

### III. Literatur und Gedächtnis



# Schmerzgedächtnis in Dantes *Commedia*

## Einleitung

Im Folgenden wird ein Text betrachtet, der gemeinhin als der Höhepunkt der christlich-mittelalterlichen Episteme im Bereich der Dichtung gilt, als poetisches Seitenstück zu den *Summae* der scholastischen Theologie: Dantes in den ersten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts entstandene *Commedia*, die seit dem 16. Jahrhundert offiziell als *Divina Commedia* bezeichnet wird.<sup>1</sup> Dieser Text ist somit, wie man getrost unterstellen darf, in vielerlei Hinsicht repräsentativ für seine Epoche.<sup>2</sup> Eine nähere Untersuchung der

---

1 Hinweise zur Entstehung und zur Überlieferungsgeschichte des Textes findet man in bündiger Form etwa bei August Buck, »Die *Commedia*«, in: Jean Frappier/Hans Robert Jaufß (Hg.), *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Bd. 10/1, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht/Ulrich Mölk, Heidelberg 1987, S. 21–165, hier S. 29–31 und bei Roberto Mercuri, »*Comedia* di Dante Alighieri«, in: Alberto Asor Rosa (Hg.), *Letteratura italiana. Le Opere*. Volume primo: *Dalle origini al Cinquecento*, Torino 1992, S. 211–329, hier S. 211–215. Vermutlich begann der um 1265 geborene Dante mit der Abfassung der *Commedia* nach 1304, als er bereits im politischen Exil lebte. Erst nach Dantes Tod, also nach 1321, kursierten erste Abschriften des *Paradiso*. Die älteste erhaltene *Commedia*-Handschrift ist aus dem Jahr 1350 (Buck, »Die *Commedia*«, S. 31). Der Erstdruck erschien im Jahr 1472 in Foligno (Mercuri, »*Comedia* di Dante Alighieri«, S. 322). Zuvor war die *Commedia* in zahlreichen Handschriften verbreitet (vgl. hierzu Marcella Roddewig, *Dante Alighieri. Die göttliche Komödie. Vergleichende Bestandsaufnahme der Commedia-Handschriften*, Stuttgart 1984, S. XXXIX, wo die vollständig erhaltenen Handschriften auf 603 beziffert werden). In den Handschriften heißt der Gesamttext *Comedia*. Boccaccio war der erste, der in seinem *Trattatello in laude di Dante* (um 1350) dem Wort *Comedia* das Epitheton »divina« hinzufügte. Darauf griff Lodovico Dolce zurück, der Herausgeber einer Druckausgabe aus dem 16. Jahrhundert: *La Divina Comedia di Dante*, Venezia 1555. Erst seit dieser Zeit spricht man offiziell von der *Divina Commedia*.

2 Natürlich ist hierbei in Rechnung zu stellen, dass ein so komplexer und künstlerisch ambitionierter Text wie die *Commedia* nicht als bloßes Dokument epochaler Tendenzen gelesen werden kann, sondern dass er, gerade indem er die epistemischen Prämissen seiner Zeit expliziert, diese auch schon überschreitet. Vgl. hierzu Joachim Küpper, *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón*, Tübingen 1990, S. 260, dem zufolge das Moment der Überschreitung epochaler Denkmuster (gemeint ist bei Küpper der im Mittelalter dominante analogische Diskurs im Sinne von Foucault) darin liegt, dass Dante sich selbst zum Medium der göttlichen Wahrheit macht und somit etwas wagt, das eigentlich nur Autoritäten wie Vergil oder Aristoteles oder auch den Kirchenvätern zusteht. Auf der Ebene der *énonciation* unterminiert der Text somit bis zu einem gewissen Grad das Weltmodell, welches auf der Ebene des *énoncé* dargestellt und expliziert wird. Dieses Vorbehaltes eingedenk ergibt eine Analyse des Dargestellten dann sehr viele Aufschlüsse über mittelalterliches Denken.

Dantes Werk inhärenten Konzeptionen von *memoria* mag daher einen nicht unbedeutenden Beitrag zur Beantwortung einer Frage erbringen, die hier gestellt werden soll, nämlich inwiefern man von einer psychophysischen Einheit des Gedächtnisses in älteren, vormodernen Theorien sprechen könne und welche Modelle diesen Theorien zugrunde lägen. Bei Dante lässt sich eine solche psychophysische Einheit anhand des Nexus von Erinnerung/Gedächtnis, Schmerz und Schreiben aufweisen, wie er in den poetologischen Passagen der *Commedia*, insbesondere im *Inferno*, des Öfteren sichtbar wird. Diesem Nexus korrespondiert auf der Ebene der dargestellten Jenseitswelt die Einheit von Körper und Seele trotz der durch den Tod eigentlich präsupponierten Trennung dieser beiden Dimensionen. Die Seelen leiden in der Hölle und auch im Purgatorium körperlichen Schmerz, obwohl sie gar keinen Körper aus Fleisch und Blut mehr haben, sondern nur noch einen Schattenleib; ihr Schmerz dient ihnen als Zeichen der Erinnerung an ihre zu Lebzeiten begangenen Sünden. Physische und psychische Dimensionen finden im Schmerz der Erinnerung gleichermaßen ihren Niederschlag. Auf der Ebene der Darstellung wie auf der Ebene des Dargestellten spielt in der *Commedia* somit der Schmerz in Verbindung mit Gedächtnis/Erinnerung eine zentrale, sowohl poetologisch als auch theologisch relevante Rolle. Diese Zusammenhänge sollen im Folgenden näher beleuchtet werden.

Der Aufsatz besteht aus vier Teilen: Im ersten Teil wird im Anschluss an Frances A. Yates und an von ihr angeregte Forschungen der Stellenwert der *memoria* im Mittelalter und bei Dante dargelegt; der zweite Teil widmet sich der Erzählsituation der *Commedia* im Hinblick auf die Funktion von Gedächtnis und Erinnerung; im dritten Teil wird Dantes Kosmologie im Hinblick auf den Stellenwert von Gedächtnis und Schmerz skizziert, bevor im abschließenden vierten Teil anhand der Lektüre zweier Gesänge des *Inferno* (XIII und XVI) die Begegnung und Überlagerung zweier Gedächtnissysteme (des Systems der dargestellten Welt und des Systems des darstellenden Textes) im Zeichen des Schmerzes veranschaulicht werden.

#### 1. Der Stellenwert der *memoria* im Mittelalter und bei Dante

Frances A. Yates hat in ihrer mittlerweile klassischen Studie zur Geschichte der *ars memoriae* gezeigt, dass die antike Gedächtniskunst im Mittelalter zwar rezipiert und tradiert wurde, dabei aber einem ganz entscheidenden Funktionswandel unterlag. Dieser erklärt sich zum Teil aus den epistemi-

schen Bedingungen des Mittelalters, zum Teil aber auch aus den Kontingenzen der Textüberlieferung. Von den drei Hauptquellen, aus denen wir Kenntnis von der antiken *ars memoriae* haben, nämlich Ciceros *De oratore*, der anonymen *Rhetorica ad Herennium* und Quintilians *Institutio oratoria*,<sup>3</sup> war im Mittelalter nur die zweite allgemein bekannt. Diese Schrift wurde lange Zeit irrtümlich Cicero zugeschrieben und galt im Mittelalter zusammen mit dem tatsächlich von ihm stammenden Werk *De inventione* als sein Hauptbeitrag zur Rhetorik. Die beiden Schriften wurden als Diptychon aufgefasst und auch in dieser Gestalt in Manuskripten zusammengefügt, und zwar in der Folge *De inventione*, welche man als *Prima rhetorica* oder *Rhetorica vetus* bezeichnete, und *Ad Herennium*, welche als *Secunda rhetorica* beziehungsweise *Rhetorica nova* galt.<sup>4</sup> Wenn man bedenkt, dass Cicero neben Aristoteles eine der wichtigsten antiken Autoritäten für das christliche Mittelalter war, dann ergeben sich aus der genannten engen Verknüpfung dieser beiden Schriften angesichts der Präokkupationen mittelalterlicher Theologie weitreichende Konsequenzen. Diese resultieren vor allem aus der Verbindung von Ethik und Gedächtniskunst:

The importance of this association [gemeint ist die Verbindung von *De inventione* und *Ad Herennium*] for the understanding of the mediaeval form of the artificial memory is very great. For Tullius in his First Rhetoric gave much attention to ethics and to the virtues as the ›inventions‹ or ›things‹ with which the orator should deal in his speech. And Tullius in his Second Rhetoric gave rules as to how the invented ›things‹ were to be stored in the treasure-house of memory.<sup>5</sup>

Durch die historisch kontingente Verbindung der beiden Schriften von Cicero und Pseudo-Cicero ergab sich eine Logik, die dem Denken und den spezifischen Wertsetzungen des auf ethische Fragestellungen fixierten Mittelalters entgegenkam und die zu der genannten Funktionsveränderung der *ars memoriae* führte. In der Antike war der lebenspraktische Ort der Gedächtniskunst bekanntlich die Rhetorik. Der Redner sollte durch

3 Die im vorliegenden Zusammenhang relevanten Auszüge aus diesen Schriften sind – neben zahlreichen anderen Quellen – gesammelt bei Jörg Jochen Berns (Hg.), *Gedächtnis-lehren und Gedächtniskünste in Antike und Frühmittelalter*, Tübingen 2003.

4 Frances A. Yates, *The Art of Memory*, London 1966, Nachdruck: dies., *Selected Works*, Bd. 3, London 1999, S. 54f. Als einen von zahlreichen Belegen hierfür nennt Yates (S. 55) Dantes *Monarchia* (II, v, 2), wo ein Zitat aus *De inventione* (I, 68) wie folgt ausgewiesen wird: »Propter quod bene Tullius in *Prima rethorica*: semper – inquit – ad utilitatem rei publice leges interpretande sunt.« (Hierüber sagt Tullius trefflich in der *Prima rhetorica*: die Gesetze sind stets zum Nutzen des Gemeinwohls auszulegen.)

5 Yates, *The Art of Memory*, S. 55.

sie in die Lage versetzt werden, sein als natürliche Disposition vorhandenes Gedächtnis (*naturalis memoria*) mit künstlichen Mitteln zu verbessern (*artificiosa memoria*). Die *memoria* hatte also eine durchaus untergeordnete Stellung im Gebäude des Wissens und der Axiologie. Sie fiel in den Bereich einer alltäglich zu Zwecken der Gerichtsrede geübten Praxis. In dem Maße, wie diese Praxis im Übergang von der Spätantike zum Mittelalter aus dem Alltagsleben verschwand, wurde die *memoria* frei für einen Funktionswandel. Dieser Wandel vollzog sich dergestalt, dass die Gedächtniskunst aus dem Zusammenhang der Rhetorik herausgelöst wurde und schließlich für eine Indienstnahme durch die Ethik zur Verfügung stand:

What were the things which the pious Middle Ages wished chiefly to remember? Surely they were the things belonging to salvation or damnation, the articles of the faith, the roads to heaven through virtues and to hell through vices. These were the things which it sculptured in places on its churches and cathedrals, painted in its windows and frescoes. And these were the things which it wished chiefly to remember by the art of memory, which was to be used to fix in memory the complex material of mediaeval didactic thought.<sup>6</sup>

Die mittelalterliche Verbindung von *memoria* und Ethik kam nicht von ungefähr, war sie doch gewissermaßen bei Cicero selbst schon angelegt. Dieser unterscheidet in *De inventione* die vier Tugenden *prudentia*, *iustitia*, *fortitudo* und *temperantia*. Diese Unterscheidung führt im christlichen Kontext zur Konzeption der vier Kardinaltugenden. Die *prudentia* zerfällt Cicero zufolge in drei Teile, nämlich *memoria*, *intelligentia* und *providentia*. Wenn nun aber die *memoria* ein wichtiger Bestandteil der Kardinaltugend *prudentia* ist, so müssen aus scholastischer Perspektive die in *Ad Herennium* – der mutmaßlichen ›Zweiten Rhetorik‹ von Cicero – gegebenen Rezepte zur Stärkung des künstlichen Gedächtnisses den Status bloßer mnemotechnischer Anweisungen gegen denjenigen einer wichtigen Grundlage der Tugend eintauschen.

