

ELISA MONACO

# DANTE und das Gedächtnis

Eine interdisziplinäre  
Studie

SCHWABE VERLAG







**Elisa Monaco**

# **Dante und das Gedächtnis**

**Eine interdisziplinäre Studie**

**Schwabe Verlag**

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Diese Doktorarbeit wurde durch ein Mobilitätsstipendium des Schweizerischen Nationalfonds (SNF) unterstützt.

Erschienen 2021 im Schwabe Verlag, Schwabe Verlagsgruppe AG, Basel, Schweiz

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

Abbildung Umschlag: Brunetto Latini, Li Livres dou Tresor, Bibliothèque nationale de France, BNF, Ms. Français 12581, fol. 139v, Photo: BNF.

Cover: icona basel gmbh, Basel

Layout: icona basel gmbh, Basel

Satz: 3w+p, Rimpär

Druck: CPI books GmbH, Leck

Printed in Germany

ISBN Printausgabe 978-3-7965-4427-9

ISBN eBook (PDF) 978-3-7965-4428-6

DOI 10.24894/978-3-7965-4428-6

Das eBook ist seitenidentisch mit der gedruckten Ausgabe und erlaubt Volltextsuche. Zudem sind Inhaltsverzeichnis und Überschriften verlinkt.

[rights@schwabeverlag.de](mailto:rights@schwabeverlag.de)

[www.schwabeverlag.de](http://www.schwabeverlag.de)

# Inhalt

<b>Einleitung</b> .....	7
<b>1. Vorbemerkungen zur Terminologie</b> .....	13
1.1 Perspektiven in der Erforschung von Gedächtnisvorstellungen ..	16
1.2 Wie Gedächtnis und Erinnerung in Dantes Texten zu untersuchen sind .....	23
1.3 Gedächtnisbegriffe in der Forschung .....	29
1.4 Dantes Wortwahl: Ein Überblick .....	32
<b>2. Erfahrungsräume und Denkhorizonte in der Dantezeit</b> .....	43
2.1 Dantes Bildungsweg .....	50
2.2 Mündliche, visuelle und zeremonielle Formen des Wissenstransfers .....	63
<b>3. Das Gedächtnis als Buch</b> .....	71
3.1 Autorität, Autorschaft und Verfassertätigkeit in der Zeit Dantes ..	81
3.2 Der Dichter als Sprachrohr Gottes .....	88
3.3 Erzähltes Erinnern .....	98
3.4 Der schreibende Dichter der <i>Commedia</i> .....	116
3.5 Ein Buch für die Zukunft .....	127
3.5.1 Der Adressat des Gedächtnisbuches .....	129
3.5.2 Vom «falschen» und «richtigen» Lesen .....	133
3.5.3 Der Autor des Gedächtnisbuches .....	137
3.5.4 Das Gedächtnisbuch als Kopie .....	144

<b>4. Die zwei Gesichter des Ruhmes</b> .....	153
4.1 Gottesvergessenheit und Namenstilgung .....	161
4.2 Ehre und Schande im irdischen Gericht .....	167
4.3 <i>Vana gloria</i> .....	185
4.4 Der Ruhm des Dichters .....	204
<b>5. Das Gedächtnis als Raum</b> .....	217
5.1 Ordnung und Logik: Dantes Rezeption der <i>Ars memoriae</i> .....	220
5.2 Die Bilder der Gedächtnishalle .....	236
5.3 Das göttliche Gedächtnis .....	246
<b>6. Der Weg der Erinnerung</b> .....	251
6.1 Die göttliche Spur .....	256
6.1.1 Gott im Gedächtnis erkennen .....	256
6.1.2 Erinnerung als Suche nach Gott .....	259
6.1.3 Beatrices Tod .....	278
6.2 Den Weg verkürzen: Gebet und Gedenken im Fegefeuer .....	292
6.2.1 Die Fürbitte .....	295
6.2.2 Das körperliche Gedächtnis .....	304
6.3 <i>Paradiso</i> : Durch Lethe zu den Engeln .....	319
<b>Fazit</b> .....	329
<b>Literaturverzeichnis</b> .....	333
Edierte Quellen .....	333
Werk und Leben Dante Alighieris .....	333
Andere Autoren .....	334
Forschungsliteratur .....	336
<b>Abbildungsverzeichnis</b> .....	349

## Einleitung

Die Ideen und Vermutungen, die dieser Arbeit zugrunde liegen, sind aus meiner Beschäftigung mit Dantes Menschenbild entsprungen. Ein wichtiger Teil jener Vorstellung, so wurde mir bald klar, nimmt das Gedächtnis ein. Gleichzeitig musste ich einsehen, dass eine Untersuchung des Gedächtnisses bei Dante ein grösseres Unterfangen darstellen würde. Die Herausforderungen, die sich schliesslich dabei ergeben haben, sind in der Heterogenität des Gegenstands begründet: Das Gedächtnis kann einerseits als ein individuelles Seelenvermögen verstanden werden, andererseits bezeichnet es auch ein kommunales Gedenken. Abgesteckt auf einem Spektrum der Deutungsmöglichkeiten, die sich von einer philosophie- und theologiegeschichtlichen bis hin zu einer sozialgeschichtlichen Perspektive erstrecken, umfasst die Gedächtnisvorstellung bei Dante verschiedene zu seiner Zeit bekannte Ideen – wie das Gedächtnis als Buch oder das Gedächtnis als Raum –, aber auch neue Vorstellungen, die sich aus den neuen Bearbeitungen der Thematik in der Theologie speisen.

Auch wenn immer wieder am Rande erwähnt wird, dass das Gedächtnis von grosser Bedeutung für Dante gewesen sein muss,<sup>1</sup> so liegt bis heute lediglich eine Monografie zu dieser Thematik vor.<sup>2</sup> Diese Arbeit von Luigi de Poli aus dem Jahr 1999 liefert allerdings aufgrund eines unzureichenden Quellenstudiums und der Heranziehung von veralteter Forschungsliteratur unbefriedigende Ergebnisse.<sup>3</sup> Die Forschung hat sich demnach bisher kaum mit der

---

1 Wie bereits bei De Robertis, Domenico: *Il Libro della «Vita Nuova»*, seconda edizione accresciuta, Firenze 1970, S. 170.

2 Gemeint ist hier 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 1999.

3 In De Polis Arbeit bleiben die wichtigen Studien zum Gedächtnis bei Dante von Karl August Ott (1987), Harald Weinrich (1994) und Maria Corti (1993) unberücksich-

Gedächtnisthematik bei Dante jenseits der antiken Gedächtniskunst befasst.<sup>4</sup> Insbesondere hat die *Vita Nova* in Bezug auf das Gedächtnis noch nicht die Aufmerksamkeit erhalten, die sie verdient.

Daneben weisen einige der Forschungsarbeiten zum Gedächtnis bei Dante durch ihre einseitige Methodik Irrtümer auf, die es zu bereinigen gilt. Neben der bereits erwähnten Arbeit von De Poli sei hier auch auf die Untersuchung der *damnatio memoriae* von Harald Weinrich verwiesen, der die unterschiedlichen Deutungsebenen im Text vernachlässigt und dadurch eine problematische Interpretation der Verdammten im *Inferno* liefert, wie unter anderem im Kapitel zum Ruhm zu zeigen sein wird.

Während der Fokus der Forschung auf Dantes Anwendung der antiken Gedächtniskunst insbesondere im *Inferno* lag, liefere ich in meiner Arbeit ein umfassendes Bild davon, wie Dante Gedächtnis und Erinnern verstanden hat. Somit beinhaltet meine Perspektive sowohl das gemeinschaftliche Erinnern, das sich im Ruhm und in der Liturgie zeigt, als auch das Gedächtnis des Einzelnen,<sup>5</sup> das sich im schreibenden Erinnern und im Gedächtnisstraining ausdrückt. Allerdings liegt jeweils nicht das Phänomen selbst, sondern die Vorstellung davon im Zentrum meines Interesses. Mir geht es also darum, im Spezifischen Dantes Idee des Ruhmes oder Dantes Vorstellung vom schreibenden Erinnern darzulegen. Wie diese Themen in seinem Umfeld beschrieben und bewertet wurden und welche Vorbilder für seine Ideen anzu-

---

tigt. Zudem fehlt bei dieser Arbeit eine Reflexion darüber, in welcher Form die Schriften zum Gedächtnis für Dante zugänglich waren. In der Annahme, Dante habe die Gedächtnistraktate entweder in Bologna oder in Florenz bei den Dominikanern zu Gesicht bekommen, stützt sich De Poli auf Renucci, Paul: *Dante disciple et juge du monde grécolatin*, Paris 1954. Zur Kritik an De Poli siehe auch Klinkert, Thomas: «Das Schmerzgedächtnis in der Commedia», in: Bannasch, Bettina/Butzer, Günter (Hg.): *Übung und Affekt. Formen des Körpergedächtnisses*, Berlin 2007, S. 71–98, hier S. 76, Fussnote 6.

<sup>4</sup> Am *Leeds International Medieval Congress 2019* in Grossbritannien wurden im Rahmen der Dante-Sektion am 4. Juli 2018 auch Beiträge zum Gedächtnis bei Dante präsentiert; Es ist noch abzuwarten, ob die Vorträge in umfangreicheren Forschungsarbeiten münden. Am *Leeds Centre for Dante Studies* wird im Moment keine Forschung zum Gedächtnis bei Dante durchgeführt.

<sup>5</sup> Im Sinne einer besseren Lesbarkeit verwende ich in dieser Arbeit jeweils nur die grammatikalisch männliche Form. Jenseits der Grammatik möchte ich die infrage stehenden Formulierungen allerdings stets als geschlechtsunspezifisch verstanden wissen.

nehmen sind, habe ich auf die Frage hin, wie sich die Vorstellung bei ihm konkret ausformuliert, berücksichtigt.

Bei der Gliederung meiner Arbeit habe ich mich an den verschiedenen Gedächtnisideen orientiert, die einen bedeutenden Platz in Dantes Werk einnehmen. In der *Commedia* drücken sich diese Ideen in den unterschiedlichen Funktionen aus, die dem Gedächtnis in den drei Jenseitsreichen zugeschrieben werden. Wenngleich ich mich in meiner Argumentation nicht allzu stark auf die Chronologie gestützt habe, versucht meine Kapitelgliederung in gewisser Weise eine chronologische Entwicklung in Dantes Gedächtnisvorstellung nachzuzeichnen. So ging es am Ende auch darum, Aussagen darüber machen zu können, wie sich Dantes Gedächtnisvorstellung zwischen der Niederschrift seines Jugendwerks der *Vita Nova* und der Vollendung der *Commedia* kurz vor seinem Tod verändert hat.

Die ersten beiden Kapitel liefern einige grundlegende Überlegungen, die zur Beantwortung der darauffolgenden Fragen dienen sollen. In den «Vorbermerkungen zur Terminologie» biete ich einerseits einen kurzen Überblick zu den Forschungsarbeiten, die sich mit dem Gedächtnis aus historischer Perspektive auseinandergesetzt haben. Darauf folgt eine erste Einführung in die von Dante verwendeten Gedächtnisbegriffe, wobei ich diese in den Kontext der bisherigen Forschungsergebnisse zu diesem Thema setze. Ebenso kläre ich hier die Probleme, die sich bei einer Auseinandersetzung mit der historischen Gedächtnisterminologie ergeben, und lege darauf basierend fest, welche Begriffe ich selbst bei meiner Untersuchung anwende.

Das Kapitel «Erfahrungsräume und Denkhorizonte in der Dantezeit» befasst sich mit Dantes Bildungsmöglichkeiten und den Formen der Wissensvermittlung zu seiner Zeit. Hier gehe ich der Frage nach, in welchem Kontext die Entstehung seiner Gedächtnisvorstellung zu betrachten ist, welche Werke er gekannt hat und welche weiteren Möglichkeiten sich ihm boten, um die antiken Texte und die Werke der Theologie zu studieren.

