor de industria finxit, et licuit sibi fingere de novo, sicut aliis poetis propter aliquod propositum ostendendum. Videtur enim ex fictione ista velle concludere quod vir magnanimus, animosus, qualis fuit Ulyxes, non parcat vitae, periculo, vel labori, ut possit habere experientiam rerum, et potius eligit vivere gloriose per paucum tempus quam diu ignominiose.” Die gemeinsame Strategie von Jacopo Alighieri, Francesco da Buti und Benvenuto da Imola besteht darin, das in der *Commedia* dargestellte Geschehen im allegorischen, nicht aber im litteralen Sinn als gültig zu erklären. Damit bedienen sie sich einer Interpretationsform, die Dante im *Convivio* (also ohne Bezug auf die *Commedia*) als Allegorie der Dichter von der Allegorie der Theologen unterschieden hatte: Der litterale Sinn der poetischen Rede sei leer oder falsch, enthalte aber allegorische Wahrheit (*una veritate ascosa sotto bella menzogna*<sup>15</sup>), während der biblische Text nicht nur im allegorischen, sondern auch im litteralen Sinn wahr sei.

Doch der Verzicht auf den litteralen Wahrheitsanspruch konnte auch anders bewertet werden. Das Verbot von Dantes vulgärsprachlichen Werken (einschließlich der *Commedia*), welches das Florentiner Provinzialkapitel der Dominikaner 1335 erließ, wurde vom Orden mit dem Wunsch begründet, die Brüder sollten sich stärker dem Studium der Theologie widmen (“ut fratres nostri ordinis theologie studio plus intendant”<sup>16</sup>) – ein Gebiet, das also offenbar nach Ansicht der Dominikaner durch die *Commedia* nicht angemessen behandelt war. Die beißendste Kritik, die im Trecento an der *Commedia* mit dem Argument ihres bloß fiktiven Gehalts geübt wurde, stammt wohl von Cecco d’Ascoli. In dem Gedicht *Contro le favole* aus seinem Werk *L’Acerba* wendet Cecco sich mit ausdrücklichem Bezug auf Dantes Werk gegen den *modo del poeta / che finge imaginando cose vane* und nimmt, nach einigen Negativbeispielen aus der *Commedia*, stattdessen für sich in Anspruch<sup>17</sup>: *Lasso le ciance e torno su nel vero: / le favole me fur sempre nimiche*.

<sup>14</sup> *Benvenuti de Rambaldis de Imola comentum* [Anm. 6] 293f.

<sup>15</sup> Dante Alighieri: *Convivio*, a cura di Piero Cudini, Milano 1980, II 1,3.

<sup>16</sup> Zitiert nach Dante Alighieri: *Das Schreiben an Cangrande della Scala*, lat.–dt., übers., eingel. und komm. von Thomas Ricklin, Hamburg 1993, § 47 (im folgenden zitiert als “Ep. XIII” mit Paragraphenzahl), S. XVII.

<sup>17</sup> *Poeti Minori del Trecento*, a cura di Natalino Sapegno, Milano/Napoli o.J., 758.

Eine riskante Verteidigung Dantes finden wir schließlich bei Jacopo della Lana<sup>18</sup>: "Lo quarto senso è detto anagogico per lo quale s'interpreta spiritualmente li esempi e comparazioni della Comedia, sì come quando fa menzione d'alcuna persona che non si dee intendere che quella persona sia perciò in inferno o altrove, perchè è ignoto e secreto a' mondani, ma spirituale s'intende che quello vizio che è attribuito a colui, ovvero vertude, per tal modo è purgato, ovvero remunerato, per la iustitia di Dio." Mit dieser Argumentation weist Jacopo zwar den Vorwurf ab, Dante erhebe einen Wahrheitsanspruch auf litteraler Ebene. Aber zugleich nimmt er für die *Commedia* nicht nur einen allegorisch-moralischen, sondern gerade auch den vierten, anagogischen Schriftsinn in Anspruch, der traditionell allein dem sakralen Bibeltext zugewiesen werden durfte – eine durchaus angreifbare Verteidigungsstrategie gegenüber dem Häresieverdacht. Selbst wenn es also nicht zutreffen sollte, daß Dante im Cangrande-Schreiben den anagogischen Schriftsinn selbst auf sein Werk anwendet (siehe unten Anm. 32), so haben es doch einige seiner zeitgenössischen Kommentatoren getan und damit die *Commedia* wie einen sakralen Text behandelt.