Welche Rezepte aber sieht die antike *ars memoriae* zur Stärkung des Gedächtnisses vor? Dem Autor von *Ad Herennium* zufolge besteht das künstliche Gedächtnis aus der Kombination von Gedächtnisbildern (*imagines*) mit einem imaginären Gedächtnisraum (*loci*):

Constat igitur artificiosa memoria ex locis et imaginibus. Locos appellamus eos qui breviter, perfecte, insignite aut natura aut manu sunt absoluti, ut aedes, intercolumnium, angulum, fornicem, et alia quae his similia sunt. Imagines sunt formae

---

6 Ebd.

quaedam et notae et simulacra eius rei quam meminisse volumus; quod genus equi, leonis, aquilae memoriam si volumus habere, imagines eorum locis certis conlocare oportebit.<sup>7</sup>

Das künstliche Gedächtnis besteht also aus Örtern und Bildern. Örtter nennen wir, was überschaubar, vollkommen und deutlich erkennbar entweder von Natur oder von Menschenhand geformt worden ist, sodass wir es leicht mit dem natürlichen Gedächtnis begreifen und umfassen können: wie zum Beispiel ein Haus, einen Säulengang, eine Ecke, ein Gewölbe und ähnliches mehr. Bilder sind gewisse Formen und Zeichen und Simulakren dessen, woran wir uns erinnern wollen; wenn wir uns also an ein Pferd, einen Löwen, einen Adler erinnern wollen, müssen wir deren Bilder an bestimmten Örttern ablegen.

Um einen Gegenstand zu memorieren, muss man die *imagines* mit den *loci* dergestalt verknüpfen, dass man sie bei Bedarf durch das imaginäre Abschreiten des Gedächtnisraumes in der entsprechenden Ordnung und Reihenfolge wiederfindet. Die psychische Dimension des Gedächtnisses wird hier also mit der physischen Dimension des Raumes verbunden. Das Gedächtnis erweist sich als durch die Imagination zusammengehaltene psychophysische Einheit. Zugleich besitzt diese Technik Affinitäten zur Poesie. Besonders geeignet für die sichere Wiederauffindung sind nämlich die sogenannten *imagines agentes*, welche durch Ungewöhnlichkeit und Intensität im Gedächtnis haften bleiben.<sup>8</sup> Diese *imagines agentes* zeichnen sich durch große Ähnlichkeit zwischen Zeichen und Objekt aus, sind also in moderner Terminologie ikonische, motivierte Zeichen; sie sind außergewöhnlich schön oder außergewöhnlich hässlich; sie haben besondere Merkmale oder Kennzeichen oder auch charakteristische Deformationen; es handelt sich mit anderen Worten um Bilder, wie sie üblicherweise in poetischen Texten verwendet werden.

Yates hat im dritten Kapitel ihres Buches mit großer Sorgfalt die Art und Weise untersucht, in der Albertus Magnus und sein Schüler Thomas von Aquin sich die durch Cicero und Pseudo-Cicero überlieferte antike *ars memoriae* anverwandeln. Es kommt dabei – erstmals bei Albertus Magnus – zu einer Verbindung von Stellen aus Cicero mit solchen aus Aristoteles. Dies ist im Einzelnen hier nicht nachzuzeichnen. Ich möchte lediglich auf einige für meine eigene Untersuchung wichtige Punkte hinweisen. Der erste Punkt betrifft die *Rechtfertigung poetischer Redeweise* im Rah-

7 Anon. (Pseudo-Cicero), *Ad C. Herennium de ratione dicendi (Rhetorica ad Herennium)*, hg. und übers. v. Harry Caplan, Cambridge (Mass.) 1977 (1954) (III, xvi).

8 Ebd. (III, xxii).

men des scholastischen Diskurses.<sup>9</sup> Eine solche Rechtfertigung der an körperliche Anschauung gebundenen Poesie erscheint angesichts der Prädominanz, die im scholastischen Diskurs dem Rationalen und dem Intellekt zuerkannt wird, nicht als unbedingt erwartbar. Auf der Ebene der mittelalterlichen Wissensordnung nimmt die Poesie eine untergeordnete Stellung ein, gehört sie doch zur Grammatik, der niedrigsten der *artes liberales*.<sup>10</sup> Nun bedient sich aber ausgerechnet die Heilige Schrift poetischer Redeweise, insbesondere in den Gleichnissen, aber auch in Stellen wie dem Hohenlied. Dies gilt es zu begründen. Die Rechtfertigung hierfür sieht Thomas darin, dass es möglich und sinnvoll ist, geistige (*intelligibilia*) durch körperliche Dinge (*sensibilia*) auszudrücken.<sup>11</sup>

Mit einem analogen Argument rechtfertigt Thomas die Verwendung von poetischen Bildern im Zusammenhang mit der *memoria*, welche ja zur Tugend der *prudentia* gehört. In seinem Kommentar zu Aristoteles' *De memoria et reminiscencia* schreibt er: »Nihil potest homo intellegere sine phantasmate.«<sup>12</sup> Die *memoria* befindet sich also aus theologischer Sicht – und dies ist der zweite für das Folgende wichtige Punkt – an der *Schnittstelle von Körper und Geist*. Insofern die Erinnerung körperlich anschauliche Bilder, also *sensibilia*, benötigt, gehört sie selbst dem Bereich der *sensibilia* an. Insofern aber der Intellekt die von der *memoria* bereitgestellten Bilder abstrakt bearbeitet, partizipiert das Gedächtnis auch am Geistigen. Erneut sieht man, wie das Gedächtnis als psychophysische Einheit gedacht wird. Damit ist aber wiederum impliziert, dass die poetische Redeweise auch innerhalb des abstrakten theologischen Diskurses zuzulassen ist, und somit wäre in letzter Konsequenz auch ein poetisch-doktrinäres Mischgebilde wie Dantes *Commedia* aus scholastischer Sicht legitimierbar.

Der dritte Punkt ist die *Generalisierung der memoria* in moralisierender Funktion. Yates legt im vierten Kapitel ihres Buches dar, dass im Mittelalter die von Albertus und insbesondere von Thomas als Teil der *prudentia* valorisierte *memoria* der poetischen *imagines agentes* in den verschiedensten Zusammenhängen zur Anwendung kam: in der Predigt (Giovanni di San Gimignano, Bartolomeo da San Concordio), in der bildenden Kunst (Lorenzetti, Giotto) – und nicht zuletzt in der Dichtung. Als prominentes

9 Yates, *The Art of Memory*, S. 66, 71, 78.

10 Ebd., S. 78.

11 *Summa theologica*, I, I, quaestio I, articulus 9 (nach Yates, *The Art of Memory*, S. 78).

12 Zit. nach Yates, *The Art of Memory*, S. 71. (Nichts kann der Mensch verstehen ohne Vorstellungen.)

Beispiel mittelalterlicher Anwendung der *ars memoriae* in der Dichtkunst nennt Yates Dantes *Commedia*, obwohl, wie sie selbst einräumt, diese Sichtweise etwas Schockierendes an sich haben muss:

That Dante's *Inferno* could be regarded as a kind of memory system for memorising, Hell and its punishments with striking images on orders of places, will come as a great shock, and I must leave it as a shock. It would take a whole book to work out the implications of such an approach to Dante's poem.<sup>13</sup>

Damit hat Yates eine völlig neue Lesart der *Commedia* angedeutet, die in der Forschung bisher erst vereinzelt aufgegriffen wurde. Ich konnte nur wenige Arbeiten finden, die dezidiert an Yates anknüpfen beziehungsweise aus ihrer Perspektive argumentieren. Am prägnantesten und ausführlichsten geschieht dies bei Karl August Ott,<sup>14</sup> Harald Weinrich<sup>15</sup> und Luigi De Poli.<sup>16</sup> Die Genannten liefern eine Reihe von überzeugenden Argumenten, die es als plausibel erscheinen lassen, dass die mittelalterliche Ge-

- 
- 13 Ebd., S. 95. Yates deutet die *Commedia* im weiteren Verlauf ihrer Argumentation als »summa of similitudes and exempla, ranged in order and set out upon the universe« (ebd.). Den drei *cantiche* ordnet sie die drei Teile der über dem gesamten Unterfangen waltenden *prudencia* zu: »its three parts can be seen as *memoria*, remembering vices and their punishments in Hell, *intelligentia*, the use of the present for penitence and acquisition of virtue, and *providentia*, the looking forward to Heaven.« (Ebd.)
- 14 Karl August Ott, »Die Bedeutung der Mnemotechnik für den Aufbau der *Divina Commedia*«, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 62 (1987), S. 163–193.
- 15 Harald Weinrich, »Memoria Dantis«, in: *Heidelberger Jahrbücher* 38 (1994), S. 183–199 und ders., *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, München 1997.
- 16 Luigi De Poli, *La Structure mnémorique de la Divine Comédie. L'ars memorativa et le nombre cinq dans la composition du poème de Dante*, Bern etc. 1999. De Poli, der sich explizit auf die zitierte Stelle aus dem Buch von Yates (*The Art of Memory*, S. 95) beruft und das von ihr hypothetisch in Aussicht gestellte Buch gewissermaßen zu schreiben versucht, sagt: »Malgré l'importance des études sur la *Divine Comédie*, aucune recherche n'a été menée, à ce jour, à ma connaissance, sur l'influence des règles de l'*ars memorativa* dans la poésie de Dante.« (*La Structure mnémorique de la Divine Comédie*, S. X – Trotz der bedeutenden Anzahl von Studien zur *Divina Commedia* gibt es bis heute nach meiner Kenntnis keine Untersuchung über den Einfluss der Regeln der *ars memorativa* auf Dantes Dichtung.) Schon sein Vorläufer Ott, den De Poli (vermutlich mangels Kenntnis der deutschen Sprache) ebenso wenig zu kennen scheint wie die Arbeiten von Weinrich, stelle – ebenfalls in Rekurs auf Yates (»Die Bedeutung der Mnemotechnik für den Aufbau der *Divina Commedia*«, S. 168) und mit mehr Berechtigung als De Poli – sein Unterfangen, die *Commedia* im Zusammenhang mit der *ars memoriae* zu betrachten, als etwas Neuartiges dar. – Weitere Studien, die partiell an Yates anknüpfen, sind Aldo Vallone, *Cultura e memoria in Dante*, Napoli 1988 und Maria Corti, »Il libro della memoria e i libri dello scrittore«, in: dies., *Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico e Dante*, Torino 1993, S. 27–50. Vallone fragt nach den im mittelalterlichen Bildungssystem geübten, vorwiegend oral-auditiven Gedächtnispraktiken, vor deren Hintergrund er Dantes *Commedia* zu verorten sucht, etwa indem er das in der Hölle herrschende Ge-