Den ersten Teil der Gedächtnisvorstellung Dantes behandle ich im Kapitel «Das Gedächtnis als Buch». Hier geht es nicht nur um die Idee des Gedächtnisbuches und das Schreiben als Akt des Erinnerns, sondern damit zusammenhängend um das Bild des Autors. Hier erarbeite ich die Vorstellung eines schreibenden Dichters, der sich als Sprachrohr Gottes sieht und sich selbst dadurch neue Autorität verschafft, und die Rolle, die das Gedächtnis hierbei spielt. In diesem Kapitel werden zudem die wesentlichen erzähltech-

nischen Termini evaluiert und die für eine Arbeit mit Dantes Texten geeigneten festgelegt.

In «Die zwei Gesichter des Ruhmes» untersuche ich Dantes Beschäftigung mit dem Ruhm. Da dieser in zwei Formen existiert – der *gloria* und der *fama* –, werden hier die negativen und positiven Aspekte desselben beleuchtet. Zudem werden hier auch die Fragen nach dem Ruhm des Dichters und danach, wie sich das Vergessen im *Inferno* ausdrückt, beantwortet. Bei der Untersuchung der strafenden Funktion des Gedächtnisses wird gezeigt, wie wichtig es ist, die Ebene des *erzählenden* und jene des *erzählten* Dantes auseinanderzuhalten.

Das Kapitel «Das Gedächtnis als Raum» greift die Anweisungen der antiken Gedächtnisrakte auf und beleuchtet, inwiefern Dante diese angewendet und rezipiert hat. Es analysiert im Speziellen die räumliche Vorstellung des Gedächtnisses. Dabei schenke ich den Bildern und deren Ordnung besondere Aufmerksamkeit. Zudem wird hier die Idee des Gottesgedächtnisses untersucht.

Das letzte Kapitel ist der Idee des Erinnerungsweges gewidmet. In «Der Weg der Erinnerung» analysiere ich die Kontexte einer neuen Gedächtnisidee, die sich in der Vorstellung der erinnernden Suche als ein Verfolgen einer göttlichen Spur und im körperlich ausgeführten gottesdienstlichen Akt ausdrückt. Besondere Aufmerksamkeit schenke ich hier der im *Purgatorio* auftretenden Fürbitte sowie der Idee der reinigenden Erinnerung in *Purgatorio* und *Paradiso*. Schliesslich wird hier das Vergessen und die Qualität der Erinnerung im *Paradiso* beleuchtet.

Die einzelnen Teile der *Commedia* und die *Vita Nova* werden jeweils schwerpunktmässig in einem Kapitel behandelt; so geht es im Kapitel zum Ruhm hauptsächlich um das *Inferno* und im Kapitel zum Buch in erster Linie um die *Vita Nova*, während das letzte Kapitel vor allem das *Purgatorio* und das *Paradiso* in den Blick nimmt. Es wird aber immer wieder erforderlich sein, auf die anderen Teile zu verweisen, um Unterschiede klarzumachen. Dem Vergessen habe ich kein eigenes Kapitel gewidmet; es wird als komplementäres Phänomen in den jeweiligen Kapiteln verhandelt.

Aufgrund der Komplexität der Gedächtnisvorstellung gehe ich das Thema aus jeweils unterschiedlichen Perspektiven an, um ein möglichst vollständiges Bild von Dantes Idee wiedergeben zu können. Die Blickpunkte umfassen dabei sowohl die Bedeutung von antiken und zeitgenössischen sowie

weltlichen und theologischen Schriften für Dantes Werk als auch die soziale Realität, auf die Dante in seinen Texten ununterbrochen Bezug nimmt – sie beurteilend und kritisierend.

Im Zentrum meiner Untersuchung stehen die *Commedia* und die *Vita Nova*, wobei ich allerdings immer wieder auf andere Werke Dantes referiere, um ein umfängliches Bild des Gegenstands vermitteln zu können. Dabei bezeichne ich mit *Inferno*, *Purgatorio* und *Paradiso* die jeweiligen Werkteile, wohingegen ich jeweils «Hölle» oder «Paradies» schreibe, wenn ich den Jenseitsort meine.

Daneben dient mir der Bezug auf andere Schriften, seien es theologische Traktate, dichterische Werke, Konzilsdekrete oder antike Rhetorik-Abhandlungen, dazu, Dantes Vorstellungen kontextuell einzuordnen. Auch Bildquellen nutze ich in diesem Sinne.

Mein im Kern geschichtswissenschaftliches Vorgehen ordnet sich zudem bewusst an der Schwelle zu einer anderen Disziplin ein; so war es zum Beispiel in Bezug auf meine erzähltheoretischen Überlegungen zu Dantes Werk meine Absicht, von den Vorzügen der literaturwissenschaftlichen Methodik Gebrauch zu machen.

Der Beginn meiner Arbeit mag den Eindruck vermitteln, dass diese hauptsächlich auf der Analyse und dem Vergleich von Begriffen basiere. Dies stimmt zum Teil; ich muss meiner Arbeit daher die Bemerkung voranschicken, dass Dante – ähnlich wie Albert der Grosse – die Begriffe nicht konsequent und einheitlich verwendet hat. So beschreibt *fama* nicht immer negativ konnotierten Ruhm, sondern dafür kann auch ein Wort wie *vanagloria* stehen. Der Grund hierfür ist in der Tatsache zu finden, dass Dante seine Wörter in erster Linie in den Dienst des Reimes gestellt hat. Mit diesem Sachverhalt hängt auch die Metaphernproblematik zusammen, auf die ich an verschiedenen Stellen eingehe.

Ein stures Verfolgen der wörtlichen Formulierungen ist daher in Dantes Fall sinnlos. Meine Untersuchung der Begriffe beschränkt sich daher auf einen Einbezug in die übergeordnete Argumentation – denn gleichwohl vermögen die von Dante verwendeten Termini eine grobe Tendenz aufzuzeigen. Dieses Vorgehen hat sich für mich als eines für den Gegenstand am besten geeigneten herausgestellt – sowohl für die Untersuchung der *Commedia* als auch der *Vita Nova*.



# 1. Vorbemerkungen zur Terminologie

Die Auseinandersetzung mit historischen Gedächtnisvorstellungen erfordert eine sorgfältige Analyse und einen vorsichtigen Umgang mit den Begriffen, die zur Beschreibung des Phänomens genutzt werden, sowie deren Inhalten. Ein Wort, oder im weiteren Sinne ein Text, funktioniert als Kommunikation nie nur in eine Richtung: Genauso wie ich als Autorin genaue Vorstellungen davon habe, wie ein Begriff zu verstehen ist, so weckt dieser auch bei meinem Leser spezifische Assoziationen. Natürlich gibt es eine Schnittmenge, da sonst Sprache als Kommunikationsmittel nicht funktionieren kann – aber die Variationen tendieren in jedem Austausch dazu, Missverständnisse hervorzubringen. Die Problematik spitzt sich zu, wenn wir es mit vormodernen Texten zu tun haben. Denn gerade die von den mittelalterlichen Autoren angewandte Terminologie ist heute ohne Kontext nur noch schwer nachzuvollziehen, und selbst nach einer sorgfältigen Auseinandersetzung mit der Herkunft eines Wortes scheint es oft schwierig, dessen tatsächlich intendierte Bedeutung zu eruieren.

Es ist also zunächst unbedingt nötig, sich von modernen Erwartungen an die verwendeten Begriffe zu lösen. Beim Wort «Gedächtnis» denken wir heute unweigerlich an die Leistung unseres Gehirns, aber auch an dessen Unzuverlässigkeit oder Anfälligkeit für Manipulation, sowie an Alzheimer und Blackouts. Der Verweis auf das Gedächtnis ist immer begleitet vom Vorwurf der Korruption: Erinnerungen, so wissen wir heute, sind nicht statisch, verändern sich ständig und können sogar in grossem Masse verfälscht sein. Aber der Begriff erinnert auch an elektronische Festplattenspeicher und an Smartphone-Erinnerungsfunktionen, die uns als ein Mahnmal unseres als verkümmert wahrgenommenen Erinnerungsvermögens erscheinen. Das Gedächtnis ist entweder etwas Technisches oder Teil der Psychologie. Der moderne Mensch sammelt zwar auch Memorabilien und verewigt sich in Fotoalben, aber selbst diese Nostalgie hat nichts mehr mit Sehnsucht nach Gott

zu tun. Der Gedanke, dass das Gedächtnis mit unserem Seelenheil zusammenhängen sollte, mag uns heute sehr fernliegen. Und dass gerade dieses unverlässliche Vermögen des Gehirns zu jenem Teil des Menschen gehören soll, der mit der göttlichen Vollkommenheit verbunden ist, ist wohl schwer nachvollziehen. Umso wichtiger scheint es mir deshalb, bei der Auseinandersetzung mit vormodernen Gedächtnisvorstellungen eine klar definierte Terminologie anzuwenden.

Dem Versuch, Begriffe eindeutig zu definieren, steht das Bewusstsein über die Wandelbarkeit der Sprache gegenüber. Als Historikerin wird man bei einer begriffsgeschichtlichen Analyse unweigerlich daran erinnert, dass historische Zeugnisse auch in Bezug auf die Sprache einer Momentaufnahme gleichkommen. Das Grundprinzip unserer Kommunikation besteht darin, dass Worte auf etwas verweisen: im einfachen Fall auf einen Gegenstand, im schwierigen Fall auf ein Gefühl oder eine Idee oder eine Vorstellung. Die Semantik ist sowohl diachronen als auch synchronen, also geografischen, Veränderungen unterworfen. Der Bedeutungsinhalt eines Begriffs wird bestimmt durch den jeweiligen kulturellen und situativen Kontext und wird im Gegenzug auch vom Wort selbst mitgeformt. Das heisst aber nicht, dass wir nur jene Ideen zu denken vermögen, für die es auch ein Wort gibt.

Beim Umgang mit Dantes Texten muss man sich zudem bewusst sein, dass es nicht nur unterschiedliche Abschriften (und später auch Drucke) des Texts gibt, sondern dass dessen Entstehung selbst auch von einem Arbeitsprozess geprägt war. So liegen die Entstehungszeiträume der einzelnen Teile der *Commedia*, wenngleich das Werk als eine Einheit gilt, weit auseinander: Zwischen 1306 und 1309 ist Dante mit dem Verfassen des *Infernos* beschäftigt; zwischen 1308 und 1309 entstehen die ersten Gesänge des *Purgatorio*, das er bis 1316 fertigstellt. Den letzten Teil, das *Paradiso*, vollendet Dante erst kurz vor seinem Tod im Jahre 1321.<sup>1</sup> Zudem ist die Sprache, in der die *Commedia* und die *Vita Nova* geschrieben sind, eine gesprochene Sprache, die sich schriftlich manifestiert hat und uns heute nur noch in dieser Form zugänglich ist.

Um nun angesichts der als unzulänglich empfundenen Sprache nicht zu kapitulieren und gleichzeitig die Erfindung neuer Wörter zu vermeiden,

---

<sup>1</sup> Santagata, Marco: Dante. Il romanzo della sua vita, Mailand 2016, S. 213, 218 und 322 f.

müssen die vorhandenen mit teilweise oder völlig neuem Inhalt besetzt werden. Sender und Rezipient – in unserem Fall Autor und Leser – müssen sich demnach darüber einig sein, wie ein bestimmtes Wort zu verstehen ist. Das lässt sich nicht für alle Begriffe im Vorfeld sicherstellen, aber zumindest für die wichtigen. In diesem Kapitel möchte ich daher festlegen, wie ich die Begriffe «Gedächtnis» und «Erinnerung» zu verstehen und benutzen gedenke. Bei der Untersuchung der Gedächtnisidee in Dantes Werken hat man immer wieder das Gefühl, ein neues Wort für das, was er unter «Gedächtnis» oder «Erinnerung» versteht, erfinden zu müssen. Die entsprechenden Begriffe, die uns in seinen Texten am häufigsten begegnen, sind *mente* oder *memoria*, aber es gibt auch eine eindruckliche Zahl an Verben, die auf das Gedächtnis verweisen, wie *ricordare* oder *rimembrare* aber auch *pregare*, was auf das Beten als Gedenken verweist. Es tauchen auch umschreibende Formulierungen dafür auf, wie beispielsweise «im Gedächtnis erneuern» (*nel pensier rinova la paura*)<sup>2</sup>. Gedächtnis ist für Dante, so scheint es, etwas, das sowohl «sich rückbesinnen», «reflektieren» und «Intellekt» umfasst, aber auch «Seele» als den eigentlichen Sitz des Gedächtnisses.