Soweit zur Interpretation der *Commedia* durch die gelehrten Zeitgenossen. Wegen der großen und sozial verstreuten Verbreitung der *Commedia*-Manuskripte wissen wir, daß sie auch vom ungelehrten Publikum in breitem Maße rezipiert worden ist – ein wichtiger Aspekt der Kanonisierung der *Commedia* im Trecento. Doch liegen uns keine Dokumente darüber vor, wie der Text in diesen illiteraten Schichten verstanden wurde. Bedenkt man jedoch die Faszination, welche damals die weitverbreitete Visionsliteratur beim ungelehrten Publikum genoß, und berücksichtigt man die mentalitätsgeschichtliche Tatsache, daß "das Mittelalter durch ein ganz intensives Bedürfnis nach dem Eingriff des Überweltlichen gekennzeichnet ist"<sup>19</sup>, dann ist es wenig wahrscheinlich, daß auch die ungelehrte Rezeption der *Commedia* der von Dante im Cangrande-Schreiben eingeführten und von den gelehrten Kommentatoren aufgenommenen allegorischen Lesart gefolgt ist. Vielmehr dürften diese Rezipienten Dantes Text faktual verstanden haben. Als Illustration (nicht als Beweis) einer solchen illiteraten *Commedia*-Rezeption darf ich eine bekannte Anekdote anführen, die Boccaccio in seinem *Tratatto in laude di Dante* mitteilt<sup>20</sup>: "Dante sah dunkel aus, Haar und Bart waren dicht, schwarz und kraus, seine Haltung stets traurig und gedankenverloren. In Verona ging er eines Tages an einigen Frauen vorbei, von denen eine zu den

<sup>18</sup> *Comedia di Dante degli Allagherii col commento di Jacopo di Giovanni dalla Lana I*, a cura di Luciano Scarabelli, Milano 1866, 105. Auch der *Ottimo Commento* Andrea Lancias und Guidos da Pisa weisen der *Commedia* den anagogischen Schriftsinn zu; vgl. dazu Ricklins vorzügliche Einleitung in Dante Alighieri: *Das Schreiben an Cangrande* [Anm. 16] LVII.

<sup>19</sup> Peter Dinzelsbacher: *Vision und Visionsliteratur im Mittelalter*, Stuttgart 1981, 59.

<sup>20</sup> Giovanni Boccaccio: *Opere*, a cura di Pier Giorgio Ricci, Milano 1965, 608 (meine Übersetzung).

anderen sagte: 'Seht ihr den Mann dort, der in die Hölle hinabsteigt und zurückkommt wie es ihm gefällt, und uns Neuigkeiten von denen da unten bringt?' Darauf antwortete eine andere Frau: 'Was du sagst, muß tatsächlich wahr sein, denn sein Bart ist gekräuselt und sein Teint geschwärzt von der Hitze und dem Rauch dort unten'."

In unserem Zusammenhang ist festzuhalten, daß keine der beiden hier skizzierten Rezipientengruppen, weder die Kommentatoren noch das illiterate Publikum, die *Commedia* als fiktionalen Text im modernen Sinne gelesen haben. Entweder wurde die erzählte Welt allegorisch interpretiert, so daß die Fiktion lediglich auxiliären Charakter hatte und unmittelbar für nichtfiktionale Darstellungsziele funktionalisiert wurde, oder aber sie wurde als faktualer Bericht verstanden.