dächtniskunst einer der für die Werkstruktur bedeutsamsten Hintergründe von Dantes Hauptwerk war. Ott vertritt die These, »daß Dante seinen Text mit Absicht in der Weise gestaltet hat, daß man ihn gern auswendig lernt, und daß der formale Aufbau seines Werks im ganzen so angelegt ist, daß er dem Lernwilligen dabei jede mögliche Hilfe an die Hand gibt.«<sup>17</sup> Der Schauplatz der Handlung ist nach den Kriterien einer strengen Ordnung solchermaßen gegliedert, »daß von vornherein feststeht, welchen bestimmten Platz jede Figur im Ganzen des geschilderten Kosmos einnimmt, und zwar in der Weise, daß schon der Ort uns darüber informiert, welche Personen hier erscheinen oder nicht erscheinen können, wie uns entsprechend das Auftauchen einer jeden Person darüber informiert, an welchem bestimmten Ort Dante sich im Augenblick befindet.«<sup>18</sup> Die strenge Gliederung des Ortes aber ist eine der grundlegenden strukturellen Voraussetzungen der *ars memoriae*, welche ja bei Dantes theologischen Referenzautoren Albertus Magnus und Thomas von Aquin eine wichtige Rolle spielt. Bei der Erinnerung, auf der Dantes Bericht ganz wesentlich beruht, handelt es sich um genau jene Form, die in der Gedächtniskunst trainiert wird, nämlich die künstliche Erinnerung, welche, wie wir wissen, bei den Scholastikern als wichtiger Bestandteil der *prudentia* gilt. Dante, der seinerseits der *prudentia* in hohem Maße bedurfte, um in seinem Werk von ewigen Wahrheiten sprechen zu können, war also, so Ott, geradezu gezwungen, mit der *ars memoriae* zu operieren.<sup>19</sup> Die Struktur von Dantes Jenseits, dessen strenge, auch zahlenkompositorisch fundierte Gliederung deutet Ott als Beleg für seine These, dass der Text den Prinzipien der *ars memoriae* gehorche.<sup>20</sup> Die einzelnen Schauplätze seien die *loci*, an denen die Verstorbenen als *imagines* platziert seien, und zwar in der Regel als *imagines agentes* im Sinne von *Ad Herennium*.<sup>21</sup>

---

setz der konformen Vergeltung (*contrappasso*) auf in den Schulen gelehrt mnemotechnische Praktiken bezieht (*Cultura e memoria in Dante*, S. 21). Corti bezeichnet in »Il libro della memoria« e i libri dello scrittore«, S. 42f., die *memoria* als ›Koautorin‹ der *Commedia* und diese selbst als »epica della memoria« (ebd., S. 43).

17 Ott, »Die Bedeutung der Mnemotechnik für den Aufbau der *Divina Commedia*«, S. 166.

18 Ebd., S. 167.

19 Ebd., S. 183.

20 Ebd., S. 184ff.

21 Ebd., S. 190f.

Auch Weinrich sieht in der *Commedia* »ein genaues literarisches Abbild der antiken Gedächtniskunst (*ars memoriae*)«:<sup>22</sup>

Die Seelen der Verstorbenen, denen [Dante] im Jenseits begegnet, sind für ihn die variablen Gedächtnisbilder, die er sich jeweils an ihren Gedächtnisörtern zusammen mit diesen einprägt, so daß er sie später, wenn er nach der Rückkehr in die ›heitere Welt‹ der Lebenden seine Dichtung schreibt, in der Ordnung seiner Begegnungen mit ihnen aus dem Gedächtnis abrufen kann. In diesem Sinne kann man Dantes *Divina Commedia* insgesamt ein Gedächtniskunstwerk nennen.<sup>23</sup>

Auch Weinrich interpretiert die im Jenseits dargestellten Figuren als *imagines agentes*.<sup>24</sup> Eine zentrale Aufgabe des Textes sei es – und das gelte insbesondere für die Seelen im Purgatorium –, die drohende »Vergessensgefahr«<sup>25</sup> zu bannen, indem durch den »Gedächtnismann«<sup>26</sup> Dante im Jenseits an sie erinnert werde. Damit situiert Weinrich die *Commedia* im Kontext der Fürbitte oder, wie Friedrich Ohly es nennt, des »Gebetsgedenkens«.<sup>27</sup> Außerdem stellt Weinrich<sup>28</sup> einen Bezug zu Augustinus her, der in seiner Schrift *De Trinitate* »in der psychischen Triade *memoria – intellectus – voluntas* ein menschliches Abbild der göttlichen Dreifaltigkeit erkennen will, dergestalt daß von den drei göttlichen Personen Gott Vater das Gedächtnis, Gott Sohn die Erkenntnisfähigkeit und der Heilige Geist die Willenskraft (oder die Vorausschau) repräsentiert«. Diese Trinitätsspekulation mache sich Dante zu eigen. Gott sei für ihn nicht nur der Schöpfer, sondern auch das Gedächtnis der Welt. Die Welt habe ihr Sein somit darin, dass sie in Gottes Gedächtnis aufbewahrt sei, sodass Dantes Jenseitswanderung als Durchschreiten eines Gedächtnisraumes die poetische Erkundung der *memoria Dei* sei.<sup>29</sup>

Genau wie Ott und Weinrich – doch offenbar ohne Kenntnis von deren Untersuchungen – unternimmt es De Poli zu zeigen, dass in der Struktur

22 Weinrich, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, S. 43.

23 Ebd.

24 Ebd., S. 53.

25 Ebd., S. 46.

26 Ebd., S. 47.

27 Friedrich Ohly, *Bemerkungen eines Philologen zur Memoria. Münstersche Abschiedsvorlesung vom 10. Februar 1982*, München 1992, S. 27; zu Dante ebd., S. 25–28.

28 Weinrich, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, S. 43.

29 Ebd., S. 44. Analog sieht dies schon Maria Corti (»Il libro della memoria e i libri dello scrittore«, S. 43), die ebenfalls den Bezug zu Augustinus herstellt.

der *Commedia* die Prinzipien der *ars memoriae* wirksam sind.<sup>30</sup> Als Begründung seiner These dient ihm zum einen die Homologie zwischen der räumlichen Ordnung des Jenseits und den Prinzipien der *loci*-Technik: die Struktur des Jenseits beschreibt er als »[d]es images placées dans une série ordonnée de lieux«,<sup>31</sup> wobei er wie Ott die Stationen des Jenseits und die an ihnen situierten Figuren als *imagines agentes* deutet. Sodann untersucht er im zweiten Teil (»Écriture poétique et structure mnémonique«)<sup>32</sup> die dem Text eingeschriebenen mnemonischen Strukturen, wobei er nach Sender (*poète*) und Empfänger (*lecteur*) differenziert, um schließlich den Forschungen zur Zahlensymbolik der *Commedia* ein weiteres Kapitel hinzuzufügen, indem er die Bedeutung der Zahl 5 untersucht. Diese Wahl ist nicht beliebig, wird doch schon in *Ad Herennium* empfohlen, die Serie der Gedächtnisörter zu untergliedern, indem jeder fünfte Ort besonders markiert werde: »Et ne forte in numero locorum falli possimus, quintum quemque placet notari.«<sup>33</sup> Genau diese Regel erfülle Dante in der *Commedia*, wenn er etwa, um nur ein Beispiel zu nennen, jeweils im V. Gesang der drei *cantiche* von einem ausgeführten oder geplanten Mord an einer Frau berichte (Francesca da Rimini, Pia, Iphigenie).<sup>34</sup> Im dritten Teil beschäftigt De Poli sich mit »Le Paradis et ses repères«. <sup>35</sup> Insgesamt kommt der Autor zu folgender Gesamtbewertung:

---

30 Im verständlichen Bemühen um Plausibilisierung seiner These unterlaufen De Poli bisweilen Formulierungen, die die Struktur der *Commedia* vielleicht allzu exklusiv auf die *ars memoriae* beziehen, etwa wenn er über die Anordnung der Seelen im Jenseits sagt: »Seules les techniques mises en œuvre par les maîtres de mémoire pour retenir une liste de personnages peuvent expliquer cette disposition.« (*La structure mnémonique de la Divine Comédie*, S. 39 – Nur die von den Gedächtniskünstlern entwickelten Techniken zur Memorierung einer Liste von Personen können diese Anordnung erklären.) Ohne Zweifel lässt sich die Anordnung der Seelen im Jenseits in Analogie zur Platzierung von *imagines* an bestimmten *loci* setzen. Doch daraus lässt sich noch nicht ohne Weiteres ableiten, dass die Struktur des Jenseits *ausschließlich* mithilfe der Gedächtniskunst erklärbar sei.

31 De Poli, *La structure mnémonique de la Divine Comédie*, S. 9–75.

32 Ebd., S. 77–157.

33 Anon. (Pseudo-Cicero), *Ad Herennium* (III, xviii). (Und damit wir uns nicht etwa bei der Anzahl der Örtter vertun mögen, soll jeder fünfte besonders markiert werden.)

34 Vgl. im Einzelnen das Schaubild bei De Poli, *La structure mnémonique de la Divine Comédie*, S. 137; weitere Korrespondenzen auf der Basis der Zahl 5 ebd., S. 129–157.

35 Ebd., S. 159–212. Eine zentrale Stellung nimmt hier die im Irdischen Paradies erscheinende Matelda (*Purg.* XXVIII–XXXIII) als »représentation personnifiée de la mémoire« ein (De Poli, *La structure mnémonique de la Divine Comédie*, S. 179–186). – Zur komplexen Funktion von Matelda vgl. im Übrigen auch die entsprechenden Passagen bei Winfried Wehle, »Rückkehr nach Eden«. Über Dantes Wissenschaft vom Glück in der *Com-*

La *Divine Comédie* s'affirme à la fois comme produit et comme projet de l'*ars memorativa* dans sa transformation médiévale. Produit, par tout ce qu'elle emprunte aux règles et au lexique de cet art, et projet par le génie poétique de Dante qui a fait évoluer cet art vers la tentation démiurgique d'ordonner toutes les sciences et toutes les notions de son temps dans une structure calquée sur le cosmos.<sup>36</sup>

Die *Divina Commedia* erweist sich zugleich als Produkt und als Projekt der *ars memorativa* in deren mittelalterlicher Variante. Als Produkt, aufgrund ihrer zahlreichen Anleihen bei den Regeln und dem Lexikon dieser Kunst, und als Projekt, aufgrund der poetischen Genialität Dantes, der diese Kunst dergestalt weiterentwickelt hat, dass sie sich der demiurgischen Aufgabe, alle Wissenschaften und alle Denkkategorien seiner Zeit in eine dem Kosmos nachgebildete Struktur zu verwandeln, gewachsen zeigte.

Vor dem skizzierten Hintergrund, der die grundlegenden Filiationen zwischen der *ars memoriae* und der *Commedia* deutlich sichtbar werden lässt, möchte ich in den folgenden Teilen meines Aufsatzes die Zusammenhänge zwischen Erinnerung, Schreiben und Schmerz in Dantes Poem untersuchen. Der Fokus wird dabei auf der theologischen und poetologischen Funktion des Schmerzes liegen. Der Zusammenhang von Schmerz, Gedächtnis und Schreiben wurde nämlich bisher in seiner Bedeutung noch nicht hinreichend erkannt.

## 2. Die Erzählsituation der *Commedia* im Zeichen von Erinnerung und Schmerz

Wenn in Dantes *opus summum* Erinnerung und Gedächtnis eine ganz zentrale Rolle spielen, so erklärt sich dies strukturell als Folge der Erzählsituation, insofern der in der Ich-Form erzählte Text die Distanz zwischen dem erzählenden und dem erlebenden Ich von Anfang an thematisiert und im

---

*media*«, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 78 (2003), S. 13–66, insbes. S. 25–36. Wehle deutet Matelda als Antizipation von Beatrice (ebd., S. 26) und als Venusfigur (ebd., S. 27) im Sinne einer *Venus pudica*. Indem Dante im Irdischen Paradies die biblische Paradieseserzählung mit der heidnischen Venus-Mythologie überblende, gelange er zu einem »Kopfsturz der geltenden Anthropologie und Epistemologie« (ebd., S. 34). Die letzten Wahrheiten nämlich tun sich für den Jenseitswanderer nicht nach dem Wissens-, sondern nach dem Lustprinzip auf. »[...] nicht das *rationale* selbst, das *animale* kennt in letzter Konsequenz den Beweggrund des *summum bonum* – allerdings nur, wenn es vom Denken der Vernunft dazu angehalten wird. Matelda steht also für die Umstellung des Erkenntnisvorganges auf das Denken des ›Herzens‹, das in Venus ein eigenes Paradigma hat.« (Ebd.)