Um eine geeignete Terminologie festlegen zu können, gilt es zunächst, die bisher in der Forschung gebotenen Perspektiven auf die historischen Gedächtnisvorstellungen zu beleuchten. Im Spiegel der in der Forschung bisher verfolgten Interessen und angewandten Methoden möchte ich meine eigene Herangehensweise herauskristallisieren und dabei prüfen, welche von der Forschung erarbeiteten Ansätze für meine Arbeit geeignet sind und welche nicht. Die in der Forschung verfügbaren Arbeitsbegriffe sollen kritisch beleuchtet werden.

Im Anschluss möchte ich die Begriffe, die der Beschreibung der Gedächtnisidee bei Dante dienen sollen, festlegen. Zum Schluss wird es das Ziel sein, in einem Überblick die von Dante verwendeten Gedächtnisbegriffe aufzulisten. Das daraus resultierende Inventar soll ebenso als Fundament für die folgenden Kapitel dienen.

---

2 Inf. I, 6. Wenn nicht anders angemerkt werden folgende Ausgaben zitiert: Dante Alighieri: *La Divina Commedia*. Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Mailand 2011, und Dante Alighieri: *Commedia*, in deutscher Prosa von Kurt Flasch, Frankfurt am Main 2013. Es wird in der Fussnote jeweils nur der Originaltext zitiert, auf die Nennung der Edition und Seitenzahlangaben wird verzichtet.

Um die Manifestation einer Idee als Teil des Weltbildes einer Person zu untersuchen, soll der Gegenstand dieser Arbeit stets in seinem historischen Kontext betrachtet werden. Ziel wird es auch sein, zu zeigen, dass Dante das Gedächtnisthema ganz bewusst behandelt hat, obwohl er kein eigenes Traktat dazu geschrieben hat. Einen Hinweis darauf bietet seine Erfindung des Gedächtnisflusses *Eunoè* oder seine ausgeprägte Anwendung von Gedächtnistermini. Meine Arbeit soll demnach aufzeigen, dass Dantes Werk eine Fülle an Überlegungen über das Gedächtnis aufweist.

## 1.1 Perspektiven in der Erforschung von Gedächtnisvorstellungen

Angestossen von dem Unbehagen, das ein sich anbahnendes Vergessen des Holocaust am Ende des vergangenen Jahrhunderts hervorgebracht hatte, wurde das Gedächtnis schon vor einiger Zeit in der Forschung aufgegriffen: Jan Assmann reagierte mit seinen Überlegungen zum kulturellen Gedächtnis auf frühere Theorien zum kollektiven Gedächtnis wie diejenigen von Maurice Halbwachs oder Pierre Nora.<sup>3</sup> Neben der kollektiven Erinnerung bildete die Untersuchung der Gedächtniskunst bzw. des praktischen Nutzen der Erinnerung einen weiteren Trend in der Forschung. Der Vielseitigkeit des Themas entsprechen die zahlreichen Möglichkeiten der Untersuchung und der Perspektiven in der Herangehensweise, wie Lucie Doležalová und Tamás Visi angemerkt haben.<sup>4</sup> Die unterschiedlichen Blickpunkte in der Erforschung historischer Gedächtnisvorstellungen reichen von der Betrachtung der Erinnerung als soziales Phänomen, welche in der Forschung unter *Memoria* firmiert,<sup>5</sup> bis hin zur Analyse der Rezeption, welche die aus der Antike überlieferten Ratgeber zum Gedächtnistraining erlebt haben.

---

3 Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 2002; Halbwachs, Maurice: La mémoire collective, Paris 1950; Nora, Pierre: Les Lieux de Mémoire, Paris 1984–1992.

4 Doležalová, Lucie und Visi, Tamás: «Revisiting Memory in the Middle Ages (Introduction)», in: Doležalová, Lucie (Hg.): The Making of Memory in the Middle Ages, Leiden und Boston 2010, S. 1–8, hier S. 1.

5 Oexle, Otto Gerhard: Memoria und Memorialüberlieferung im früheren Mittelalter, in: Frühmittelalterliche Studien, Bd. 10 (1976), Heft 1, S. 70–95, hier S. 80.

So umfassen die verschiedenen Interessensbereiche der kulturwissenschaftlichen Gedächtnistheorie gemäss Nicolas Pethes die soziologischen, historischen, philosophischen oder künstlerischen Aspekte des Phänomens «Gedächtnis».<sup>6</sup> Mit den soziologischen Aspekten und dem Gedächtnis als Gedenken hat sich Jan Assmann befasst. In diesem Sinne haben Assmanns Arbeiten zum kulturellen Gedächtnis gezeigt, welche Bedeutung das gemeinschaftliche Erinnern in vormodernen Gesellschaften eingenommen hat. Im Gegensatz zum individuellen Gedächtnis ist die «Erinnerungskultur», die Assmann untersucht, «auf die Gruppe bezogen».<sup>7</sup> Assmann behandelt sowohl das «kollektive Bindungsgedächtnis», das vor allem der Stiftung politischer Identität dient, als auch die beiden weiter gefassten Termini «kommunikatives Gedächtnis» für das Generationengedächtnis und «kulturelles Gedächtnis» für ein Gedächtnis, das für die «Überlieferung des Sinns» zuständig ist und sich auf «Ereignisse in einer absoluten Vergangenheit» bezieht.<sup>8</sup>

Patrick Geary hat darauf hingewiesen, dass Assmann, Halbwachs, aber auch Pierre Nora das Gedenken ausschliesslich aus der Sicht der Soziologen betrachtet haben. Was es brauche, so Geary, sei die Sicht des Historikers.<sup>9</sup> Dieser Aufgabe hat er sich selbst in seinem Buch *Phantoms of Remembrance* angenommen. Geary hat auch betont, dass es für eine geschichtswissenschaftliche Untersuchung sinnvoller ist, einzelne Autoren zu untersuchen, als von Gruppenphänomenen auszugehen. Für ihn gibt es zwei Arten der «History of Memory»: Erstens die Geschichte der Historiografie und zweitens die Geschichte der intellektuellen Tradition, innerhalb derer Gedächtnis verstanden und gepflegt wurde.<sup>10</sup> Geary behandelt auch das Vergessen, indem er untersucht, wie durch das bewusste Auslassen von Namen dieselben der Vergessenheit überlassen werden.

Im Allgemeinen gibt es im Bereich der Entwicklung philosophischer Gedächtnistheorien im Mittelalter, wie Jörn Müller festgestellt hat, nur weni-

---

<sup>6</sup> Pethes, Nicolas: Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien. Zur Einführung, Hamburg 2008, S. 9.

<sup>7</sup> Assmann 2002, S. 30.

<sup>8</sup> Assmann, Jan: Religion und kulturelles Gedächtnis, München 2007, S. 34 und 37–38; Assmann 2002, S. 50–56.

<sup>9</sup> Anlässlich eines Vortrags am 3. 11. 2016 in Zürich.

<sup>10</sup> Geary, Patrick: *Phantoms of Remembrance. Memory and Oblivion at the End of the First Millenium*, Princeton, New Jersey 1994, S. 9.

ge «übergreifende problemgeschichtliche Betrachtungen».<sup>11</sup> Eine ideengeschichtliche Perspektive auf das Gedächtnis liefert die Arbeit *The Art of Memory* der britischen Historikerin Frances A. Yates.<sup>12</sup> Sie hat die Geschichte jener Techniken, die der Gedächtnisausbildung und dem Gedächtnistraining dienen, basierend auf den darüber zwischen Antike und Renaissance verfassten Texte untersucht.<sup>13</sup> Ihr Buch zur Geschichte der Gedächtniskunst kommt damit einer «Theorie des Gedächtnisses» näher, die nicht fragt, «was das Gedächtnis ›ist‹, sondern wie es zu unterschiedlichen Zeiten [...] verstanden wurde [...]», wie es Pethes in Bezug auf die Kulturwissenschaften formuliert hat.<sup>14</sup> Patrick H. Huttons Eintrag *Memory* im *New Dictionary of the History of Ideas* zufolge gehen die Informationen zu den vormodernen Gedächtnisvorstellungen nicht über die der antiken Werke der Rhetorik, Platons und Aristoteles' sowie die Arbeit von Frances A. Yates hinaus.<sup>15</sup> Die Britin habe als Erste eine Geschichte der intellektuellen Anwendungen der mnemonischen Techniken geschrieben.<sup>16</sup> Tatsächlich hat sich aber schon Helga Hajdu im Jahr 1936 der Thematik angenommen, und zwar in ihrem Buch *Das mnemotechnische Schrifttum des Mittelalters*. Der überwiegende Teil des oben genannten Lexikonartikels ist der Moderne gewidmet, und auch in Bezug auf Yates' Werk wird das Mittelalter übergangen, da sie sich in ihrer Arbeit auf die Renaissance fokussiert hat. Mit einem einzigen Satz wird im Artikel das Mittelalter zwar erwähnt, aber lediglich in Bezug auf die Bedeutung der Gedächtniskunst. Was also tatsächlich fehlt, ist eine umfassende Geschichte der Gedächtnisvorstellungen des Mittelalters.

Dabei lässt sich an den Überlegungen zum Gedächtnis, die das Mittelalter hervorgebracht hat, eine tiefgreifende Umdeutung und Neubehandlung des Themas beobachten, welche Yates im Detail nachzeichnet. Zudem war

---

11 Müller, Jörn: Albertus Magnus über Gedächtnis, Erinnern und Wiedererinnerung, Eine philosophische Lektüre von *De memoria et reminiscencia* mit Übersetzung, Lectio Albertina 17, Münster 2017, S. 8.

12 Yates, Frances A.: *The Art of Memory*, London 1966.

13 Assmann 2002, S. 29; Yates 1966, S. 11.

14 Pethes 2008, S. 14–15.

15 Hutton, Patrick H.: «Memory», in: Cline Horowitz, Maryanne (Hg.): *The New Dictionary of the History of Ideas*, 6 Bde., New York 2005, Bd. 4, S. 1418–1422.