Wie begründet Dante selbst den kanonischen Anspruch, den er mit der *Commedia* erhebt? Ich beginne mit dem offensichtlichen Umstand, daß die *Commedia* eine Ich-Erzählung ist: Es besteht eine Identität zwischen dem Autor, dem Erzähler und dem Protagonisten des Textes. Wie Augustinus in den *Confessiones*, aber in krassem Unterschied zur epischen Tradition und insbesondere zu Vergils *Aeneis* erzählt Dante von sich selbst. Das äußert sich nicht nur in der Ich-Form und der Verwendung seines eigenen Namens (er nennt ihn allerdings nur einmal und legt ihn nicht sich selbst, sondern Beatrice in den Mund, s. *Pur.* 30,55, vgl. *Pur.* 30,63<sup>21</sup>), sondern auch in den zahlreichen Referenzen auf die Biographie des Autors, die insbesondere in den Begegnungen mit verstorbenen Freunden, Lehrern, Bekannten und Vorfahren hergestellt werden. Und nicht zuletzt ist es die Figur der Beatrice, welche – wie immer man ihren historischen Status auch einschätzt – die in der *Commedia* erzählte Geschichte mit der *Vita Nuova* und dem *Convivio* und damit über den Textrahmen der *Commedia* hinaus mit anderen Werken des realen Autors Dante (und nicht nur mit dem immanenten Ich-Erzähler der *Commedia*) verklammert. Wegen dieser autobiographischen Klammer von Autor, Erzähler und Held gibt es in der *Commedia* keine Verdoppelung der Autorfunktion wie in fiktionalen Texten, in denen die (fiktive) Rede des Erzählers von der (fiktionalen) Rede des Autors zu unterscheiden wäre. Daß das Bewußtsein für Fiktionalität damals durchaus vorhanden war, beweisen, mehr als ein Jahrhundert vor Dante, die Artusromane Chrétien und Hartmanns mit ihren deutlichen Fiktionalitätssignalen.

In Dantes Selbstinszenierung als Autor äußert sich ein für seine Zeit außergewöhnliches Selbstbewußtsein, das für das eigene Werk kanonische Geltung beansprucht. Im 4. Gesang des *Inferno* setzt Dante sich mit den fünf *poete* der

<sup>21</sup> Dante Alighieri: *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Mailand 1975. Nach dieser Ausgabe wird im folgenden zitiert.

*bella scola* – Homer, Vergil, Horaz, Ovid und Lukan – gleich (*Inf.* 4,94; 100–102)<sup>22</sup> und weist sich selbst so als *poeta* einen Titel zu, den Statius im *Purgatorio* zum *nome che più dura e più onora* (*Pur.* 21,85) erklärt. Verdeckter, aber noch ehrgeiziger ist Dantes Selbsterhebung zum *scriba* – ein seltener poetologischer Terminus, der in der *Commedia* nur einmal vorkommt (*Par.* 10,26 f.).<sup>23</sup> In *De Monarchia* verwendet Dante *scriba* zweimal, stets als Bezeichnung für göttlich inspiriertes Schreiben: Der Evangelist Lukas wird *scriba Cristi*<sup>24</sup> genannt, und allgemeiner heißt es<sup>25</sup>: *Nam quanquam scribe divini eloquii multi sint, unicus tamen dictator est Deus, qui beneplacitum suum nobis per multorum calamos explicare dignatus est.* Damit nimmt Dante für die Bestimmung des *scriba* die Lehre von der Verbalinspiration der biblischen Texte in Anspruch. Wenn er sich in der *Commedia* selbst als *scriba* bezeichnet, dann erscheint er nicht als autonomer Autor seines Textes, sondern – wie die normale Bedeutung von *scriba*, ‘Sekretär’, bereits nahelegt – als Medium göttlicher Inspiration, als prophetischer ‘poeta vates’.<sup>26</sup> Diese Selbstlegitimation durch göttliche Inspiration stellt eine in mittelalterlicher Literatur wohl einzigartige Aufwertung der eigenen Produktion dar, ebenso einzigartig wie die Bezeichnung der *Commedia* als *poema sacro* (*Par.* 25,1).

Die Verschiebung von poetischem zu sakralem Anspruch ist auch an den Invokationen der *Commedia* abzulesen.<sup>27</sup> In jeder der drei *cantiche* wendet Dante sich an übergeordnete Instanzen mit der Bitte um Hilfe bei der Gestaltung des Stoffes, wobei die Reihe der Invokationen eine Steigerung von topisch-rhetorischem zu sakralem Gehalt aufweist. In der *Vita Nuova* hatte Dante die Musenanrufe Homers (wie sie Horaz in seiner *Poetik* zitiert) noch als Beispiel für bloße dichterische Personifikationen ohne unmittelbaren Wahrheitsanspruch erklärt<sup>28</sup>: *Per Orazio parla l'uomo a la scienza medesima sì come ad altra persona; e non solamente sono parole d'Orazio, ma dicele quasi recitando lo*