36 De Poli, *La structure mnémonique de la Divine Comédie*, S. 215.

Folgenden immer wieder aktualisiert. Diese Distanz kann nur mithilfe der Erinnerung überbrückt werden, wie schon am berühmten Beginn des Textes deutlich gemacht wird. Hier beschreibt der Ich-Erzähler eine Situation, in der er – in der Mitte seines Lebens stehend – vom rechten Wege abgekommen ist und sich in einem finsternen Wald verlaufen hat:

Nel mezzo del cammin di nostra vita  
mi ritrovai per una selva oscura  
che la diritta via era smarrita.  
Ah! quanto a dir qual era è cosa dura  
esta selva selvaggia e aspra e forte  
che nel pensier rinova la paura!  
(*Inf.* I, 1–6)<sup>37</sup>

Grad in der Mitte unsrer Lebensreise  
Befand ich mich in einem dunklen Walde,  
Weil ich den rechten Weg verloren hatte.  
Wie er gewesen, wäre schwer zu sagen,  
Der wilde Wald, der harte und gedrängte,  
Der in Gedanken noch die Angst erneuert.<sup>38</sup>

Zwei distinkte Zeitstufen werden hier einander gegenübergestellt: die durch das Präteritum (*passato remoto*) markierte Zeit des Erlebens (»mi ritrovai per una selva oscura«) und die im Präsens verankerte Zeit des Erzählens (»quanto a dir qual era è cosa dura«, »nel pensier rinnova la paura«). Es geht also von Beginn an sowohl um eine zu berichtende Erfahrung (*histoire*) als auch um das Berichten dieser Erfahrung (*discours*) und mithin natürlich auch um die Differenz und die Beziehung zwischen diesen beiden Ebenen. Als Bindeglied zwischen den beiden Zeitstufen fungiert die Erinnerung (»pensier«), die somit, wie hier deutlich wird, essentielle Voraussetzung des Erzählens ist.<sup>39</sup> Die Erinnerung garantiert nämlich die Kontinuität zwischen dem erlebenden und dem erzählenden Ich, welche sich

---

37 Ich zitiere nach Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, 3 Bde, hg. v. Natalino Sapegno, Firenze<sup>3</sup>1985.

38 Die deutsche Übersetzung wird nach folgender Ausgabe zitiert: *Die Göttliche Komödie*, übers. v. Hermann Gmelin, mit Anmerkungen und einem Nachwort von Rudolf Baehr, Stuttgart 1988.

39 De Poli legt dar, dass Dante zur Bezeichnung von Erinnerung/Gedächtnis hauptsächlich die Begriffe *mente* und *memoria* verwendet (*La structure mnémonique de la Divine Comédie*, S. 86–92). *Mente* bedeutet in erster Linie »Geist, Seele, Blick«, wird aber auch in der Bedeutung »Gedächtnis« verwendet, und zwar deutlich häufiger als *memoria*: *mente* kommt im Gesamttext 97-mal vor, *memoria* dagegen nur 21-mal (ebd., S. 87). De Poli zufolge indiziert diese Begriffsverwendung die Verwandtschaft der intellektuellen (*men-*

im obigen Zitat in Form der Reaktualisierung eines negativen Affekts vollzieht: Die vom erlebenden Ich damals im ›wilden Wald‹ empfundene Angst wird im erzählenden und schreibenden Ich erinnernd vergegenwärtigt und neu erlebt. Diese Vergegenwärtigung manifestiert sich vor allem in der Dominanz der emotiven Sprachfunktion in dem Satz V. 4–6, der von der Interjektion »Ahi« eingeleitet wird. Auslöser dieser Angst ist eine mit dem Tode verwandte, bittere, schmerzvolle und daher auch im Nachhinein noch furchterregende Erfahrung: »Tant'è amara che poco è piú morte« (*Inf.* I, 7 – »Fast gleicht seine Bitternis dem Tode«). Dass der Erzähler hier ins Präsens wechselt, zeigt an, wie sehr er als erinnerndes Ich den Schrecknissen des Waldes noch verhaftet ist, wie sehr also die negative, schmerzvolle Erfahrung noch nachwirkt und somit vom Text präsent gehalten wird. Diese Angst ist daher von der Ebene des Erlebens ebenso wenig abtrennbar wie von der des Schreibens.

Allegorisch lässt sich nun bekanntlich das Verlaufen im Walde, das im Text sogar wörtlich zitierte Abweichen vom rechten Wege, als Leben in Sünde interpretieren. Bezieht man diesen Zustand des erlebenden Ichs auf die sich als Buße für die Sünde anschließende Jenseitsreise, die ja mit der Durchquerung der Hölle beginnt, bevor sich Läuterungsberg und Paradies anschließen, so kann man den furchterregenden Wald als Metonymie der Hölle deuten. Diese metonymische Beziehung wird auch durch die räumliche Nähe von Wald und Eingang zur Hölle untermauert. Der Wald gehört schon zur Peripherie der Hölle. Die Hölle wiederum ist jener Ort, über den Vergil, der Dantes erlebendes Ich durch das Jenseits führen wird, die Jenseitsreise ankündigend, sagt:

[...]  
 e trarrotti di qui per luogo eterno,  
 ove udirai le disperate strida,  
 vedrai li antichi spiriti dolenti,  
 che la seconda morte ciascun grida;  
 (*Inf.* I, 114–117)

[Ich will]  
 Von hier dich zu dem ewigen Ort geleiten.  
 Dort wirst du die Verzweiflungsschreie hören  
 Und sehn die alten schmerzvollen Geister,  
 Die alle ihren zweiten Tod beklagen.

---

*te*) und der mnemonischen (*memoria*) Fähigkeiten in Dantes Auffassung. Diese Verwandtschaft wird auch von der Verwendung von *pensier* im Sinne von ›Erinnerung‹ bestätigt.

Der ›zweite Tod‹ ist, so eine der möglichen Bedeutungen dieses Ausdrucks, der Zustand ewiger Strafe für die im Diesseits begangenen Sünden. Und diese Strafe ist in den meisten Fällen eine körperliche und somit schmerzvolle (»disperate strida«, »spiriti dolenti«), und das paradoxerweise, obwohl die Seelen durch den Tod von ihren Leibern getrennt wurden und somit eigentlich gar keinen körperlichen Schmerz mehr empfinden können dürften. Doch gerade der ambivalente Schwebeszustand zwischen Körper und Seele ist ein charakteristisches Merkmal des Dante'schen Jenseits. Die Seelen sind zugleich noch Körper, Schattenleiber, und empfinden körperliche Schmerzen.<sup>40</sup>

Gleich zu Beginn der *Commedia*, in dem die Erzählsituation konstituierenden ersten Gesang des *Inferno*, wird somit deutlich gemacht, dass (a) die erzählten Ereignisse durch die Erinnerung gefiltert sind, dass (b) ein wichtiger Teil der erzählten Welt mit Leid und Schmerzen zu tun hat und dass (c) zwischen Erleben und Erzählen ein insofern enger Zusammenhang besteht, als beide im Zeichen des Schmerzes stehen. In diesem umfassenden, sowohl *histoire* als auch *discours* einschließenden Sinne lässt sich der Text als Gedächtnis des Schmerzes auffassen. Schmerzvolles physisches Erleben und semiotische Codierung begegnen sich hier und stehen in einem bedeutungsvollen Wechselverhältnis zueinander. Es ergibt sich eine Erinnerungskette, die von der Sünde im Diesseits zum Schmerz als Erinnerung an die Sünde im Jenseits über die Beobachtung dieser Situation durch den Jenseitswanderer hin zu seinem Text und von dort zum Leser reicht. Der Schmerz ist dabei sowohl Gegenstand als auch Medium der Erinnerung.

---

40 Statius erläutert dies genauer in *Purg.* XXV, 79–108. Wenn im Moment des Todes die Seele den Körper verlasse, dann nehme sie zugleich die menschlichen (vegetativen und sensitiven) und die göttlichen Anteile des Menschen (»memoria, intelligenza e volonte«, 83) mit sich, die Ersteren allerdings nur virtuell (»in virtute«, 80). Im Jenseits bilde sich dann durch den Kontakt mit der umgebenden Luft ein Schattenkörper (»ombra«, 101), indem dieser Luft von der Seele eine Form eingepreßt werde (94–96). Der Schattenkörper folge nunmehr der Seele, wohin diese sich auch bewege, und habe menschliche Affekte, Empfindungen und Regungen wie ein lebendiger Körper. Vgl. hierzu Georges Güntert, »Dantes schattenwerfende Körper und die Schattenleiber der Seelen«, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 70 (1995), S. 47–67, hier S. 49–52, der die Tradition skizziert, in der Dante steht, und zugleich auf die Originalität dieser seiner Konzeption hinweist.

## 3. Die Schöpfung als Gedächtnisort

Die Memorialfunktion der *Commedia* resultiert indes nicht nur aus der Erzählsituation beziehungsweise aus der Differenz zwischen Erleben und Erzählen, sie ist darüber hinaus ein wesentliches Merkmal der erzählten Welt selbst. Es handelt sich bekanntlich um einen lehrhaft-didaktischen Text, der das von Dante aus verschiedenen (theologischen, geographischen, astronomischen etc.) Quellen bezogene Wissen über Gott und seine Schöpfung poetisch codiert und dieses zum Teil sehr abstrakte Wissen somit in anschaulicher und konkreter Form rezipierbar macht und dadurch seine Verbreitung und Wirksamkeit fördert.<sup>41</sup> Dantes *alter ego*, der Jenseitswanderer – er sei im Folgenden, um ihn vom realen Autor zu unterscheiden, ›Dante‹ genannt –, dem in der Nachfolge von Aeneas und Paulus (*Inf.* II, 13–42) die außergewöhnliche Erfahrung zuteil wird, als noch Lebender die drei Reiche der Toten zu betreten und zu erkunden, fungiert als Stellvertreter des Lesers und somit der ganzen Menschheit – denn das von ihm Mitgeteilte geht nach Dantes Selbstverständnis die gesamte Menschheit an. Die zahlreichen Belehrungen, die ›Dante‹, dem erlebenden Ich, zuteil werden, sind zugleich auch an den Leser adressiert. ›Dantes‹ Erfahrung ist daher, so außergewöhnlich sie erscheint, doch letztlich eine exemplarische.<sup>42</sup> Diese Exemplarität wird bereits zu Beginn sichtbar, wenn es heißt: »Nel mezzo del cammin di *nostra* vita«. Diese auf den 90. Psalm (»Unser Leben währet siebzig Jahre, und wenn es hoch kommt, sind es achtzig«) rekurrierende Periphrase für das Lebensalter des erlebenden Ichs<sup>43</sup> zeigt an, dass der hier Handelnde in überpersönliche Zusam-

41 Vgl. hierzu Frank-Rutger Hausmann, »Dantes Kosmographie – Jerusalem als Nabel der Welt«, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 63 (1988), S. 7–46. Dieser nennt Dante »einen Autor mit umfassendem theologischem, philosophischem, naturwissenschaftlichem, historischem und literarischem Wissen, gepaart mit überdurchschnittlicher Beobachtungsgabe, Phantasie und Unvoreingenommenheit des Urteils, der mit der *D[ivina] C[ommedia]*, einer christlichen Jenseitsreise, maßgeblich an der Herausbildung und Konsolidierung des spätmittelalterlichen Weltbildes vom 14. bis zum 16. Jhd. und noch darüber hinaus verantwortlich ist.« (S. 9)

42 Diese Exemplarität manifestiert sich im Text auch in den einzelnen Stationen des Jenseits, insofern die dargestellten Figuren *exempla* für die jeweilige Sünde beziehungsweise im *Paradiso* für die jeweilige Tugend sind. Dies hat Hugo Friedrich, *Die Rechtsmetaphysik der Göttlichen Komödie. Francesca da Rimini*, Frankfurt a. M. 1942, S. 22ff., ausführlich dargelegt.