16 Ebd.

sie die Erste, die über Dantes *Inferno* als eine Art Gedächtnissystem nachgedacht hat:

That Dante's *Inferno* could be regarded as a kind of memory system for memorizing Hell and its punishments, with striking images on orders of places, will come as a great shock [...] 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.<sup>17</sup>

Damit hat sie, auch wenn sie Dante nur kurz erwähnt, ein gesteigertes Interesse der Dante-Forscher am Gedächtnisthema ausgelöst. Aber auch jenseits von Dante bleibt ihr Buch das wichtigste Referenzwerk bezüglich der Geschichte der *ars memoriae*. Sie hat sich darin zahlreicher Texte, die zwischen Antike und Spätmittelalter entstanden sind und sich mit dem Gedächtnisthema befassen, angenommen. Es ging ihr es also nicht nur um die Geschichte der Techniken der *ars memoriae*, sondern auch um den Wandel, dem diese selbst und ihre Bewertung mit der Zeit unterlagen. Mit ihrer Geschichte der Gedächtniskunst begann sie, wie sie selbst schreibt, ausgehend von einer Auseinandersetzung mit Giordano Brunos *De umbris idearum* (1582).<sup>18</sup> Ziel ihrer Arbeit war es demnach, Bruno in einen historischen Kontext zu setzen, aber gleichzeitig auch einen Überblick über eine spezifische Denktradition zu geben.<sup>19</sup>

Yates war sich bewusst, dass die Bewertung des Gedächtnisses ab dem 12. Jahrhundert eine tiefgreifende Veränderung durchläuft: Erinnerung wird nun zu einer moralischen und religiösen Pflicht.<sup>20</sup> Ein Teil ihrer Arbeit widmet sich daher auch der Überführung des künstlichen Gedächtnisses von der Rhetorik in den Bereich der Ethik durch die Scholastik – ein Paradigmenwechsel, der, so Yates, eine andere Betrachtungsweise verlangt.<sup>21</sup>

Eine wichtige Veränderung in der Gedächtnisidee vollzog sich allerdings bereits mit Augustinus, der aus christlicher Perspektive eine theologische Dimension des Gedächtnisses beschrieb. Diesen sah Yates in erster Linie als

---

17 Yates 1966, S. 104.

18 Yates 1966, S. 11.

19 Ebd., S. 13.

20 Ebd., S. 12.

21 Ebd., S. 36 und 69.

einen Autor der Redekunst. In ihren Überlegungen zum «heidnischen Rhetorik-Lehrer» offenbart sich Yates' Perspektive beispielhaft:<sup>22</sup> Wie der Titel der Arbeit bereits sagt, lag ihr Interessenschwerpunkt auf der Kunst. Damit blickt ihre Untersuchung – auch wenn zentrale Veränderungen in den mittelalterlichen Gedächtnisideen konstatiert werden – hauptsächlich durch die Brille der Rhetorik.<sup>23</sup>

Das Interesse der Historiker lag in Bezug auf die Bedeutung des Gedächtnisses für den Einzelnen aber vor allem bei der Anwendung und dem Nutzen desselben. Auch das von Doležalová herausgegebene Buch *The Making of Memory in the Middle Ages* ist auf die Verwendung und Instrumentalisierung von Erinnerung fokussiert. Der Schwerpunkt umfasst, so ist in der Einleitung zu lesen, sowohl die Nutzung des Gedächtnisses für das Bewahren und Abrufen von Informationen als auch Erinnerung als Form der Vergangenheitskonstruktion.<sup>24</sup> Mary Carruthers' Beitrag, der eindeutig in der Tradition von Yates anzusiedeln ist, geht zwar auch von der Anwendung des Gedächtnisses durch den Einzelnen aus, untersucht aber im Speziellen die Techniken, durch welche Individuen sich spezifische Texte eingeprägt haben. Es geht in ihrer Arbeit daher nicht um die Vorstellung vom Gedächtnis, sondern um dessen praktische Anwendung. Der Arbeit liegt die Annahme zugrunde, dass das individuelle Gedächtnis anhand bestimmter grundlegender Techniken trainiert worden sei.<sup>25</sup> Carruthers wollte das Gedächtnis nicht bloss als Teil der Rhetorik verstanden wissen und unterstrich in ihrer Arbeit, dass die Forschung diesbezüglich einen Mangel aufweist. So habe man der Frage, als was das Gedächtnis verstanden und wie und aus welchem Grund es trainiert worden sei, zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt.<sup>26</sup>

Für die Aufarbeitung des Gedächtnisthemas für das Mittelalter war Carruthers' *The Book of Memory* unter anderem deshalb wegweisend, weil sie die damit zusammenhängenden Paradigmen, welche die schriftlichen und mündlichen Formen von Überlieferung im Mittelalter prägten, sorgfältig re-

---

22 *Augustine, the pagan teacher of rhetoric [...]*. Yates 1966, S. 59.

23 Ebd., S. 64.

24 Doležalová/Visi 2010, S. 2.

25 Carruthers, Mary: *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, 2. Auflage, Cambridge 2008, S. 8; Geary 1994, S. 27.

26 Carruthers 2008, S. 9.

flektiert hat.<sup>27</sup> Für den Titel ihrer Arbeit hat sie sich bezeichnenderweise von der *Vita Nova* inspirieren lassen, wo Dante im ersten Satz auf sein Erinnerungsbuch (*Il libro della mia memoria*) Bezug nimmt.<sup>28</sup>

Einen ähnlich ideengeschichtlichen Ansatz wie Yates verfolgen die Arbeiten von Harald Weinrich und Aleida Assmann. Letztere hat den historischen Gedächtnismetaphern in ihrem Buch zu den Erinnerungsräumen ein ganzes Kapitel gewidmet. Die Arbeit ist hauptsächlich medien- und literaturwissenschaftlich orientiert und hat einen zeitlichen Fokus, der auf der einen Seite die antiken und auf der anderen die modernen Vorstellungen beleuchtet.<sup>29</sup> Harald Weinrich fokussierte sich ebenso auf die Aussagen Einzelner und lieferte zudem als einer der wenigen neben Friedrich Ohly Einblicke in Dantes Gedächtnisvorstellung. Dieser ging er in seinem Aufsatz *Memoria Dantis* (1994) nach, untersuchte sie allerdings hauptsächlich von der Tradition der Gedächtniskunst ausgehend.<sup>30</sup> In *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens* (2005) ging es ihm hingegen vor allem um die *damnatio memoriae* im *Inferno*.<sup>31</sup> Mit seiner Einschätzung der *damnatio memoriae* bei Dante stellte

---

27 Vor Kurzem ist Rainer Hugener der Frage nach «Schriftlichkeit und Medialität» im Zusammenhang mit dem schriftlich organisierten Gedächtnis nachgegangen in: Buchführung für die Ewigkeit: Totengedenken, Verschriftlichung und Traditionsbildung im Spätmittelalter, Zürich 2014, S. 11–12.

28 Carruthers 2008, S. 18; *Vita Nova* I, 1. Die *Vita Nova* werde ich in dieser Arbeit nach den folgenden Editionen, resp. Übersetzungen zitieren: Dante Alighieri: Das neue Leben, neu übertragen und mit Originaltext versehen von Richard Zoozmann, mit Einführungen und Anmerkungen von Constantin Sauter (Dantes Poetische Werke, Bd. 4, 2. umgearbeitete Auflage) Freiburg im Breisgau 1912; Dante Alighieri: *Vita Nova*, hg. v. Luca Carlo Rossi, Mailand 2011. Die *Vita Nova* war ursprünglich nicht in Kapitel unterteilt. Es gibt Editionen, die den Text in 31 Kapitel teilen, andere sehen 42 Kapitel vor. Ich halte mich an Letztere, da diese ein genaueres Angeben einer Textstelle erlaubt. Zudem werde ich, wie bei der *Commedia*, in der Fussnote jeweils nur den Originaltext zitieren und von der Nennung der Seitenzahl der Edition absehen.

29 Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 2010. Der einzige behandelte Autor aus dem vernachlässigten Zeitraum zwischen 500 und 1500 ist Hugo von St. Victor. Ihn zieht Assmann hinzu, um die Metapher der Arche zu erläutern.

30 Weinrich, Harald: «*Memoria Dantis*», in: *Heidelberger Jahrbücher* 38 (1994), S. 183–199.

31 Weinrich, Harald: *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, München 2005, S. 52.

sich Weinrich in die Tradition von Friedrich Ohly, der in seiner Abschiedsvorlesung 1982 die theologischen Aspekte der Gedächtnisidee Dantes beleuchtet hat. Die Dimensionen der Memoria reichen, so Ohly, vom «gnädigen Gedächtnis Gottes» bis zu «seinem verdammenden Vergessen».<sup>32</sup>

Die Arbeiten von Weinrich und Ohly bringen uns zu jener Forschung, die sich direkt mit den Dimensionen des Gedächtnisses in Dantes Werken auseinandergesetzt haben. Die Beiträge stammen aus dem Feld der Philologie und befassen sich überwiegend mit dem Einfluss der Gedächtniskunst auf die *Commedia*. So fehlt zum einen eine Analyse der *Vita Nova* in Bezug auf das Gedächtnisthema, die über die Buch-Metapher hinausgeht. Zum anderen wurde in Bezug auf die *Commedia* hauptsächlich die Gedächtniskunst als Strukturprinzip untersucht. Zu erwähnen ist diesbezüglich der Aufsatz von Karl August Ott, der den Aufbau und die Struktur der *Commedia* anhand der antiken Gedächtnisregeln beschreibt.<sup>33</sup> Nach der Analyse der Bedeutung, welche die Orte und Bilder für den Text einnehmen, kommt er auch auf die Buch-Metapher zu sprechen, die allerdings «keine blosse Metapher» sei, «sondern eine bestimmte Auffassung des Erinnerungsvermögens» beschreibe, bei der dem Sich-Einprägen das Schreiben und dem Erinnern das Lesen entspricht.<sup>34</sup> Otts Beitrag hat mit denjenigen von Weinrich und Ohly gemein, dass sie entweder Dante nur als einen Teil der Untersuchung behandeln oder – wenn tatsächlich der gesamte Artikel Dantes Gedächtnisvorstellung gewidmet ist, wie im Falle Otts – dem Gedächtnis jenseits der strukturgebenden Regeln der Gedächtniskunst nur wenig Aufmerksamkeit schenken. Auch Jacques Le Goffs Einsichten in Bezug auf Dantes Gedächtnisidee beschränken sich auf die Erwähnung der beiden Gedächtnisflüsse Lethe und *Eunoé* sowie die Feststellung, dass das Gedächtnis beim Übertritt ins Paradies gereinigt werden muss.<sup>35</sup> Hinzu kommt, dass er nur vom Gedächtnis und nicht vom Akt des Erinnerns spricht.

---

32 Ohly, Friedrich: «Bemerkungen eines Philologen zur Memoria», in: *Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter* (Münstersche Mittelalter-Schriften 48), München 1984, S. 9–68, hier S. 66.

33 Ott, Karl August: «Die Bedeutung der Mnemotechnik für den Aufbau der *Divina Commedia*», in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 62 (1987), S. 163–193, hier S. 183.

34 Ott 1987, S. 182.

35 Le Goff, Jacques: *La naissance du purgatoire*, Paris 1981, S. 479.

Weitere Arbeiten zur Gedächtnisthematik bei Dante wurden zuletzt in Form von Aufsätzen von Maria Corti, die sich ebenfalls auf die Funktion der Bilder konzentriert hat, und Thomas Klinkert, der den Zusammenhang von Erinnerung und Schmerz als Medium der Erkenntnis untersucht hat, vorgelegt.<sup>36</sup>

## 1.2 Wie Gedächtnis und Erinnerung in Dantes Texten zu untersuchen sind

In der vorliegenden Arbeit lassen sich einige Überschneidungen mit den bekannten Forschungsarbeiten ausmachen. In Bezug auf die Bedeutung des Buches und der Liturgie stütze ich mich im Wesentlichen auf die Arbeiten von Carruthers, und da einer meiner Schwerpunkte auf den theologischen Dimensionen liegen soll, bieten die Überlegungen von Ohly eine der wichtigsten Referenzen für einen Teil meiner Arbeit. Eine Lücke in der Forschung gibt es meiner Meinung nach gerade dort, wo es um die Geschichte der Gedächtnisvorstellung, in Abgrenzung zur Geschichte der Gedächtniskunst, wie sie Yates beschrieben hat, geht. Beim Fokus auf die Gedächtniskunst geht meiner Einsicht nach unter, welche Bedeutung Augustinus' Umdeutung der Erinnerung für die Entwicklung der Gedächtnisidee im Mittelalter gehabt hat. So hat Yates ihren Fokus auf den Einfluss der Praxis auf die Theorie gelegt. Diesbezüglich würde ich Carruthers' Aussage unterstreichen, dass *praxis* und *doxis* sich vielmehr gegenseitig beeinflussen, und der Impuls nicht einseitig verläuft.<sup>37</sup> Die Geschichte der Gedächtnisvorstellung markiert demnach genau die Stelle, an der sich meine Arbeit einzuordnen gedenkt. Der Fokus meines Beitrags ergibt sich damit im Wesentlichen aus einer ideengeschichtlichen Perspektive.

Aber auch auf die Arbeiten von Weinrich werde ich wiederholt Bezug nehmen, da sie der von mir eingenommenen ideengeschichtlichen Perspektive am nächsten stehen. Allerdings wird es, wenngleich ich die *damnatio me-*

---

<sup>36</sup> Corti, Maria: «Il «libro della memoria» e i libri dello scrittore», in: Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico e Dante, Turin 1993, S. 27–50; Klinkert 2007, S. 71–98.