*modo del buono Omero, quivi ne la sua Poetria: 'Dic michi, Musa, virum'.* Auch in der *Commedia* ruft Dante zunächst konventionell die Musen, Apollo, Minerva und Abstracta wie den Geist (*mente*) oder die Kunstfertigkeit (*ingegno*) an. Am Ende des Werkes tritt jedoch der religiöse Anspruch unverhüllt hervor, wenn für die Schilderung des Empyreums in der zehnten und letzten Himmelskugel und für die abschließende Gottesschau Gott direkt um Hilfe gebeten wird. Diese Invokationen haben eine ungleich größere Beglaubigungskraft als die topischen Musenanrufe und inszenieren die *Commedia* nicht als literarischen, sondern als sakralen Text. Für die Schilderung des in jedem Sinne höchsten Punktes der Welt ruft Dante direkt Gott zu Hilfe (die identische Wiederholung des Reimwortes *vidi* betont hier die Kraft der gottgelenkten Vision Dantes):

*O isplendor di Dio, per cu' io vidi  
l'alto trionfo del regno verace,  
dammi virtù a dir com' io il vidi!*  
(*Par.* 30,97–99).

Im letzten Gesang des Werkes wird der Anruf für die Darstellung der Gottesschau noch verstärkt:

*O somma luce che tanto ti levi  
da' concetti mortali, a la mia mente  
ripresta un poco di quel che parevi,  
e fa la lingua mia tanto possente,  
ch'una favilla sol de la tua gloria  
possa lasciare a la futura gente;*  
(*Par.* 33,67–72).

So läßt sich auch an den Invokationen mit der Verschiebung von topisch-rhetorischem zu religiösem Gehalt eine Inszenierung des Autors als inspiriertes Medium beobachten.<sup>29</sup>

Dante inszenierte nicht nur innerhalb des Textes der *Commedia* seine eigene Kanonisierung, sondern versuchte auch auf anderen Wegen, die Rezeption entsprechend zu steuern. Er trat nicht nur als *autor*, sondern auch – und das ist in diesem Umfang für seine Zeit durchaus ungewöhnlich – als *commentator* der

<sup>29</sup> Im Brief an Cangrande erklärt Dante bereits die heidnisch-rhetorischen Figuren des Apollo, der Minerva und der Musen zu Instanzen einer ‘gleichsam göttlichen Gabe’ (*quasi divinum munus*) und zu Garanten göttlicher Inspiration, die den Dichter vor den übrigen Menschen auszeichne (*“contra comunem modum hominem”*), s. Dante Alighieri: *Das Schreiben an Cangrande* [Anm. 16] § 47. In dieser Erläuterung suggeriert Dante, daß Dichtung stets inspirationsbedürftig ist, daß umgekehrt nur inspirierte Dichtung ihren Namen zu recht trägt und daß der derart beschenkte Dichter gegenüber normalen Menschen religiös privilegiert ist.

<sup>22</sup> Zum Selbstverständnis Dantes als Autor vgl. die Zusammenfassung von August Buck: *Die Commedia*, in: *Dante Commedia und die Dante-Rezeption des 14. und 15. Jahrhunderts*, Heidelberg 1987 (= *GRLMA* X,1), 21–165; hier: 142–153. Dante führt in der *Commedia* neben dem literarischen nicht nur einen religiösen, sondern auch einen politischen und einen wissenschaftlichen Diskurs; zu letzterem vgl. Willi Hirdt: *Künstler und Wissenschaftler – Zur Selbstauffassung Dantes anhand Inf. IV*, in: *Literatur und Wissenschaft – Begegnung und Integration. Festschrift für Rudolf Baehr*, hg. von Brigitte Winklehner, Tübingen 1987, 255–271.

<sup>23</sup> Vgl. Gian Roberto Sarolli: *Prolegomena alla “Divina Commedia”*, Firenze 1971, Kap. 2: ‘Dante scriba Dei’, bes. 233–246.

<sup>24</sup> Dante Alighieri: *Monarchia*, a cura di Pier Giorgio Ricci, o.O. 1965, II, VIII, 14.

<sup>25</sup> Ebd. III, IV, 11.