43 Über Dantes Geburtsjahr existieren keine externen Quellen; man weiß lediglich, dass er am 26. März 1266 in Florenz getauft wurde. Aus der Entschlüsselung der entsprechenden Stellen der *Commedia* (*Inf.* XII, 34–45, XXI, 112–114) lässt sich jedoch Folgendes er-

menhänge eingebunden ist, dass mithin das, was er mitzuteilen hat, für andere nützlich und lehrreich ist. Solche Nützlichkeit kann Dantes eigener Auffassung zufolge die eigentlich unschickliche Rede über sich selbst legitimieren.<sup>44</sup>

Die Welt, von der Dantes Gedicht handelt und über deren verborgene Prinzipien es den Leser »per via di dottrina« aufklärt, steht im Zeichen der Ordnung und der Analogie.<sup>45</sup> Schmerz entsteht dann, wenn die von Gott vorgesehene Ordnung gestört wird. Solche Störung hinterlässt physische Merkmale beziehungsweise Gedächtnisspuren. Dies zeigt sich an Dantes Kosmologie. Dante zufolge liegt die als Kugel gedachte Erde in der Mitte des Weltalls. Um die Erde herum befinden sich neun ineinander geschachtelte, bewegliche Himmelsphären, welche wiederum umfasst werden von einer zehnten, unbeweglichen Sphäre, dem Empyreum als dem Sitz Gottes. Die Erdkugel besteht aus zwei Hemisphären: nur die nördliche ist von Land bedeckt und bewohnt, während die südliche von Wasser bedeckt und somit unbewohnbar ist. Als Begrenzungen der bewohnbaren Welt auf der Nordhalbkugel dienen im Westen die Säulen des Herkules, die sich an der Meerenge von Gibraltar und in der Nähe der Stadt Cádiz befinden, und im Osten die Mündung des Ganges, also Indien. Im Zentrum liegt Jerusalem, der Ort, wo Jesus Christus hingerichtet wurde. Ge-

---

schließen: Gegenstand des Textes ist eine Jenseitsreise des erlebenden Ichs, welches mit dem Autor des Textes identisch zu sein beansprucht. Diese Reise beginnt am Karfreitag des Jahres 1300. Wenn man nun den realen Autor mit dem Protagonisten gleichsetzt und mit dem 90. Psalm davon ausgeht, dass ein durchschnittliches Leben 70 Jahre dauert, dann kann man annehmen, Dante sei im Jahr 1265 geboren. Genau dann nämlich hätte er im Jahr 1300 »in der Mitte unsres Lebens« gestanden.

44 Vgl. Dante Alighieri, *Convivio*, hg. v. Giorgio Inglese, Milano <sup>2</sup>1999, S. 48 (I, 2), wo zwei Gründe genannt werden, die eine Rede über sich selbst rechtfertigen, nämlich erstens, »quando sanza ragionare di sé grande infamia o pericolo non si può cessare« (wenn man, ohne über sich selbst zu sprechen, große Schande oder Gefahr nicht abwenden kann), und zweitens, »quando, per ragionare di sé, grandissima utilitate ne segue altrui per via di dottrina« (wenn aus der Rede über sich selbst anderen großer Nutzen erwächst durch die Vermittlung von Wissen).

45 Joachim Küpper beschreibt in kritischer Anknüpfung an Erich Auerbach, »Figura«, in: *Archivum Romanicum* 22 (1938), wiederabgedruckt in: ders., *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern/München 1967, S. 55–92, und Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966, die mittelalterliche Rede als »Ordnungsstufe des analogischen Diskurses« (*Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón*, S. 230–304, hier S. 231–262), die Diskurse der Renaissance und des Manierismus dagegen als »Manifestationen der Verfallstufe« dieses Diskurses (ebd., S. 263–304). Dantes *Commedia* weist er einen Schwellenstatus zu (ebd., S. 259f.). Der Text wurzele im analogischen Denken des Mittelalters, überschreite aber zugleich dessen Prämissen.

nau auf halber Strecke zwischen Jerusalem und Cádiz befindet sich Rom. Die bewohnbare Welt ist also symmetrisch-symbolisch geordnet, denn dass Jerusalem im Mittelpunkt liegt, ist kein geographischer Zufall, sondern erklärt sich aus der zentralen heilsgeschichtlichen Bedeutung dieses Ortes, ebenso wie die Situierung Roms darauf hinweist, dass es als Sitz des Papstes und des Kaisers das Zentrum der abendländischen Welt sein soll.<sup>46</sup>

Die symmetrisch-symbolische Ordnung gilt für die Struktur der Welt insgesamt. In unmittelbarer Nähe zu Jerusalem befindet sich der Eingang zur Hölle, die sich als Trichter bis in den Mittelpunkt der Erde erstreckt. Dieser Trichter verdankt seine Entstehung dem Sturz des nach dem Schöpfungsakt gegen Gott rebellierenden Engels Luzifer, der seitdem im Mittelpunkt der Erde, am tiefsten Punkt der Hölle in einem gefrorenen See, dem Kozytus, gefangen liegt. Genau gegenüber Luzifers Aufprallort wurde auf der Südhalbkugel ein gewaltiger Berg aufgeschichtet, der allein aus dem Ozean emporragt; er ist deshalb isoliert, weil die Landmassen sich nach Norden zurückgezogen haben, um möglichst weit entfernt zu sein von den Spuren Luzifers.<sup>47</sup> Es handelt sich um den Läuterungsberg, auf dessen Gipfel sich das Irdische Paradies befindet, der Garten Eden, aus dem die ersten Menschen, Adam und Eva, nach der Übertretung des Verbotes, vom Baum der Erkenntnis zu essen, vertrieben wurden.

Die symbolische Ordnung stellt somit den Ort des Sündenfalls und den Ort der Erlösung durch den Kreuzestod spiegelbildlich einander gegenüber. Die physische Ordnung der Welt verweist zeichenhaft auf den göttlichen Heilsplan. Somit erweist sich die Welt in ihrer physischen Gestalt als Antizipation und Gedächtnis heilsgeschichtlicher Ereignisse – inklusive jener schmerzhaften Ereignisse, die den göttlichen Heilsplan zu stören scheinen, dann aber in diesen integriert werden. Der Höllensturz Luzifers verändert die physische Gestalt der Erdkugel auf radikale Weise, er bewirkt eine zugleich reale und symbolische Einkerbung. Damit trägt die Erde auf ewig die Spur dieses Ereignisses in sich. Doch die durch dieses katastrophale Ereignis gestörte Ordnung wird auf einer höheren Ebene wiederhergestellt, indem der entstandene Trichter zu jenem Ort wird, an dem die Sünder ihre Sünden auf ewig büßen müssen. Ebenso zeigt sich die Dialektik der gestörten und restituierten Ordnung darin, dass sich auf der

---

46 Vgl. die Skizze bei Hausmann, »Dantes Kosmographie – Jerusalem als Nabel der Welt«, S. 43.

47 *Inf.* XXXIV, 121–126.

Südhalkugel als Folge von Luzifers Höllensturz der Läuterungsberg auf-türmt, wo die weniger schuldhaften Sünder ihre Sünden so lange büßen, bis sie davon gereinigt sind. Nichts Böses kann es bei Dante geben, welches nicht auf einer anderen Ebene sein Gutes produzierte.

Dass ein metonymischer und zugleich metaphorischer Zusammenhang zwischen Ordnungsstörung und Ordnungsrestitution besteht, ist Ausdruck des Dante'schen Analogiedenkens. An dem Ort, welcher durch Lu-zifers Sünde entstanden ist, muss von allen menschlichen Sündern Buße getan werden (metonymisches Verhältnis). Zwischen der Sünde und ihrer Bestrafung herrscht dabei häufig ein Verhältnis der Analogie (metaphori-sches Verhältnis). Dante nennt dies *contrappasso*, gemeint ist die konforme Vergeltung. Das bedeutet, dass das Verhältnis zwischen Sünde und Strafe kein zufälliges und willkürliches, sondern ein motiviertes ist. Erich Auer-bach erläutert dies mit folgenden Worten:

[...] jede einzelne [der Höllenstrafen] beruht auf strenger und genauer Ueberle-gung über den Rang und Grad der jeweiligen Sünde, auf einer genauen Kennt-nis rationaler Moralsysteme, und jede, in ihrer bestimmten, konkreten, anschau-lichen Realisierung des göttlichen Ordnungsgedankens, soll zu rationaler Rechenschaft zwingen über das Wesen der betreffenden Sünde, das heißt die Art ihrer Abweichung von jener Ordnung. Wenn die Sklaven der Begierden im Sturmwind umhergetrieben werden, die Schwelger im kalten Regen am Boden kauern, die Zornigen im Sumpf sich streiten, die Selbstmörder in Sträucher ver-wandelt sind, welche eine hindurchjagende Meute zerreißt und bluten macht, wenn die Schmeichler im menschlichen Kot, die Verräter im ewigen Eise ste-cken – so sind diese mageren Beispiele aus Dantes Reichtum nicht beliebige Produkte einer schweifenden Phantasie, die Grauenvolles zu häufen sucht, son-dern das Werk eines ernsten prüfenden Verstandes, der jeder Sünde das ihr Zu-kommende gewählt hat, und der aus dem Bewußtsein der Gerechtigkeit seiner Wahl, ihrer Konformität mit der göttlichen Ordnung, die Kraft schöpft seinen Worten und Bildern eine gewaltige, bewunderungswürdige Anschaulichkeit zu verleihen.<sup>48</sup>

Somit ist die Dante'sche Hölle ein gigantischer Gedächtnisraum, der alle im Diesseits begangenen Sünden verzeichnet und als Merkzeichen dieser Sünden die diesen konformen, schmerzvollen Strafen an den Seelen der Sünder exekutiert, und zwar in unendlicher Wiederholung beziehungs-weise Dauer. Dantes Gedicht ist somit die beste Illustration dessen, was Nietzsche in seiner *Genealogie der Moral* zum Zusammenhang von Schmerz und Mnemotechnik sagt:

---

48 Erich Auerbach, *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin/Leipzig 1929, S. 139f.

Es gieng niemals ohne Blut, Martern, Opfer ab, wenn der Mensch es nöthig hielt, sich ein Gedächtniss zu machen; die schauerlichsten Opfer und Pfänder (wohin die Erstlingsopfer gehören), die widerlichsten Verstümmelungen (zum Beispiel die Castrationen), die grausamsten Ritualformen aller religiösen Culte (und alle Religionen sind auf dem untersten Grunde Systeme von Grausamkeiten) – alles Das hat in jenem Instinkte seinen Ursprung, welcher im Schmerz das mächtigste Hilfsmittel der Mnemonik errieth.<sup>49</sup>

Indem nun ›Dante‹ in die Hölle eindringt und nach und nach über deren Ordnung sowie die jeweilige Geschichte der verdammten Seelen informiert wird, treffen zwei Gedächtnissysteme aufeinander, ein statisches und ein dynamisches. Das statische System ist die Hölle selbst mit der ihr eigenen Ordnung der Sünden und Strafen. Das dynamische System ist der vom Jenseitswanderer erst noch zu produzierende Gedächtnistext, der horizontthaft schon auf Handlungsebene immer wieder evoziert wird, wenngleich er zu diesem Zeitpunkt ja noch gar nicht existiert.<sup>50</sup> Die selbstgestellte Aufgabe des Dante'schen Textes ist es, das göttliche Gedächtnissystem zu registrieren und es den Menschen, denen es bisher verborgen geblieben ist, in Form einer Erzählung mitzuteilen. Somit macht sich der Text zum Sprachrohr Gottes und zum modernen Gegenstück zur Heiligen Schrift. Diese Kommunikation ist gebunden an den Schmerz, dessen Zeuge der mitleidende ›Dante‹ wird, den er zum Teil – in abgeschwächter Form – am eigenen Leibe verspürt und den er schließlich auch manchmal selbst den Sündern zufügen muss. Im Folgenden soll anhand zweier detaillierter Textlektüren das bisher Gesagte vertieft und perspektiviert werden.