<sup>37</sup> Wenngleich sie den Schwerpunkt auch auf die *praxis* legt: *Memoria is better considered, in the context of my study, as praxis rather than as doxis. Practices are sometimes influenced by ideas (and vice versa) [...]* (Carruthers 2008, S. 15).

*moriae* in meiner Arbeit aufgreifen und denselben Begriff verwenden werde, nötig sein, die Lücken in Weinrichs Analyse zu untersuchen, die sich vor allem aus einer an der Perspektive der Figur Dante orientierten Deutung des Werks ergibt, die lediglich die Text-immanenten Aussagen berücksichtigt und nicht der Metaebene, das heisst der Deutung des Werks aus der Sicht des Autors, nachgeht.<sup>38</sup>

Die Unterscheidung der verschiedenen Deutungsperspektiven, die sich durch die Trennung von Autor, Erzähler und Figur ergeben, wird für meine Analyse im Allgemeinen zentral sein. Die besondere Bedeutung der entsprechenden Methodik der historischen Erzähltheorie – welche ich im dritten Kapitel genauer erläutern werde – wird insbesondere bei der Herausarbeitung des «erzählten Erinnerns» und dem «Dichter als Sprachrohr Gottes» zum Tragen kommen. Bei mittelalterlichen Texten, und so auch bei Dante, besteht der Autor meist – anders als bei modernen Texten – auf seiner Identität mit dem Erzähler. Dies habe, wie Monika Fludernik betont, dazu geführt, dass die Erzähltheorie dazu tendiert, die historischen Entwicklungen zu vernachlässigen.<sup>39</sup> Die Frage «Wer spricht?» muss aber auch bei mittelalterlicher Erzählliteratur generell und so auch bei Dantes Texten unbedingt geklärt werden. Ansonsten läuft man Gefahr, inkonsequente Aussagen über die Erzählerstimme zu treffen, die für eine bestimmte Stelle im Text eine stärkere Erzählerpräsenz annehmen als für andere, das heisst «hinter» der Aussage einer Figur den Erzähler «sprechen hören». Gerade im Falle der Göttlichen Komödie, in der es scheinbar keinen Erzähler gibt, müssen solche Theorien überprüft werden. Dazu ist es notwendig, der Frage nach der Vermittlerfigur nachzugehen – denn obwohl in der *Commedia* kein Erzähler benannt wird, gibt es gleichwohl eine implizite Vermittlerfigur.

Diesbezüglich war es mein Ziel, eine einheitliche Terminologie festzulegen, um den Text genau und konsequent verständlich beschreiben zu können. Die narratologischen Arbeitsbegriffe, die angewendet werden, müssen

---

<sup>38</sup> Weinrich 2005, S. 52. Aufgrund seiner Perspektive gelangt Weinrich zu einer unzureichenden Einschätzung der Rolle, die Ruhm und *damnatio memoriae* in Dantes Weltbild einnehmen.

<sup>39</sup> Fludernik, Monika: «The Diachronization of Narratology, Dedicated to F. K. Stanzel on his 80th birthday», in: *Narrative*, Bd. 11, Nr. 3 (Oktober 2003), S. 331–348, hier S. 331.

auf die Besonderheiten mittelalterlicher Erzähltheorie abgestimmt und für die Analyse mittelalterlicher Erzähltexte sinnvoll sein. Gleichzeitig ist es im Sinne der Lesbarkeit dieser Arbeit wünschenswert, ein begrenztes Vokabular zu verwenden. Die Auswahl der Begriffe lässt sich dadurch rechtfertigen, dass deren Anwendung einen entscheidenden Vorteil für diese Untersuchung darstellt, weil sie es erlauben, Deutungsunterschiede genauer untersuchen zu können. So soll in Anlehnung an Gérard Genette im Folgenden die Unterscheidung zwischen «Geschichte» (*histoire*), «Erzählung» («discours») und «Narration» vorgenommen werden. Genette bezeichnet die Geschichte als «die Abfolge der realen oder fiktiven Ereignisse, die den Gegenstand [der] Rede ausmachen, und ihre unterschiedlichen Beziehungen zueinander»,<sup>40</sup> also die Geschichte, die der Erzähler in seiner Erzählung wiedergibt.<sup>41</sup> Bei der «Erzählung» handelt es sich nach Genette um die «narrative Aussage, den mündlichen oder schriftlichen Diskurs, der von einem Ereignis oder einer Reihe von Ereignissen berichtet»,<sup>42</sup> also einfach ausgedrückt die Erzählung als Text bzw. Äusserung.<sup>43</sup> Und schliesslich bezeichnet die Narration jenes, «das darin besteht, dass jemand etwas erzählt, den Akt der Narration selber».<sup>44</sup> Auf Dante übertragen entspricht die «Geschichte» der fiktiven Jenseitswanderung des Helden Dante Alighieris, während die «Erzählung» die *Commedia* als episches, in Terzinen verfasstes Gedicht mit 34 Gesängen bezeichnet. Die «Narration» umfasst das Aufsagen des Erzählers in der Ich-Perspektive und im italienischen *Volgare* aus dem eigenen Gedächtnis. Diese Unterscheidung zwischen «Geschichte», «Erzählung» und «Narration» ist gerade für einen mittelalterlichen Kontext sinnvoll, da sie der Tatsache Rechnung trägt, dass wir es in Texten dieser Zeit oftmals mit Erzählungen zu tun haben, die dieselbe «Geschichte» in unterschiedlicher Form wiedergeben.<sup>45</sup> Des Weiteren werde ich, um klar kennzeichnen zu können, welche Perspektive eine bestimmte Aussage im Text einnimmt, von den folgenden Begriffen

---

40 Genette, Gérard: Die Erzählung, 3., durchgesehene und korrigierte Auflage, übersetzt von Andreas Knop, mit einem Nachwort von Jochen Vogt, überprüft und berichtigt von Isabel Kranz, Paderborn 2010, S. 11.

41 Fludernik 2013, S. 10.

42 Genette 2010, S. 11.

43 Fludernik 2013, S. 10.

44 Genette, 2010, S. 11.

45 Fludernik 2013, S. 11.

Gebrauch machen: 1) Der «erzählte Dante» ist die Figur im Text, der Jenseitswanderer, von dem der «erzählende Dante» berichtet. 2) Der «erzählende Dante» ist der Vermittler der «Geschichte», der imaginierte Erzähler in der Gegenwart. 3) Der «Autor» ist der historische Dante Alighieri, der als Produzent der «Geschichte» und des Texts bekannt ist; Dante ist eben auch, wie im Kapitel 3 im Detail herausgearbeitet wird, «Verfasser» des Textes – eine Rolle, die im mittelalterlichen Kontext nicht zwangsläufig mit derjenigen des Autors zusammenfällt. Denn Schreiben, Verfassen, oder Autor-Sein eines Textes kann bei mittelalterlichen Texten auch auf drei verschiedene Personen aufgeteilt sein.

Was den Gegenstand dieser Arbeit betrifft, werden des Weiteren die von Jan Assmann untersuchten gesellschaftlichen Funktionen des Gedächtnisses als Gedenken nur in Bezug auf die Frage, wie diese Phänomene von Dante beschrieben worden sind, berücksichtigt. Die sozialen Funktionen der Erinnerung, die ich unter anderem im Kapitel zum irdischen Ruhm analysieren werde, lassen sich allerdings nicht in den von Assmann vorgeschlagenen Kategorien beschreiben. Hierbei werde ich zudem in erster Linie die Idee des Gedenkens, bei dem nicht das Erinnern selbst, sondern das Erinnernte im Vordergrund steht, betrachten.<sup>46</sup> Diese Perspektive wird insbesondere in jenen Teilen meiner Arbeit eingenommen, wenn es um Dantes Glaubwürdigkeit als Autor oder um die *damnatio memoriae* geht. Im Gegenzug wird das Gedenken, bei dem das Erinnern selbst im Mittelpunkt steht, unter dem Aspekt der Liturgie verhandelt. In diesem Sinne haben Assmanns Arbeiten zum kulturellen Gedächtnis wenig mit meinen eigenen Fragestellungen zu tun. Ebenso liegen auch die Überlegungen zur Funktionsweise des individuellen Gedächtnisses – oder gar zu den gedächtnispsychologischen Zusammenhängen – nicht in meinem Interessensbereich.<sup>47</sup>

Des Weiteren sind in Bezug auf die in meiner Arbeit gestellten Fragen Parallelen zur Arbeit von Aleida Assmann auszumachen. Allerdings weist

---

<sup>46</sup> Schwedler, Gerald: «Was heisst und zu welchem Ende untersucht man *damnatio in memoria?*», in: Scholz, Sebastian/Schwedler, Gerald/Sprenger, Kai-Michael (Hg.): *Damnatio in Memoria. Deformation und Gegenkonstruktionen in der Geschichte*, Köln 2014, S. 9–23, hier S. 12.

<sup>47</sup> Wie dies in Johannes Frieds Betrachtung zu finden ist. Fried, Johannes: *Der Schleier der Erinnerung. Grundzüge einer historischen Memorik*, München 2012.

ihre Analyse, insbesondere was die Methodik betrifft, Probleme auf. Aus dem Mangel einer geschichtswissenschaftlichen Herangehensweise ergibt sich, dass ihre Studie die historischen Begriffe nicht korrekt einzuordnen vermag. Sie betrachtet die Auseinandersetzungen mit dem Gedächtnis immer wieder aus moderner Sicht.<sup>48</sup> Das Mittelalter überspringt sie bisweilen sogar.<sup>49</sup> Ihre problematische Vorgehensweise, bei der sie Kontinuitäten und Zusammenhänge über immense Zeiträume hinweg behauptet, zeigt sich in ihren Ausführungen zu den Gedächtnismetaphern, die sie als universelle Ideen versteht. Den Begriff der Metapher möchte ich im Folgenden nur unter Vorbehalt anwenden, da er nur teilweise beinhaltet, was ich zu untersuchen gedenke. Ich möchte nämlich nicht nur zeigen, welche Bilder Dante benutzt hat, um eine Idee des Gedächtnisses zu vermitteln, sondern welche grundlegende Vorstellung er gehegt hat. Die Metapher, die bisweilen auch als blosses rhetorisches Mittel eingesetzt werden kann, ist für eine solche Analyse nur bedingt geeignet. Als Beispiel mag die Beschreibung des Gedächtnisses bei Augustinus angeführt werden, der im zehnten Buch der *Bekenntnisse* auf die Magen-Metapher zurückgreift: Hier dient der Vergleich lediglich der Veranschaulichung des an dieser Stelle gerade verhandelten Aspekts. Der Autor selbst distanziert sich gleich nach der Erwähnung der Metapher wieder von derselben:

Das Gedächtnis ist offenbar so etwas wie der Magen des Geistes; Freude und Trauer sind wie eine süße oder eine bittere Speise. Übergeben wir sie dem Gedächtnis, wandern sie ab in den Magen. Dort können sie aufbewahrt werden, aber dort haben sie

---

<sup>48</sup> So zum Beispiel, wenn sie im Sinne eines modernen Verständnisses das «Verfahren des Speicherns» dem «Prozess des Erinnerns» gegenüberstellt (Assmann 2010, S. 29). Zudem geht sie mit der Beziehung zwischen «individuell» und «kollektiv» nicht differenzierend genug um.

<sup>49</sup> So zum Beispiel, wenn sie in einem Satz die Verwendung von Wachs, Ton und Stein als Schreibmaterialien in der Antike mit dem erst im 13. Jahrhundert in Umlauf kommenden Papier und dem hohen Preis von Papyrus und Pergament in Verbindung bringt: «Da Papier erst im 13. Jahrhundert in Umlauf kam und Papyrus und Pergament knappe und kostbare Materialien waren, wurden in alten Kulturen in Wachs, Ton und Stein geschrieben» (Assmann 2010, S. 151).

keinen Geschmack mehr. Es wäre lächerlich, diesen Vergleich zu überziehen – aber eine gewisse Ähnlichkeit besteht schon.<sup>50</sup>

Augustinus, Bekenntnisse X, 21

Dieses Beispiel vermag aufzuzeigen, dass Metaphern nicht mit allgemeinen Vorstellungen oder Ideen gleichgestellt werden können, sondern nur eine spezielle Form oder einen Teil jener darstellen. Deren Berücksichtigung ist gleichwohl wichtig, da sich jede Metapher aus einer Idee speist und es essenziell ist, zu wissen, auf welches Inventar von verfügbaren Metaphern ein Autor zurückgreifen konnte. Wird auf die Verwendung einer bekannten Metapher verzichtet, gilt es zu analysieren, weshalb der Autor so verfährt.