<sup>26</sup> Vgl. Raoul Manselli: *Profetismo*, in: *Enciclopedia Dantesca* IV, Roma 1984, 694–699.

<sup>27</sup> Zu den Musen vgl. Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern/München 1984, 235–252, bes. 245f.; speziell zu Dante vgl. Buck [Anm. 22] 143–145.

<sup>28</sup> *La Vita Nuova*, a cura di Michele Barbi, Firenze 1932, XXV, 9.

*Commedia* in Erscheinung.<sup>30</sup> Im Schreiben an Cangrande erklärt Dante sein Werk zum *doctrinale opus* (Ep. XIII, § 18), das der moralischen Unterweisung diene: *Genus vero phylosophie sub quo hic in toto et parte proceditur, est morale negotium, sive ethica; quia non ad speculandum, sed ad opus inventum est totum et pars.* (Ep. XIII, § 40) Das Ziel dieser moralischen Unterweisung sei, die Lebenden aus dem Elend heraus– und dem Glück zuzuführen: *finis totius et partis est removere viventes in hac vita de statu miserie et perducere ad statum felicitatis* (Ep. XIII, § 39). Anders als bei rein philosophischen oder theologischen Lehrwerken geschieht das in poetisch–rhetorischer Form: *Forma sive modus tractandi est poeticus, fictivus, descriptivus, digressivus, transumptivus, et cum hoc diffinitivus, divisivus, probativus, improbativus, et exemplorum positivus* (Ep. XIII, § 27), was Ernst Robert Curtius zusammenfaßt in den Worten<sup>31</sup>: “mein Werk bietet Poesie, aber zugleich auch Philosophie.”

Die allegorische Interpretation, die die *Commedia* im Sinne einer moralisch–didaktischen Wirkungsabsicht legitimiert, wird in ihrem Anspruch erheblich verschärft durch die für profane Texte ungebrauchliche Anwendung der Lehre vom vierfachen Schriftsinn (die nach orthodoxer Auffassung der Auslegung der heiligen Schrift vorbehalten war) auf das profane Werk. Dante scheint sie in einer (allerdings nicht ganz deutlichen) Passage des Schreibens an Cangrande auf die *Commedia* zu beziehen, wenn er seinem Werk eine mehrfache Bedeutung (*sensus polisemos*) zuschreibt (*primus dicitur litteralis, secundus vero allegoricus sive moralis*) und diese mehrfachen Bedeutungsebenen mit dem biblischen Beispiel des Auszugs aus Ägypten (*Psalm 113*) illustriert (Ep. XIII, § 20–22).<sup>32</sup> In unserem Zusammenhang bleibt festzuhalten, daß Dantes Selbstkommentierung im Brief an Cangrande die *Commedia* nicht (nur) durch literarische, sondern vor allem durch philosophische (im umfassenden mittelalterlichen Sinn) und theologische Qualitäten legitimiert.

<sup>30</sup> Zu Dante als Kommentator und den *Commedia*–Kommentaren vgl. Bruno Sandkühler: *Die frühen Dantekommentare und ihr Verhältnis zur mittelalterlichen Kommentartadition*, München 1967, und ders., *Die Kommentare zur "Commedia" bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*, in: *GRLMA X*, 1 [Anm. 22] 166–208.

<sup>31</sup> Curtius: *Europäische Literatur* [Anm. 27] 232.

<sup>32</sup> Zur umstrittenen Authentizität des Cangrande–Briefes siehe zuletzt Robert Hollander: *Dante's Epistle to Cangrande*, Ann Arbor 1993. Zur Besonderheit der Anwendung des vierfachen Schriftsinns auf einen profanen Text siehe Sandkühler: *Die Kommentare zur "Commedia"* [Anm. 30] 167. Thomas Ricklin vertritt allerdings jüngst (mit textgenetischen Argumenten) die Auffassung, daß Dante im Brief an Cangrande “für die *Commedia* nur den literalen und den allegorischen Sinn ausdrücklich in Anspruch nimmt. Entgegen dem Wortlaut der modernen Ausgaben des *Schreibens an Cangrande* spricht Dante selbst nicht davon, daß die *Commedia* neben dem literalen und allegorischen Sinn auch noch eine moralische und eine anagogische Bedeutung habe. [...] Der historische Dante hat sein Werk nicht auf einunddieselbe Stufe gestellt mit dem heiligen Buch der Christenheit.” (Dante Alighieri: *Das Schreiben an Cangrande* [Anm. 16] S. LI.)