#### 4. Die Überlagerung zweier Gedächtnissysteme im Zeichen des Schmerzes (*Inf.* XIII und XVI)

Im XIII. Gesang des *Inferno* treten auf besonders eindringliche Art und Weise die Modalitäten der eben erwähnten Begegnung und Überlagerung

---

49 Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift*, Nachwort v. Volker Gerhardt, Stuttgart 1988, S. 50.

50 Weinrich, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, S. 46, verweist in Anlehnung an Jacques Le Goff, *La Naissance du Purgatoire*, Paris 1981, darauf, dass die menschliche Zeit in die göttliche Jenseitsordnung erst im Purgatorium Einzug hält, da die Verweildauer der Seelen dort nicht von vornherein feststeht, sondern vom Prozess ihrer Läuterung abhängt. Dem lässt sich hinzufügen, dass auf der Ebene der *énonciation* die menschliche Zeit von Beginn an im Text präsent ist.

zweier Gedächtnissysteme im Zeichen des Schmerzes vor Augen. ›Dante‹ und Vergil durchwandern hier den zweiten Streifen des siebten Höllenkreises. Dort begegnen sie den »violenti contro se stessi«, das heißt denen, die sich selbst Gewalt angetan haben: den Selbstmördern und Verschwendern. Schauplatz ist ein Wald, der höchst rätselhaft und unheimlich erscheint. Die erste Wahrnehmung des erlebenden Ichs konstatiert nur Negativa: im Wald gibt es keine Wege; es gibt dort keine grünen Blätter, sondern dunkle, keine glatten Zweige, sondern krumme und knorrige, keine Früchte, sondern giftige Dornen. Alles Menschliche ist diesem Walde fremd, er wird verglichen mit der Behausung wilder Tiere, und die Harpyen, unheimliche Zwitterwesen aus Mensch und Vogel, haben hier ihre Nester. Vergil kündigt seinem Schützling an, er werde Dinge sehen, die so unwahrscheinlich seien, dass sie, würde er sie ihm vorab sagen, von ›Dante‹ nicht geglaubt würden: »sí vederai / cose che torrién fede al mio sermone« (*Inf.* XIII, 20f. – »und du wirst sehen / Dinge, die meinem Wort mißtrauen ließen«). Zu vernehmen sind Klagelaute, deren Urheber aber nicht sichtbar sind. Um des verblüfften ›Dante‹ naheliegende, aber falsche Vermutung zu zerstreuen, dass die Urheber des Wehgeschreis sich hinter den Bäumen versteckt hielten, fordert Vergil ihn dazu auf, von einem der Sträucher einen Zweig abzureißen. Nachdem ›Dante‹ dies getan hat, klagt der von ihm ausgewählte Dornbusch in menschlicher Sprache über die ihm zugefügte Verletzung, und so wird klar, dass die Sünder dieses Bezirks, die Selbstmörder, in Sträucher verwandelt worden sind: »Uomini fummo, e or siam fatti sterpi« (*Inf.* XIII, 37 – »Wir waren Menschen, jetzt sind wir Gestrüppe«), so sagt der Dornbusch, in den der Dichter Pier della Vigna verwandelt wurde.<sup>51</sup> Die schmerzvolle Klage des verletzten Strauches wird begleitet von aus dem Stamm strömendem Blut: »sí de la scheggia rotta usciva insieme / parole e sangue; ond'io lasciai la cima / cadere, e stetti come l'uom che teme« (*Inf.* XIII, 43–45 – »So kam zu gleicher Zeit aus diesem Splitter / Blut und die Worte; drum ließ ich die Spitze / Zu Boden fallen und blieb starr vor Schrecken«). Die Wortkombination »parole e sangue«, die hier syntaktisch dreifach exponiert und markiert ist (durch die Inversion, die *rejet*-Stellung sowie das syntaktische Zeugma), steht sinnbildlich für die Doppelung von geistig-moralischem (klagende Worte)

---

51 Pier della Vigna (1190–1249) war Kanzler am Hofe Friedrichs II. und – als Vertreter der »sizilianischen Dichterschule«, die als Bindeglied zwischen der provenzalischen und der toskanischen Lyriktradition fungierte – ein Vorläufer des Lyrikers Dante.

und physischem Leid (Blut), welche wie schon erwähnt für die in der Hölle büßenden Seelen charakteristisch ist.

Vergil rechtfertigt die auf sein Geheiß von ›Dante‹ verursachte Verletzung des Dornbuschs mit der Unwahrscheinlichkeit und somit Unglaubwürdigkeit der Strafe:

»S'elli avesse potuto creder prima  
rispuose 'l savio mio, »anima lesa,  
ciò c'ha veduto pur con la mia rima,  
non averebbe in te la man distesa;  
ma la cosa incredibile mi fece  
indurlo ad ovra ch'a me stesso pesa.

Ma dilli chi tu fosti, sí che 'n vece  
d'alcun'ammenda tua fama rinfreschi  
nel mondo sú, dove tornar li lece«.

(*Inf.* XIII, 46–54)

»Wenn er schon früher hätte glauben können«,  
Sprach da mein Weiser, »o verletzte Seele,  
Das, was er dort in meinem Vers gelesen,  
Hätt er nicht mit der Hand nach dir gegriffen;  
Doch das Unglaubliche hat mich bewogen,  
Ihn tun zu lassen, was ich selbst bedaure.  
Doch sag ihm, wer du warst, dass er an Stelle  
Von einer Sühne deinen Ruhm erneure  
Auf Erden, da die Rückkehr ihm gestattet.«

Der Beobachter ›Dante‹, auf den hier wie immer alles ankommt, muss dazu gebracht werden, an die Erscheinungen des Jenseits zu glauben, und seien diese noch so unwahrscheinlich. (Und sie sind hier unwahrscheinlich und unglaublich, obwohl sie in der im III. Buch der *Aeneis* erzählten Polidorus-Episode, die von Dante auch wörtlich zitiert wird, vorgeprägt sind. Das bedeutet, dass selbst die Autorität der Schrift hier nichts mehr verbürgen kann, dass stattdessen der handfeste und schmerzvolle taktile Beweis vonnöten ist.) Diese Notwendigkeit rechtfertigt es nun also, eine schmerzhaftere Vergewisserungsprobe vornehmen zu lassen, selbst wenn diese gegen das Gebot des Mitleids mit dem Opfer solcher Probe verstößt. Wodurch aber wird solches Handeln legitimiert? Vergil macht Pier della Vigna ein signifikantes Kompensationsangebot: Anstatt einer von ›Dante‹ zu leistenden Buße (»ammenda«) soll Pier della Vigna die Gelegenheit erhalten, seinen Fall vorzutragen und sich selbst durch Dantes künftiges Werk verewigen zu lassen (»tua fama rinfreschi / nel mondo sú, dove tornar li lece«). Das eigentliche Telos der erzählten Handlung ist somit Dan-

tes *Commedia*. Sie rechtfertigt den leidverstärkenden Eingriff in die Jenseitsordnung. Und sie ist ein Werk der Erinnerung an die Toten, das ihren Ruhm im Diesseits sichern soll. Genau dies erbittet denn auch Pier della Vigna am Ende seiner ersten längeren Erläuterung: »E se di voi alcun nel mondo riede, / conforti la memoria mia, che giace / ancor del colpo che 'nvidia le diede.« (*Inf.* XIII, 76–78 – »Wenn einer von euch heimkehrt auf die Erde, / so mög er droben mein Gedächtnis heben, / Das noch darniederliegt vom Schlag des Neides.«)

Die *Commedia* hat somit nicht nur die Aufgabe, den Leser über die Ordnung der Jenseitsreiche und der gesamten Schöpfung zu belehren, sondern sie setzt es sich auch zum Ziel, die Erinnerung an die Toten aufrechtzuerhalten beziehungsweise, sofern erforderlich, solche überhaupt erst herzustellen. In dieser Hinsicht wird sie zum Organ der göttlichen Gerechtigkeit, welche unterscheidet zwischen der objektiven Notwendigkeit, die Sünde, sofern sie eine bestimmte Qualität besitzt, zu bestrafen, und der subjektiven Möglichkeit, Mitleid mit dem büßenden Sünder zu empfinden beziehungsweise dessen positive menschliche Qualitäten nicht zu leugnen – so befinden sich zum Beispiel auch Figuren in der Hölle, zu denen Dante ein positives Verhältnis hat, etwa Brunetto Latini (*Inf.* XV) oder der genannte Pier della Vigna, die ja zu seinen Vorläufern beziehungsweise Lehrern gehören; auch mit Figuren wie Francesca da Rimini (*Inf.* V) und Odysseus (*Inf.* XXVI) empfindet »Dante« Mitleid beziehungsweise gibt er dem Leser die Möglichkeit, dies zu tun.

Im XIII. Gesang des *Inferno* wird uns eine besonders ungewöhnliche und grausame Strafe vorgeführt, bei der in Analogie zur Selbstentlebung der Selbstmörder deren Seelen in Pflanzen verwandelt werden und es ihnen auf ewig untersagt bleibt, sich wieder mit ihren Körpern zu vereinigen:

Come l'altre verrem per nostre spoglie,  
 ma non però ch'alcuna sen rivesta;  
 ché non è giusto aver ciò ch'om si toglie.  
 Qui le trascineremo, e per la mesta  
 selva saranno i nostri corpi appesi,  
 ciascuno al prun de l'ombra sua molesta.  
 (*Inf.* XIII, 103–108)

Wie andre werden wir die Leiber suchen,  
 Doch keiner darf sich wieder in sie kleiden,  
 Denn was man selbst sich nahm, darf man nicht haben.  
 Wir schleppen sie hierher, und in dem Walde  
 Der Trauer werden unsre Leiber hängen,  
 Jeder am Baume seines Schattens lastend.