Bei der Übernahme von bekannten Metaphern oder Topoi aus der Literatur stellt sich die Frage nach Dantes Vorbildern. Meine Analysen gehen immer auch der Frage nach, inwiefern Dante bekannte Ideen und Vorstellungen übernommen, verarbeitet oder geändert hat. Hierbei gilt es zu fragen, inwiefern ihm bestimmte Texte überhaupt zur Verfügung standen und ob und ab wann er über die entsprechende Bildung verfügte, um diese Texte überhaupt lesen zu können. In Bezug auf Dantes Bildung beabsichtigt meine Analyse, die verschiedenen Bildungsmöglichkeiten zu Dantes Zeit in Florenz zu berücksichtigen. Ich folge der Grundannahme, dass Dante nach seiner konventionellen, sekundären Ausbildung über unzureichende Lateinkenntnisse verfügt hat und im Zeitraum zwischen dem Abschluss der konventionellen Ausbildung und seiner Verbannung auf anderen Wegen – höchstwahrscheinlich durch seinen Lehrer Brunetto Latini – eine vertiefte Weiterbildung genoss, die es ihm spätestens bei der Niederschrift der *Vita Nova* erlaubte, lateinische Texte zu lesen und zu verstehen. Dantes Bildungsvoraussetzungen werde ich in Kapitel 2 noch genauer beleuchten.

Die Ziele der vorliegenden Arbeit umfassen einen Rahmen, der auf der einen Seite durch die Idee der «kognitiven Erinnerung» und auf der anderen durch das Prädikat «der Seele nutzend» abgesteckt wird:<sup>51</sup> Wie beschreibt

---

<sup>50</sup> *Nimirum ergo memoria quasi venter est animi, Laetitia vero atque tristitia quasi cibus dulcis et amarus: cum memoriae commendantur, quasi traiecta in ventrem recondi illic possunt, sapere non possunt. Ridiculum est haec illis similia putare, nec tamen sunt omni modo dissimilia.* Zitiert nach: Augustinus. *Confessiones Liber X et XI.* Lateinisch/Deutsch übersetzt, herausgegeben und kommentiert von Kurt Flasch, Stuttgart 2008, S. 96–97.

<sup>51</sup> Schwedler 2014, S. 11.

und bewertet Dante Gedächtnis und Erinnerung in seinen Texten und welche Formen derselben sind in diesen anzutreffen? Welchen Einfluss haben die antiken Gedächtnistraktate und die theologischen Reflexionen zum Thema auf seine Vorstellungen gehabt und inwiefern ist die Gedächtnisidee vom Raum Florenz und den dort zu dieser Zeit geläufigen Schriften und vorhandenen Studienmöglichkeiten bestimmt worden? Welcher Zusammenhang besteht zwischen Dantes Vorstellungen und jenen Aspekten der Liturgie, bei denen das Gedächtnis eine zentrale Rolle spielt? Wie hängen Dantes Verständnis der Dichter-*auctoritas* mit der Idee des Gedächtnisbuches zusammen?

Gegenstand meiner Arbeit ist eine individuelle Vorstellung und deren Einflüsse. Meine Studie folgt der Prämisse, dass es nie eine abschliessende, statische Idee gibt, die alle Menschen teilen. So muss man davon ausgehen, dass andere Zeitgenossen Dantes seine Sicht geteilt haben, aber in einigen Belangen oder gar ganz von seiner Idee abwichen. In dieser Arbeit werde mich auf jene konzentrieren, die einen direkten Einfluss auf Dante gehabt haben.

### 1.3 Gedächtnisbegriffe in der Forschung

Bei einer geschichtswissenschaftlichen Analyse müssen die Begriffe auf die zu untersuchende, historische Idee oder Vorstellung abwendbar sein und, soweit möglich, moderne Implikationen ausschliessen. Dieser Anforderung entspricht die Nennung der in den Quellen selbst verwendeten Termini, durch die eine Annäherung an den tatsächlichen Begriffsinhalt gelingen kann; aber selbst bei solchen historischen Begriffen muss man von unterschiedlichen Anwendungsformen ausgehen, wenn man sie in unterschiedlichen historischen Kontexten untersucht. Zudem gibt es auch «scheinbar» historische Begriffe, die eigentlich modern sind. Dieses Problem zeigt sich beispielsweise beim Begriffspaar *damnatio memoriae* und *erasio nominis*. So wurde hierbei festgestellt, dass die *damnatio memoriae* – ein von der Forschung des 17. Jahrhunderts geprägter Begriff – in der Vormoderne auf die «Stigmatisierung der betreffenden Person» abzielt und damit der Markierung von negati-

ver Erinnerung dient,<sup>52</sup> während die *erasio nominis* das konkrete Streichen eines Namens aus der kollektiven Erinnerung beinhaltet, das sich in erster Linie in materieller Form ausdrückt.<sup>53</sup>

Bei Dante begegnet uns lediglich das Phänomen der Stigmatisierung, denn das, was im *Inferno* vordergründig als Streichen eines Namens erscheint, ist in Wahrheit eine *damnatio memoriae*. Im übertragenen Sinne erfolgt in der *Commedia* auch eine *erasio nominis*, wenn die Sünder von Gott vergessen werden. Diese Form des Vergessens manifestiert sich allerdings nicht materiell, weshalb der Begriff nicht ganz zutrifft. Zudem beschreibt Dante noch andere Arten des Vergessens, die ich unter anderem im Kapitel «Der Weg der Erinnerung» untersuche.

Die beiden oben erwähnten Begriffe zeigen beispielhaft auf, dass selbst spezifische, in der Forschung angewandte Gedächtnisbegriffe sich nicht für die Beschreibung der bei Dante vorzufindenden Ideen eignen, weil sie bereits mit bestimmten Inhalten aufgeladen sind.

Bezüglich des von Dante selbst verwendeten Begriffs «*memoria*» ist wiederum festzustellen, dass dieser – genauso wie seine lateinischen (*memoria*), englischen (*memory*) oder französischen (*mémoire*) Verwandten – zu allgemein und daher ungenau ist. Es müssen also weitere, erklärende Unterbegriffe gefunden werden.<sup>54</sup> Da in Dantes Texten selbst keine eindeutigen Nebenbegriffe zu finden sind, müssen wir sie selbst wählen. Carruthers und Ziolkowski haben das Problem gelöst, indem sie für das aktive, Intellekt-gestützte Erinnern den Begriff *recollection* eingeführt haben: So sprechen sie von *re-collecting* (wieder-einsammeln) und *gathering and collecting* (zusammensuchen und -sammeln).<sup>55</sup> Der Terminus bezeichnet damit eine Aktivität, die sowohl Verstand als auch freien Willen erfordert.<sup>56</sup> Es wird hier demnach zwischen *memory* als dem Gedächtnis, das heisst dem Aufbewahrungsraum,

---

52 Schwedler 2014, S. 11.

53 Rathmann, Michael: «*Damnatio memoriae*. Vergessen oder doch erinnern?», in: Scholz, Sebastian/Schwedler, Gerald/Sprenger, Kai-Michael (Hg.): *Damnatio in Memoria*. Deformation und Gegenkonstruktionen in der Geschichte, Köln 2014, S. 85–108, hier S. 89.

54 Schwedler 2014, S. 10.

55 Carruthers, Mary/Ziolkowski, Jan M. (Hg.): *The Medieval Craft of Memory*. An Anthology of Texts and Pictures, Philadelphia, Pennsylvania 2003, S. 1 bzw. S. 5.

56 Carruthers/Ziolkowski 2003, S. 1.

und *recollection* als dem Erinnern, das heisst dem Hervorholen von Dingen aus dem Gedächtnis unterschieden.

Yates spricht hingegen stets von *memory* und unterscheidet zunächst im Sinne der antiken Autoren nur zwischen *natural memory* (natürliches Gedächtnis) und *artificial memory* (künstliches Gedächtnis). Erst mit Albert führt sie den Begriff *reminiscence* ein, der sich direkt an dessen Texten orientiert und an die Stelle des künstlichen Gedächtnisses tritt.<sup>57</sup> Da die Memoria mit Albert dem Grossen einen neuen Deutungshorizont erlangt, ist es auch erforderlich, neue Begriffe für die Beschreibung dieses neuen Verständnisses anzuwenden. Glücklicherweise bietet Albert selbst eine Definition, denn er setzt, wie Yates festgestellt hat, als Erster das künstliche Gedächtnis aus der *Rhetorica ad Herennium* mit der *Reminiscencia* des Aristoteles gleich.<sup>58</sup>

Yates' Begriff *reminiscence* und Carruthers' *recollection* eignen sich beide gleichermassen dazu, das post-Albert'sche Gedächtnisverständnis zu beschreiben, Letzterer verinnerlicht aber durch den Verweis auf das «Sammeln» auch die Spur-Dimension. Die Idee vom Akt des Erinnerns als eine Spurensuche auf dem Weg zu Gott, die damit suggeriert wird, ist Gegenstand meines letzten Kapitels. In seiner Übersetzung von Alberts Kommentar hat Jörn Müller die beiden Begriffe «Gedächtnis» (für *memoria* und dazugehörend *memorari*) und «Wiedererinnerung» (für *reminiscencia* bzw. *recordatio* und dazugehörend *reminisci*, *recordari*) gewählt.<sup>59</sup> Auch diese Begriffswahl zielt, wie jene Carruthers', auf eine Trennung der beiden Phänomene «Speichern» und «Abrufen».<sup>60</sup> Anders als Müller möchte ich das Gedächtnis immer als Speicherort und das Erinnern immer als Akt definieren. Folglich gehört alles, was mit einem Verb ausgedrückt werden kann, zum «Erinnern», während alles, was die «memoria» als Inventar an Dingen, die erinnert werden können, beschreibt, von mir unter «Gedächtnis» verhandelt wird. Zum «Gedächtnis» gehört auch der Speichervorgang. Um die Verständlichkeit

---

57 Yates 1966, S. 74.

58 Yates 1966, S. 74.

59 Müller 2017, S. 13–14.

60 Müller weist auch darauf hin, dass nicht klar ist, wie viel Aristoteles an einer Trennung lag, Albert diese aber sehr ernst genommen hat und davon ausging, dass Gedächtnis und Erinnern zwei Untersuchungsgegenstände darstellen (Müller 2017, S. 20).

meines Textes zu gewähren, verwende ich den Begriff «Gedächtnis» auch immer dann, wenn es mir um das Phänomen als Ganzes geht.

## 1.4 Dantes Wortwahl: Ein Überblick

Die in dieser Arbeit benutzten Begriffe «Gedächtnis» und «Erinnerung» sind in Hinblick auf deren Anwendbarkeit auf Dantes Ideen ausgewählt. Den Hintergrund, vor dem Dantes Begrifflichkeit zu betrachten ist, bilden zum einen die bekannten Gedächtnismetaphern aus der Antike und aus dem Mittelalter. Dazu kommen die theologischen Auslegungen zum Gedächtnis seit Augustinus.

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass der Rückgriff auf Metaphern Probleme bergen kann. Gleichwohl ist ihre Berücksichtigung wichtig, da diese als «Denkmodelle» im Falle der Gedächtnismetaphern von den in der jeweiligen Zeit bekannten Speichersystemen bestimmt werden.<sup>61</sup> Harald Weinrich zufolge gibt es zwei zentrale Metaphern für das Gedächtnis: die Tafel und das Magazin.