Ein weiterer Aspekt der autorgesteuerten Rezeption der *Commedia* betrifft die Textgestalt. Bekanntlich unterlagen Texte vor Erfindung des Buchdrucks einer ständigen, unkontrollierbaren Veränderung; die Rezipienten hatten stets nur Varianten anstelle eines originalen, authentischen Textes vorliegen. Es scheint, als habe Dante mit besonderer Hartnäckigkeit versucht, die originale Gestalt seines Textes zu sichern. Möglicherweise diene seine Erfindung der Terzine auch diesem Zweck, weil die Terzine mit ihrem relativ komplizierten Reimschema unbefugte Auslassungen oder Ergänzungen erschwerte. Eine Anekdote, die Franco Sacchetti ein halbes Jahrhundert nach Dantes Tod schrieb, illustriert diesen Sachverhalt<sup>33</sup>: *Bey der Porta San Pietro sah er [Dante] einen Schmied auf dem Amboß schmieden, der sang den Dante ab, wie man einen Gassenhauer singt, und da er seine Verse verhunzt, und allerley gemeines Zeug darunter matschte, schien es dem Dante, als wenn ihn der Kerl höchlich beleidigte. Er sprach kein Wort, nahte sich der Werkstädte des Schmieds, wo eine Menge Werkzeuge lagen, die er zu seiner Kunst gebrauchte, nahm den Hammer, und schmiß ihn auf die Gasse, dann nahm er die Zange, und warf sie auf die Straße, dann nahm er die Wage, und warf sie auch auf die Straße, und so warf er alles Geräthe, was ihm vorkam, hinaus. Der Schmied drehte sich mit einem bestialischen Gesichte zu ihm: Was Teufels habt ihr vor? Seyd Ihr verrückt? Dante sagte: Und was Teufels hast du vor? Ich habe meine Arbeit vor, sagte der Schmied, und Ihr verderbt mir mein Werkzeug. Dante sagte: Was du nicht willst, daß dir gescheh', das thu auch keinem andern. Verdirbst du mir das meine, so verderb' ich dir das deine. Und was verderb' ich dir? sprach der Schmied. Da sagte Dante: Du singest das Buch, und singst es nicht, wie ich es gemacht habe, ich habe keine andere Kunst, und du verdirbst sie mir.*

Sacchettis kleine Geschichte illustriert Dantes Versuch, neben dem Sinn seines Werkes (Dante als *commentator*) auch dessen Textgestalt zu kontrollieren. Sie illustriert aber auch noch einen anderen Rezeptionsaspekt, nämlich den Übergangszustand der *Commedia* zwischen mittelalterlicher und neuzeitlicher Vermittlungsform von Dichtung. Während – idealtypisch gesprochen – in mittelalterlichem, mündlich in höfischem Rahmen vorgetragener Dichtung eine direkte Interaktion zwischen den gleichzeitig anwesenden Produzenten/Vortragenden und Rezipienten stattfand, zerdehnte sich spätestens nach Einführung

<sup>33</sup> Vgl. Franco Sacchetti: *Il Trecentonovelle*, a cura di Antonio Lanza, Milano 2<sup>1</sup>1993, 231–233 [= *Novella CXIV*]. Zitiert wird die Übersetzung aus Achim von Arnims *Zeitung für Einsiedler* Nr. 17 (28. Mai 1808), 135f. Ich danke Achim Höfler für den freundlichen Hinweis auf diese Übersetzung. Die in der Diskussion gestellte Frage, ob denn “der Dante” (*il Dante*), aus dem der Schmied singt, mit der *Commedia* zu identifizieren sei, wird beispielsweise gestützt durch den Wortlaut der Petition der Florentiner Bürger aus dem Jahr 1373 wegen der Einrichtung einer *Lectura Dantis* durch Boccaccio, in der die *Commedia* bezeichnet wird als “libro che volgarmente si chiama el Dante.” (Giovanni Boccaccio: *Tutte le Opere*, a cura di Vittore Branca, Milano 1965, VI S. XV)