Gemäß dem Prinzip des *contrappasso* erinnert die Strafe somit auch hier an die Sünde: Die freiwillig unter Übertretung des göttlichen Gebots vorgenommene Trennung von Körper und Seele wird im Jenseits sichtbar gemacht, indem die Leiber nach der Auferstehung des Fleisches an den Bäumen der Seelen aufgehängt werden. Trennung wird durch Trennung quittiert. Den physischen Schmerz aber erleiden die in Bäume und Sträucher verwandelten Seelen, indem sie von den Harpyen oder von Hundemeuten verletzt werden. ›Dante‹ fügt nun seinerseits einem der Sünder *pars pro toto* einen Schmerz zu, welcher die Voraussetzung für die Erkenntnis des Zusammenhangs von Sünde und Strafe ist und somit in letzter Konsequenz die Voraussetzung für die Niederschrift des Textes.<sup>52</sup> Dieser setzt den Schmerz voraus, den sowohl die Sünder als auch ihr Beobachter ›Dante‹ empfinden. Insofern trägt er die Spuren des Schmerzes in sich und ist ein Gedächtnis des Schmerzes. Der in diesen poetologischen Passagen deutlich werdende Mechanismus ist somit die Transformation von statisch-physischem in dynamisch-textuelles Gedächtnis, die Textwerdung der Hölle und ihrer Qualen. Dabei wird der Schmerz als Vermittlungsinstanz einbezogen und erhält eine semiotisch-epistemologische Funktion.

Es ist in diesem Zusammenhang übrigens signifikant, wenn das Nomen »selva« wiederkehrt, welches ja exponiert im I. Canto des *Inferno* auftaucht. Die »mesta / selva« (*Inf.* XIII, 106f.) zitiert die »selva oscura« beziehungsweise »selvaggia« des Beginns (*Inf.* I, 1–12), in welcher ›Dante‹ einerseits todesähnliche Furcht empfindet, wo ihm aber andererseits auch Gutes widerfährt: »Tant'è amara che poco è piú morte; / ma per trattar del ben ch'i' vi trovai, / dirò de l'altre cose ch'i' v'ho scorte.« (*Inf.* I, 7–9 – »Fast gleicht seine Bitternis dem Tode, / Doch um des Guten, das ich dort gefunden, / Sag ich die andern Dinge, die ich schaute.«) Hier ist es so, dass die Erfahrung des Guten erkaufte werden muss um den Preis der Bitternis und der Todesangst. Im Unterschied zum Beginn, wo ›Dante‹ selbst den Schmerz erleidet, sind hier indes die in die Hölle verbannten Sünder Opfer des Schmerzes. Eine weitere Korrespondenz zwischen dem I. und dem XIII. Gesang ist die Verzagtheit ›Dantes‹, der ja im I. Gesang sich im schrecklichen Wald verirrt hat und danach von drei wilden Tieren angegriffen wird und somit Todesangst empfindet. Erst die Begegnung mit Vergil gebietet dem Schrecken Einhalt und gibt dem Verzagten neuen

---

52 Zum Zusammenhang von Schmerz und Erkenntnis bei Dante vgl. auch Erika Kanduth, »Die Erkenntnis des Schmerzes bei Dante«, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 70 (1995), S. 29–45.

Mut. Im XIII. Gesang nun scheint ›Dante‹ – ganz im Gegensatz zu seinem sonstigen Verhalten – beinahe verstummt. Er spricht nur ein einziges Mal, und zwar in dem Moment, da Vergil ihn auffordert, Pier della Vigna zu befragen, worauf ›Dante‹ wissen lässt, dass er vor lauter Mitleid nicht sprechen könne, und daher Vergil bittet, an seiner Statt zu fragen (*Inf.* XIII, 79–84). Vergil substituiert hier ›Dante‹ in seiner Rolle des Fragenden, so wie er ihm im I. Gesang zu Hilfe gekommen war. Durch solche intratextuellen Korrespondenzen (die noch durch weitere lexikalische Anklänge unterstrichen werden, zum Beispiel »veltri« [*Inf.* XIII, 126], welches auf Vergils *Veltro*-Prophezeiung zurückweist [*Inf.* I, 101f.]) konstituiert die *Commedia* gewissermaßen autopoietisch einen textuellen Gedächtnisraum, der sich selbst immer wieder in Erinnerung ruft. Somit sind auch das Lexem »selva« und sein syntagmatischer Kontext poetologisch codiert.

Ein weiteres signifikantes Beispiel von poetologisch lesbarem Schmerzgedächtnis findet sich im XVI. Gesang des *Inferno*. Ort der Handlung ist der dritte Streifen des siebten Kreises, wo sich die »violenti contro Dio, natura e arte« befinden, diejenigen also, die Gott, der Natur oder ihrem Gewerbe Gewalt angetan haben: die Fluchenden, die Sodomiten und die Wucherer. Die Strafe in diesem Bezirk der Hölle besteht aus einem Feuerregen, der auf die Sünder langsam und unerbittlich herniedergeht: »Sovra tutto 'l sabbion, d'un cader lento, / piovean di foco dilatate falde, / come di neve in alpe senza vento.« (*Inf.* XIV, 28–30 – »Auf jenem ganzen Sande sah man langsam / Von Feuer große Flocken niederregnen / Wie auf den Alpen Schnee bei Windesstille.«) Dieser Feuerregen gefährdet auch den Jenseitswanderer ›Dante‹, sodass er vor ihm Schutz suchen muss. Zu Beginn des XVI. Gesanges wird er von drei Florentinern angesprochen, die ihn an seiner Kleidung als einen der Ihren erkennen und ihn bitten anzuhalten. Darauf heißt es im Text:

Ahimè, che piaghe vidi ne' lor membri  
 ricenti e vecchie, da le fiamme incese!  
 Ancor men duol pur ch'ì me ne rimembri.  
 A le lor grida il mio dottor s'attese;  
 volve 'l viso ver me, e: »Or aspetta«,  
 disse »a costor si vuole esser cortese.  
 E se non fosse il foco che saetta  
 la natura del loco, i' dicerei  
 che meglio stesse a te che a lor la fretta«.  
 (*Inf.* XVI, 10–18)

Weh, was für Wunden trugen ihre Glieder,  
 Neue und alte, von dem Feuerbrande!  
 Noch schmerzt es mich, wenn ich mich nur erinnere.  
 Auf ihre Rufe achtete mein Lehrer;  
 Er wandte sich zu mir und sprach: »Nun warte,  
 Vor diesen müssen wir uns höflich zeigen.  
 Und wäre nicht das Feuer, das verschleudert  
 Die Art des Ortes, möcht' ich beinah sagen,  
 Daß du dich mehr als sie beeilen müßtest.«

Wichtig für unseren Zusammenhang ist an dieser Textstelle, dass ›Dante‹ an den zunächst als »ombre« bezeichneten Florentinern körperliche Wunden (»piaghe«) bemerkt, welche ihnen von den Flammen des Feuerregens zugefügt worden sind. Körperliches und Immaterielles kommen hier also erneut zur Deckungsgleichheit. Die Strafe wird den Sündern förmlich in den Leib gebrannt. Dass dies selbst im Kontext der Hölle eine besonders eindringliche und schreckliche Qual ist, ergibt sich aus dem expliziten Erzählerkommentar in V. 12: »Ancor men duol pur ch'i' me ne rimembri.« (»Noch schmerzt es mich, wenn ich mich nur erinnere.«) Dieser Kommentar ähnelt jenem bereits zitierten aus dem I. Gesang des *Inferno* (»Ahi quanto a dir qual era è cosa dura / esta selva selvaggia e aspra e forte / che nel pensier rinova la paura!« (*Inf.* I, 4–6 – »Wie er gewesen, wäre schwer zu sagen, / Der wilde Wald, der harte und gedrängte, / Der in Gedanken noch die Angst erneuert.«), insofern hier wie dort der Schmerz in der Erinnerung auf beziehungsweise weiterlebt. Die affektische Ergriffenheit des Sprechers wird zudem hier wie dort durch Interjektionen (»Ahi«, »Ahimè«) markiert. Durch die Äußerung von Schmerz bringt sich das schreibende Ich also dem Leser in Erinnerung. Dies hat die Funktion, die Heftigkeit des Schmerzes hervorzuheben und zu beglaubigen. Es bestätigt aber auch, was unsere bisherige Analyse schon ergeben hat, dass nämlich der Text der *Commedia* als semiotischer Akt auf der Erinnerung an den Schmerz beruht beziehungsweise ohne diese Erinnerung nicht denkbar wäre. Mit anderen Worten, es handelt sich um eine poetologisch lesbare Stelle, in der erneut das Verhältnis des Textes zu Erinnerung und Schmerz von zentraler Bedeutung ist.

Der Schmerz bedroht schon das erlebende Ich, welches sich vor dem Feuerregen schützen muss und daher den drei Florentinern nicht entgegenlaufen beziehungsweise sich ihnen zu Füßen werfen kann, wie es die Höflichkeit ihnen gegenüber eigentlich geböte (*Inf.* XVI, 15–18, 46–51). Neben der akuten physischen Gefahr, schmerzhaft Qualen zu erleiden,

steht der moralische Schmerz des Mitleidens (»doglia«), welchen ›Dante‹ in seiner Anrede an die drei Florentiner gleich zu Beginn hervorhebt:

Poi cominciai: »Non dispetto, ma doglia  
la vostra condizion dentro mi fisse,  
tanta che tardi tutta si dispoglia,  
tosto che questo mio signor mi disse  
parole per le quali i' mi pensai  
che qual voi siete, tal gente venisse.

[...]«  
(*Inf.* XVI, 52–56)

Dann sprach ich wieder: »Nicht Verachtung, Trauer  
Erfüllte mich ob Eurem Leid im Innern,  
So daß ich langsam nur mich davon löse,  
Sobald mir erst mein Herr die Worte sagte,  
Nach denen ich vermutete, daß Leute,  
Wie Ihr es seid, entgegenkommen würden.

[...]«

›Dante‹ bestätigt den Fragenden, dass er wie sie aus Florenz stamme, und er sagt, dass ihrer Taten und Namen von ihm immer mit Bewunderung gedacht worden sei. Dazu muss man wissen, dass die im Text explizit genannten Guido Guerra, Tegghiaio Aldobrandi und Iacopo Rusticucci einer Generation angehörten, die vor Dante gelebt hat. Es handelt sich also um Personen, die Dante selbst nur durch die kollektive Erinnerung gekannt haben kann. Diese ruhmvolle Erinnerung (»la fama nostra«, *Inf.* XVI, 31) wird nun durch die Begegnung mit dem Jenseitswanderer verstärkt und perpetuiert: »Però, se campi d'esti luoghi bui / e torni a riveder le belle stelle, / quando ti gioverà dicere ›I' fui / fa che di noi a la gente favelle.« (*Inf.* XVI, 82–85 – »Drum wenn du diesem dunklen Ort entkommen / Und wiedersehen darfst die schönen Sterne, / Und wenn du gerne sagst: ›Ich bin gewesen«, / Dann sieh, daß du den Leuten von uns redest.«)

Wie bei Pier della Vigna im XIII. Gesang ergeht somit auch hier im XVI. Gesang an den Wanderer und künftigen Schreibenden ›Dante‹ der Auftrag, von seiner Jenseitsreise Zeugnis abzulegen und dadurch Gedächtnis an die Toten zu stiften. Doch während ›Dante‹ bei der Begegnung mit Pier della Vigna aus Mitleid und Betroffenheit nichts zu sagen vermochte, wird er nun von den drei Florentinern explizit dazu aufgefordert, ihnen von den Geschicken der gemeinsamen Heimatstadt zu berichten. Diese Aufforderung wird vom Gesprächspartner Iacopo Rusticucci mit dem Wunsch verbunden, ›Dante‹ möge ein langes Leben beschieden sein und sein Ruhm möge ihn überdauern (*Inf.* XVI, 64–66). Darauf antwortet

›Dante‹, indem er sich in einer Apostrophe an die Stadt Florenz selbst wendet:

»La gente nuova e i subiti guadagni  
orgoglio e dismisura han generata,  
Fiorenza, in te, sí che tu già ten piagni.«  
Cosí gridai con la faccia levata;  
e i tre, che ciò inteser per risposta,  
guardar l'un l'altro com'al ver si guata.  
(*Inf.* XVI, 73–78)

»Von neuen Leuten und dem Schnellverdienen  
Ist Hochmut und Vermessenheit gekommen  
In dich, Florenz, so daß du schon voll Klagen.«  
So rief ich mit erhobenem Gesichte,  
Und jene drei, die diese Antwort hörten,  
Beschauten sich, wie man die Wahrheit anschaut.