Die Zweiheit der Memoria-Bildfelder ist ein Faktum der abendländischen Geistesgeschichte. Sie hängt wahrscheinlich mit der Doppelheit des Phänomens Memoria zusammen; die Magazin-Metaphern sammeln sich nämlich vorwiegend um den Pol Gedächtnis, die Tafel-Metaphern hingegen um den Pol Erinnerung.<sup>62</sup>

Die Wachstafel-Metapher geht auf Platon zurück und beschreibt eine Tafel, auf der Gesehenes, Gehörtes und Gedachtes einen Abdruck hinterlässt.<sup>63</sup> Die Magazin-Metapher stammt aus dem Kontext der Rhetorik.<sup>64</sup> Hinweise auf die Wachstafel-Metapher finden sich selbst in unserem heutigen Sprachgebrauch, so zeugen Ausdrücke wie «einen tiefen Eindruck hinterlassen» und «sich etwas einprägen» von dieser Idee.<sup>65</sup> Wie die Schriftmetaphorik verweisen auch räumliche Gedächtnisvorstellungen auf ein Repertorium, aus dem

---

61 Weinrich, Harald: «Typen der Gedächtnismetaphorik», in: *Archiv für Begriffsgeschichte*, Vol. 9 (1964), S. 23–26, hier S. 23; Assmann 2010, S. 149.

62 Weinrich 1964, S. 26.

63 Platon, *Theaitetos*, 191d.

64 Assmann 2010, S. 150.

65 Weinrich 1964, S. 25.

der Erinnernde Inhalte abrufen kann. Weder die antiken noch die mittelalterlichen Vorstellungen gehen dabei allerdings von einem unfehlbaren Gedächtnis aus. Genauso wie bei Platon nicht jeder Mensch über eine gleich grosse Tafel oder gleich reines Wachs verfügt, so wird das volle Vermögen des Gedächtnisses gemäss den Rhetorik-Abhandlungen erst durch entsprechendes Training ausgeschöpft.<sup>66</sup>

Die Wachstafelmetaphorik dürfte in Dantes Zeit sehr bekannt gewesen sein, obwohl die platonische Schrift, in der sie erstmals festgehalten wurde, nicht zugänglich war. Der Wachstafel-Gedanke wurde aber auch von Aristoteles aufgenommen,<sup>67</sup> und er fand seit dem Anfang des 13. Jahrhunderts in Averröes' lateinischer Übersetzung von *De Anima* und durch entsprechende lateinische Kommentare, wie jener von Albert dem Grossen, Verbreitung. Die Magazin-Metapher war bekannt durch die *Rhetorica ad Herennium*, die bezüglich des Sich-Einprägens von einem *thesaurus inventorum* spricht und die räumliche Vorstellung als eine Unterstützung des Gedächtnistrainings sieht.<sup>68</sup> Diese Räumlichkeit des Gedächtnisses findet sich auch bei Augustinus. In seinen *Confessiones* entspricht die *memoria* dem Gedächtnis als Aufbewahrungsort, was Ausdrücke wie *thesaurus*, *gradibus*, *ascendere*, *praetoria*, *campos*, *caverna*, *antris*, *aula ingenti memoriae meae*, *penetrabile amplum et infinitum* etc. verdeutlichen.<sup>69</sup> Des Weiteren finden sich bei ihm Formulierungen wie «in das Gedächtnis schreiben» (*imaginem suam in memoria conscribebat*), «im Gedächtnis behalten» (*memoria teneo*), «aus dem Gedächtnis erinnern» (*de memoria recordando proferuntur*) oder «das Gedächtnisvermögen» (*imensa [...] capacitas memoriae meae*). Den Akt des Erinnerns beschreibt Augustinus sogar als «ausgraben» (*eruerentur*).

---

<sup>66</sup> Diese Tatsache wird von Assmann nicht berücksichtigt. Sie schreibt dazu Folgendes: «Die Schriftmetaphorik, die mit der zeichenförmigen Fixierung zugleich auch die permanente Lesbarkeit und Verfügbarkeit des Gedächtnisinhalts impliziert, verfehlt ebendieses Wechselverhältnis von Präsenz und Absenz in der Struktur der Erinnerung» (Assmann 2010, S. 154).

<sup>67</sup> Aristoteles, *De Anima* III, 4, 429b29–430a2.

<sup>68</sup> *Rhetorica ad Herennium*, Liber III, XVI; zitiert nach *Rhetorica ad Herennium*, Lateinisch-Deutsch, Herausgegeben und übersetzt von Theodor Nüsslein, Zürich 1994, S. 166–167.

<sup>69</sup> Alle hiernach zitierten Begriffe sind zu finden in: Augustinus, *Bekenntnisse* X, VII–XXII.

Üblicherweise gibt er das Erinnern mit den Verben *recordare*, *recolere*, *meminisse*, *reminscere* wieder.<sup>70</sup> Seine Gedächtnisidee, die ihren Grund in der Gottessuche hat, entwickelt Augustinus aus jener Magazinmetaphorik heraus. Gerade durch sein Nachdenken über das Gedächtnis als Resonanz der Göttlichkeit und als Vermögen des menschlichen Intellekts hat er spätere Auseinandersetzungen mit der Thematik nachhaltig geprägt.<sup>71</sup> Selbst Dantes Zeitgenosse Boncompagno da Signa spricht in seiner *Rhetorica novissima* von «Gedächtniskammern», erläutert aber gleichzeitig die theologischen Dimensionen des Gedächtnisses.<sup>72</sup>

Bei Hugo von St. Victors Arche-Metapher lässt sich hingegen, wie Aleida Assmann herausgearbeitet hat, ein enger Zusammenhang zwischen Buch und Kiste ausmachen. Die *arca*-Metapher entspricht damit zwar einer räumlichen Idee, übernimmt aber von der Tafel-Metapher das Konzept des «Einschreibens».<sup>73</sup> Bei Albert dem Grossen manifestiert sich schliesslich die Idee der Erinnerung als «eine Art Suche».<sup>74</sup> In einem anderen Kontext wird etwa zur gleichen Zeit von Bonaventura die Vorstellung einer Spurensuche auf dem Weg zu Gott ausformuliert. In seinem *Itinerarium mentis in deum* geht es um eine Geisteswanderung auf der *scala ad ascendendum in Deum*, bei dem der Gläubige sowohl durch körperliche als auch spirituelle Spuren geleitet wird.<sup>75</sup> Es ist eine Hauptthese meiner Arbeit, dass Dantes Gedächtnisvor-

---

70 Flasch, Kurt: «Einleitung», in: Aurelius Augustinus: Confessiones Liber X et XI, Lateinisch/Deutsch übersetzt, herausgegeben und kommentiert von Kurt Flasch, Stuttgart 2008, S. 13–14.

71 Weinrich 1964, S. 24; Geary 1994, S. 10 und 17.

72 Boncompagno da Signa, *Rhetorica novissima*, Buch 8,1, 1–6 sowie 17; zitiert nach: Boncompagno da Signa: *Rhetorica novissima*, hg. v. Steven M. Wight (SCRINEUM: Saggi e materiali on line di scienze del documento e del libro medievali), Università degli studi di Pavia, 1999, aufgerufen am 13.01.2020: <http://www.scrineum.it/scrineum/wight/rnindx.htm>.

73 Assmann 2010, S. 117.

74 Albertus Magnus, *De memoria et reminiscencia* II, 1, zitiert nach: Alberti Magni, *Opera omnia*, hrsg. vom Kölner Albertus-Magnus-Institut, Bd. 7, Teil IIA, *De sensu et sensato cuius secundus liber est de memoria et reminiscencia*, hg. v. Silvia Donati, Aeschendorff 2017, S. 124.

75 Bonaventura, *Itinerarium mentis in Deum*, Cap. I, 2; zitiert nach: Bonaventura: *Itinerarium mentis in Deum – Der Pilgerweg des Menschen zu Gott*, lateinisch-deutsch

stellung im Wesentlichen durch diese Idee der Spur geprägt worden ist und dass er in dieser die verschiedenen ihm zugänglichen theologischen Überlegungen unter der Vorstellung eines «Erinnerungsweges» vereint hat.

Die Titel meiner Hauptkapitel reflektieren ebendiese verschiedenen, für Dante einflussreichen Gedächtnismetaphern: die Buch-Metapher («das Gedächtnis als Buch»), die Magazin-Metapher («das Gedächtnis als Raum») und als Dritte die Spur-Metapher («der Weg der Erinnerung»). Hinzu kommen die beiden Formen des Ruhms, die keiner dieser Metaphern entsprechen. Der Einbezug von drei verschiedenen Gedächtnismetaphern widerspricht der Annahme Weinrichs, dass es für einen Autor jeweils eine bestimmende Metapher gegeben habe. Er hat zwar festgehalten, dass es auch Metaphern gibt, die weder zum Bildfeld «Wachstafel» noch zu «Magazin» gehören,<sup>76</sup> doch im Gesamten haben sich die Autoren allerdings, so Weinrich, «entweder für das eine oder das andere Bildfeld» entschieden.<sup>77</sup> Dantes Gedächtnisidee soll in der vorliegenden Untersuchung als ein Konglomerat der drei genannten Vorstellungen betrachtet werden.

Ein erster Blick auf die von Dante verwendeten Begriffen zeigt, dass die Substantive *mente* und *memoria* sowie das Verb *recordare* am häufigsten auftreten. Eine genauere Analyse der Begriffe macht evident, inwiefern Dantes Vorstellung von der von Albert beschriebenen Verwandtschaft zwischen Intellekt und Erinnerung geprägt worden ist und er daher zwischen einem Akt des Erinnerns und dem Gedächtnis als Speicher unterscheidet. *Memoria* wird allerdings in zweierlei Form verwendet:<sup>78</sup> Zum einen beschreibt es den Gedächtnisraum, aus welchem Wissen abgerufen wird, zum anderen wird der Begriff immer wieder benutzt, um «Gedenken» auszudrücken, so zum Beispiel, wenn es um das (Ge-)Denken der Lebenden an die Verstorbenen geht. Mit *memoria* werden demnach neben dem Gedächtnis selbst und dessen Vermögen (und Unvermögen) folgende Vorgänge beschrieben: Eingang

---

übersetzt und erläutert von Marianne Schlosser, mit einer Einleitung von Paul Zahner, *Theologie der Spiritualität, Quellentexte* (Bd. 3), Münster 2004, S. 14–15.

<sup>76</sup> So findet sich bei Quintilian die Idee des Wiederkäuens für das Auswendiglernen und bei Augustinus die Vorstellung des Gedächtnisses als Magen (Weinrich 1964, S. 26).

<sup>77</sup> Weinrich 1964, S. 25.

<sup>78</sup> U. a. in: Par. I, 9.

ins Gedächtnis finden, Gedenken an die Verstorbenen, die Erinnerung an etwas.<sup>79</sup> Der Begriff findet bei Dante also eine globale Verwendung.

Jenes Gedenken, das nicht durch *pregare* ausgedrückt wird und uns vor allem im *Inferno* begegnet, umfasst der Begriff *fama*.<sup>80</sup> Es ist dies ein Gedenken als irdischer Ruhm, der im Paradies *mondan romore* (weltlicher Ruhm) genannt wird und negativ konnotiert ist.<sup>81</sup> Anders als beim Gebet fällt hier Gott als Zwischeninstanz weg. Es geht hier demnach um jenen Ruhm, der das Ziel der Hochmütigen darstellt. Im semantischen Feld von *fama* finden wird Ausdrücke wie *render fama* («Ruhm verleihen»),<sup>82</sup> *dimandar fama* («nach Ruhm verlangen»),<sup>83</sup> *venir in fama* («zu Ruhm gelangen»)<sup>84</sup> und *rin-frescar la fama* («den Ruhm erneuern»)<sup>85</sup> Der göttliche, positiv konnotierte Ruhm wird dahingegen *gloria* genannt.<sup>86</sup> *Mente*, der zweite grosse Gedächtnis-Begriff neben *memoria*, verweist in Kombination mit Verben oder anderen Formulierungen auf das Gedächtnis.<sup>87</sup> In dieser Form ist der Gedächtnis-Verweis in Zusammenhang mit *mente* oft anzutreffen. Weitere Nomina sind *rimembranza* oder *lo rimembrar*;<sup>88</sup> beides sind substantivierte Verben und bedeuten daher «die Erinnerung» bzw. «das Erinnern».