Solche Kritik an den in Florenz und in Italien herrschenden frühkapitalistischen Zuständen ist in der *Commedia* rekurrent, sie erscheint erstmals im I. Gesang des *Inferno* im Zusammenhang mit der den Geiz verkörpernden Wölfin und Vergils *Veltro*-Prophezeiung. Der politische Anspruch des Textes besteht darin, den krisenhaften Zustand der Gegenwart durch die Restitution einer älteren, dem mittelalterlichen Feudalstaat nahestehenden Ordnung zu überwinden. Mit dem Pathos der Wahrheit unterstreicht Dante im obigen Zitat die Bedeutsamkeit seiner politischen Aussage. Diese wiederum ist umgeben von all den Elementen, die uns im vorliegenden Zusammenhang besonders interessieren: Ruhm, Gedächtnis und Schmerz, zusammengehalten vom Schreiben des Textes. ›Dantes‹ künftiger Ruhm soll es ihm ermöglichen, das Andenken an die ruhmreiche Vergangenheit von Florenz zu erhalten – denn obwohl die drei Florentiner als Sodomiten in der Hölle schmoren, werden sie hier ja in politischer Hinsicht eindeutig positiv dargestellt; sie fungieren also auch als politische Exempla, nicht nur als Exempla einer bestimmten Sünde. Dieses Andenken ist ›Dante‹ schon vor der Jenseitsreise durch das kollektive Gedächtnis vermittelt worden. Die Jenseitsreise fungiert somit als Relaisstation zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Die ruhmreiche Vergangenheit der Stadt Florenz wird in der Gegenwart der Jenseitsreise aktualisiert im Hinblick auf eine Zukunft, die durch den an die Jenseitsreise erinnernden Text dauerhaft gesichert werden soll. Doch die Gegenwart ist eine von unhintergehbarem Schmerz geprägte, wie die Isotopie des Schmerzes deutlich macht (›si duole«, »cruccia«, »piagni« – *Inf.* XVI,

70, 72, 75). Dieser Schmerz wird somit durch den Text gespeichert und die Erinnerung an ihn weitergegeben. Im Zentrum des Textes steht, so zeigt sich erneut, das Schmerzgedächtnis.

#### Schluss

Im Anschluss an Yates wurde in diesem Aufsatz zunächst der Stellenwert, den *memoria* und Mnemotechnik im Mittelalter hatten, rekonstruiert (1). Im Unterschied zur Antike, in der die Mnemotechnik ihren Ort in der Rhetorik hatte, rückte die *memoria* im Mittelalter in den Rang einer wichtigen Voraussetzung der Tugend *prudentia* auf. Dies erklärt Yates zufolge den zentralen Stellenwert, den mnemotechnische Verfahren in der mittelalterlichen Kunst und Literatur, insbesondere in Dantes *Commedia* einnehmen. Autoren wie Ott, Weinrich und De Poli haben diese These durch eingehende Textanalysen überzeugend bestätigt. Die Untersuchung der Erzählsituation (2) hat uns sodann auf die Spur geführt, den Text als Schmerzgedächtnis zu lesen, denn sowohl das Erleben als auch das Schreiben stehen im Zeichen des Schmerzes. Die Kontinuität zwischen erlebendem und erinnernd-schreibendem Ich ist vor allem eine der andauernden Ergriffenheit und Furcht angesichts der erlebten Schrecknisse der Hölle. (Dies gilt natürlich hauptsächlich für das *Inferno*, von dem hier fast ausschließlich die Rede war.) Dass die Verdammten überhaupt Schmerz empfinden können, schuldet sich der Tatsache, dass ihre Seelen die Empfindungsfähigkeit von Körpern besitzen, dass sie sich mithin in einem ambivalenten Schwebezustand zwischen Materiellem und Immateriellem befinden. Dieser Schwebezustand ist insofern für den Status des Dante'schen Textes bedeutsam, als Letzterer seinerseits an der Schnittstelle zwischen Körperlichem (Materiellem) und Geistigem (Immateriellem) situiert ist. Der Schmerz nun besitzt sowohl physische als auch geistig-moralische Qualität und bildet somit gewissermaßen das poetologische Emblem dieses Textes. Schmerzgedächtnis zu sein ist indes nicht nur die besondere Qualität des Textes qua semiotisches Gebilde, sondern auch die Eigenschaft der Welt, wie Dante sie sich vorstellt (3). Der Höllensturz Luzifers hat ebenso wie der Kreuzestod des Erlösers Jesus Christus Gedächtnisspuren in der physischen Gestalt der Erde hinterlassen. Auch die Hölle ist ein gigantischer Gedächtnisraum, der die im diesseitigen Leben begangenen Sünden speichert und explizit an sie erinnert; Medium der Erinnerung ist ein der Sünde angemessener Schmerz (*contrappasso*). Die Analysen des

XIII. und des XVI. Gesanges des *Inferno* (4) haben gezeigt, auf welche Weise sich in der *Commedia* zwei Gedächtnissysteme im Zeichen des Schmerzes begegnen und überlagern beziehungsweise wie das eine in das andere überführt wird. Aus dem in einen Strauch verwandelten Dichter Pier della Vigna treten zugleich Blut und menschliche Rede aus, nachdem der Strauch von ›Dante‹ verletzt worden ist. Diese Kombination steht für die Doppelung von geistig-moralischem und physischem Leid, welche für die in der Hölle leidenden Seelen charakteristisch ist. Der Schmerz wird für ›Dante‹ zum Medium der Erkenntnis und zur Voraussetzung für die Transformation des in der Hölle vorhandenen statischen Gedächtnissystems in das dynamische System des Dante'schen Erzähltextes. Denn als Kompensation für die Verletzung erhält der Geschädigte das Recht, von Dante verewigt zu werden. Im XVI. Gesang des *Inferno* konnten wir sehen, wie die Dichotomie von Erzähltext und erzählter Welt ausgeweitet wird durch den Dreischritt kollektives Gedächtnis – Begegnung im Jenseits – Erinnerung an die Begegnung (beziehungsweise darüber hinaus an das dieser vorgängige kollektive Gedächtnis). Die Memorialfunktion wird ebenfalls ausgeweitet, indem eine explizite politische Aussage des erlebenden Ichs getroffen wird (Kritik an dem frühkapitalistischen Gewinnstreben in Florenz). Diese politische Aussage ist umgeben von den Elementen Ruhm, Gedächtnis und Schmerz beziehungsweise dem poetologischen Verweis auf das Schreiben des Textes.

Es zeigt sich in alldem, dass die der *Commedia* inhärenten Modelle von Erinnerung und Gedächtnis (ob individuell oder kollektiv gefasst) sowohl auf der Ebene des Erlebens als auch auf der des Schreibens eng an den Schmerz gekoppelt sind, dass also der Schmerz zu einem Garanten der Einheit und Identität des Textes wird. Das Gedächtnis als Schmerzgedächtnis ist Ausdruck einer Konzeption der psychophysischen Einheit des Gedächtnisses. Ebenso wie die Seelen im Jenseits körperliche Empfindsamkeit besitzen und in sich somit Körperliches und Immaterielles vereinigen, ist das Gedächtnis des Textes, also das Gedächtnis, welches der Text an die Nachwelt weitergibt, eines, das neben dem Geistigen auch die körperlichen Qualen mittransportiert, ja auf diesen in vielfacher Art und Weise beruht. Vermittler dieses Gedächtnisses ist das erlebende Ich, das zum erzählenden Ich nur werden kann, indem es sich des von ihm selbst und von den Sündern erlittenen Schmerzes immer wieder erinnert und vergewissert.

### III. Literatur und Gedächtnis

#### Literaturhinweise

- Alighieri, Dante, *La Divina Commedia*, 3 Bde, hg. v. Natalino Sapegno, Firenze<sup>3</sup>1985.
- , *Die Göttliche Komödie*, übers. v. Hermann Gmelin, mit Anmerkungen und einem Nachwort von Rudolf Baehr, Stuttgart 1988.
- , *Convivio*, hg. v. Giorgio Inglese, Milano<sup>2</sup>1999.
- Anon. (Pseudo-Cicero), *Ad C. Herennium de ratione dicendi (Rhetorica ad Herennium)*, hg. v. Harry Caplan, Cambridge (Mass.) 1977 (<sup>1</sup>1954).
- Auerbach, Erich, *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin/Leipzig 1929.
- , »Figura«, in: *Archivum Romanicum* 22 (1938), wiederabgedruckt in: ders., *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern/München 1967, S. 55–92.
- Berns, Jörg Jochen (Hg.), *Gedächtnislehren und Gedächtniskünste in Antike und Frühmittelalter*, Tübingen 2003.
- Buck, August, »Die *Commedia*«, in: Jean Frappier/Hans Robert Jauß (Hg.), *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Bd. 10/1, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht/Ulrich Mölk, Heidelberg 1987, S. 21–165.
- Corti, Maria, »Il libro della memoria: e i libri dello scrittore«, in: dies., *Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico e Dante*, Torino 1993, S. 27–50.
- De Poli, Luigi, *La Structure mnémonique de la Divine Comédie. L'ars memorativa et le nombre cinq dans la composition du poème de Dante*, Bern etc. 1999.
- Foucault, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966.
- Friedrich, Hugo, *Die Rechtsmetaphysik der Göttlichen Komödie. Francesca da Rimini*, Frankfurt a. M. 1942.
- Güntert, Georges, »Dantes schattenwerfende Körper und die Schattenleiber der Seelen«, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 70 (1995), S. 47–67.
- Hausmann, Frank-Rutger, »Dantes Kosmographie – Jerusalem als Nabel der Welt«, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 63 (1988), S. 7–46.
- Kanduth, Erika, »Die Erkenntnis des Schmerzes bei Dante«, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 70 (1995), S. 29–45.
- Küpper, Joachim, *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón*, Tübingen 1990.
- Le Goff, Jacques, *La Naissance du Purgatoire*, Paris 1981.
- Mercuri, Roberto, »Comedia di Dante Alighieri«, in: Alberto Asor Rosa (Hg.), *Letteratura italiana. Le Opere*. Volume primo: *Dalle origini al Cinquecento*, Torino 1992, S. 211–329.
- Nietzsche, Friedrich, *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift*, Nachwort v. Volker Gerhardt, Stuttgart 1988.
- Ohly, Friedrich, *Bemerkungen eines Philologen zur Memoria. Münstersche Abschiedsvorlesung vom 10. Februar 1982*, München 1992.
- Ott, Karl August, »Die Bedeutung der Mnemotechnik für den Aufbau der *Divina Commedia*«, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 62 (1987), S. 163–193.

## Schmerzgedächtnis in Dantes *Commedia*

- Roddewig, Marcella, *Dante Alighieri. Die göttliche Komödie. Vergleichende Bestandsaufnahme der Commedia-Handschriften*, Stuttgart 1984.
- Vallone, Aldo, *Cultura e memoria in Dante*, Napoli 1988.
- Wehle, Winfried, »Rückkehr nach Eden«. Über Dantes Wissenschaft vom Glück in der *Commedia*«, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 78 (2003), S. 13–66.
- Weinrich, Harald, »Memoria Dantis«, in: *Heidelberger Jahrbücher* 38 (1994), S. 183–199.
- , *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, München 1997.
- Yates, Frances A., *The Art of Memory*, London 1966, Nachdruck: dies., *Selected Works*, Bd. 3, London 1999.