Bei genauerer Betrachtung der in der *Commedia* und der *Vita Nova* anzutreffenden Verben ergibt sich das folgende Bild: Das mit Abstand am häufigsten auftretende Verb ist *ricordar*, das sowohl als «erinnern» als auch «sich erinnern» (*ricordarsi*) gebraucht wird. In seiner Etymologie zeigt sich der gemeinsame Ursprung von italienisch *ricordare*, englisch *by heart* und französisch *par coeur*, die alle auf das lateinische *recordari* zurückgehen. Dieses lässt sich als «sich erinnern», «beherzigen», «bedenken» oder «sich zu

---

79 Siehe Eintrag «memoria» in: Cortelazzo, Manlio, Zolli, Paolo: *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bd. 3, Bologna 1983.

80 U. a. in: *Inf.* XIII, 53.

81 *Purg.* XI, 100; Eigentlich «weltlicher Lärm». Kurt Flaschs Übersetzung lautet «berühmt sein in der Welt».

82 *Inf.* XXXI, 127.

83 *Inf.* XXXII, 92.

84 *Inf.* XXIV, 48.

85 *Inf.* XII, 53.

86 *Par.* XII, 36.

87 Siehe Eintrag «mente» in: Cortelazzo/Zolli 1983.

88 *Purg.* XII, 20 bzw. *Par.* XXX, 26.

Herzen nehmen» übersetzen.<sup>89</sup> Der Wortstamm *cor* verweist aber auf eine weitere Deutungsmöglichkeit, nach der *ricordare* als «ins Herz zurückrufen» übersetzt wird.

Dantes Vokabular bietet für zahlreiche Formen des Erinnerns einen Begriff; so vermag er sowohl «sich erinnern» (ohne Objekt), «sich erinnern an» (mit Objekt) als auch «etwas erinnern» (mit Objekt) auszudrücken. In der Übersicht zeigt sich, dass die Verben entweder aus dem Baustein *cordis*, *mente* oder *memoria* bestehen:

- *ricordar*:<sup>90</sup> erinnern (an), Ursprung: lat. *cordis*, Gen. von *cor*.
- *sovvenir*:<sup>91</sup> erinnern an, Ursprung: lat. *subvenire*, im Sinne von «In den Sinn kommen».
- *ricordarsi*:<sup>92</sup> sich erinnern, Ursprung: lat. *cordis*, Gen. von *cor*.
- *rammentarsi*:<sup>93</sup> sich erinnern, Ursprung: lat. *mentem*, Akk. von *mens*.
- *rememorar*:<sup>94</sup> erinnern, Ursprung: lat. *rememorare*.
- *rimembrar*:<sup>95</sup> erinnern, Ursprung: lat. *rememorare*.
- *membrar*:<sup>96</sup> erinnern, Ursprung: lat. *memorare*.

Das Präfix *re* wird bisweilen sogar auf andere Verben angewendet, um durch die Wiederholungsfunktion ein erinnerndes Moment zu kreieren. Die Aussage *Allor mi dolsi* («Ich litt») wird so zugespitzt zu *e ora mi ridoglio* («und ich leide jetzt noch»)<sup>97</sup>. Durch das *ri* wird *dolere* zu einem «Wieder-Schmerzen» und damit zu einem «Erinnerungsschmerzen».

Zudem gibt es zwei zusätzliche Termini, die zwar im eigentlichen Wort-sinn nicht direkt auf einen Erinnerungsakt verweisen, dies allerdings im Kontext von Dantes Werk und seiner Gedächtnisidee tun und deshalb hier erwähnt werden müssen. Insbesondere ist dies für das Verb *pregare* der Fall,

89 Siehe Eintrag «recordor» in: Sleumer, Albert: Kirchenlateinisches Wörterbuch, Hildesheim 2015.

90 Unter anderem in: Purg. XXXIII, 91.

91 U. a. in: Inf. XVIII, 54.

92 U. a. in: Purg. V, 133.

93 Purg. XXXIII, 95.

94 Par. XXIX, 81.

95 U. a. in: Par. III, 61.

96 U. a. in: Vita Nova XXXVII, 8.

97 Inf. XXVI, 19.

das im *Purgatorio* gewissermassen als Erinnerungsverb eingesetzt wird.<sup>98</sup> In diesem Teil der *Commedia* kommen «beten» und «singen» (*cantare*)<sup>99</sup> besonders oft vor. Die zwei Begriffe sind für die Bedeutung der *Commedia* als «Gesang» oder «Gebet» im Zusammenhang mit der Erinnerung zentral. Das Wort *pregare* bedeutet «bitten» im Sinne von «Fürbitte» und «beten»; weitere Begriffe aus diesem semantischen Feld sind *buon prieghi* («gute Gebete»),<sup>100</sup> *prieghi devoti* («fromme Gebete»),<sup>101</sup> *prece* («Gebete»)<sup>102</sup> und *orazione* («Gebet»)<sup>103</sup>. Das Gebet hat deshalb mit Erinnerung zu tun, da es einem Gedenken der Lebenden an die Verstorbenen gleichkommt, bei dem sich allerdings – im Gegensatz zum *fama*-Gedenken – eine göttliche Zwischeninstanz zwischen den Erinnernden und dem Erinnerten schiebt. Der Betende entsinnt sich somit durch die an Gott gerichtete Fürbitte des Verstorbenen.

Bei *cantare* wird ein anderer Verweis deutlich: Dante versteht sein Werk als Gesang (*canto*)<sup>104</sup> und damit als Gebet; die Verwandtschaft von *pregare* und *cantare* wird nämlich im *Purgatorio* immer wieder vorgeführt, denn die Gebete werden hier meist singend vorgetragen. In diesem Kontext muss Dantes «Gesang» als ein Gebet – das stets von einem Vorgang des Erinnerns begleitet wird – betrachtet werden.

Dantes Ausdrucksmöglichkeiten von «erinnern» beschränken sich allerdings nicht auf die genannten Verben. Wie bereits erwähnt gibt es Formulierungen, in die das Wort *mente* eingebettet ist und die entweder den Erinnerungsvorgang oder den Gedächtnisspeicher beschreiben. Im Gedächtnis einprägen, festhalten oder festschreiben wird beispielsweise folgendermassen wiedergegeben: *ne la mente m'è fitta*; *ne la mente far tesoro, non seguir la mente*; *scritto ne la mente*.<sup>105</sup> Das Vorgehen des Erinnerns selbst beschreibt Dante mit Sätzen wie *Quando drizzo la mente a ciò ch'io vidi* («sich erin-

---

98 U. a. in: Purg. VI, 26.

99 U. a. in: Purg. VII, 83.

100 Purg. III, 142.

101 Purg. XXIII, 88.

102 Purg. XX, 103.

103 Purg. IV, 133.

104 Par. I, 12.

105 Inf. XV, 82; Par. I, 11; Par. XIV, 81; Par. XVII, 91.

nern»),<sup>106</sup> *a la mente altrui mi rechi* («in Erinnerung rufen»)<sup>107</sup> und *di ridurlasi a la mente* («sich zu erinnern»)<sup>108</sup>. Das Erinnerungsvermögen und dessen Schwächen geben Ausdrücke wie *a mente non torna* («es kehrt nicht ins Gedächtnis zurück»),<sup>109</sup> *a la mente revoche* («ins Gedächtnis zurückrufen»),<sup>110</sup> *la mente che non può redire* («Die Erinnerung kann es nicht wiedergeben»)<sup>111</sup> und *a la mente no riede* («Das Gedächtnis gibt es nicht her»)<sup>112</sup> wieder. Andere, seltener anzutreffende Wortwendungen sind jene in Kombinationen mit *ancor*: *ancor dentro mi suona* («in meinem Innern noch nachklingt»)<sup>113</sup> und *ancor mi raccapriccia* («mich jetzt noch erschauern macht»)<sup>114</sup>. Und schliesslich sei hier nochmals der berühmte Vers aus dem ersten Gesang des *Inferno* zu nennen, wo im «Gedächtnis die Angst erneuert» wird (*che nel pensier rinova la paura*).<sup>115</sup>

Nach dieser übergeordneten Betrachtung stellt sich die Frage, ob die Begriffe in den jeweiligen Text(teilen) unterschiedlich eingesetzt werden. Tatsächlich lässt sich beobachten, dass die Termini nicht zufällig verstreut vorkommen, sondern in Ansammlungen. Werfen wir vorerst einen Blick auf die *Vita Nova*: Im Allgemeinen lässt sich hier sagen, dass *memoria* nach dem berühmten und viel zitierten ersten Satz eher selten zu finden ist.<sup>116</sup> Es ist das einzige Substantiv, das für die Beschreibung des Phänomens benutzt wird, und es hat daher verschiedene Bedeutungen. Es ist vom Gedächtnisbuch und der Kraft des Gedächtnisses ebenso die Rede wie davon, dass etwas Eingang ins Gedächtnis findet. Dies wird wiederum mithilfe von *mente* ausgedrückt (*Era venuta nella mente mia / la gentil donna*).<sup>117</sup> Wichtiger als die Substantive scheinen in der *Vita Nova* die Erinnerungsverben (*ricordare, membrare*

---

106 Inf. XXVI, 19–20.

107 Inf. VI, 88.

108 Par. XXIII, 51.

109 Par. IX, 104.

110 Par. XI, 135.

111 Par. XVIII, 11.

112 Par. XXXIII, 60.

113 Purg. II, 114.

114 Inf. XIV, 78.

115 Inf. I, 6.

116 U. a. in: *Vita Nova* XVI, 2.

117 *Vita Nova* XXXIV, 7.

und *rimembrare*)<sup>118</sup> zu sein. Diese nehmen vor allem nach dem Tod Beatrices eine zentrale Rolle ein, da sich der Protagonist von diesem Moment an nur noch durch die Erinnerung seiner Geliebten nähern kann.

Im *Inferno* gibt es zum einen die Verben und Formulierungen, die das Erinnern eines Einzelnen beschreiben und dieses stets mit Schmerz oder Angst in Zusammenhang bringen. Diese Begriffe beziehen sich entweder auf die Figur Dante (Erinnerung als Martyrium) oder auf die Verdammten (strafende Erinnerung). Der andere Begriff, den wir hier oft antreffen, ist *fama*. Das irdische Gedenken, auf das dieser Terminus verweist, ist ein wichtiges Thema im *Inferno*: Durch das *fama*-Angebot erkauft sich Dante gewissermaßen Informationen von den Verdammten. Immer wieder verspricht er den Seelen, sich um ihren irdischen Ruf zu kümmern, um im Gegenzug von ihnen zu erfahren, wer sie sind und wofür sie bestraft werden. Der Ruhm ist in diesem Sinne die universelle Währung der Hölle.

Das *Purgatorio* ist hingegen voll von Gebet und Gesang; neben *pregare*, *prieghi* und *cantare* sind deshalb «aktive» Begriffe zentral, da es im *Purgatorio* ja gerade darum geht, etwas zu tun: Die Seelen müssen sich reinigen, um ins Paradies zu gelangen. Und auch die Lebenden müssen fleissig sein, denn durch ihre Gebete kommen die Seelen im Fegefeuer schneller voran. Deshalb finden wir hier viele Erinnerungsverben, durch die sich eine Aktion beschreiben lässt.

Ganz anders zeigt sich das *Paradiso*: Zwar sind hier auch Verben anzutreffen, eindrücklich ist aber die häufige Verwendung der Begriffe *mente* und *memoria*. Hauptthema ist hier die Kraft und das Scheitern des Erinnerungsvermögens, auf die fast alle Verweise oder Andeutungen zu Gedächtnis und Erinnern zielen. Dass im *Paradiso* die Begriffe für «Gedächtnis als Raum» bedeutender sind als jene für «Erinnerung als Spur», erklärt sich dadurch, dass Dante und die hier verorteten Seelen bereits fast bei Gott angekommen sind und die Spur nicht mehr benötigen. Diese Spur ist gerade im *Purgatorio*, wie im Diesseits, wichtig, wo die Seelen noch zu Gott finden müssen.

Im Sinne der Lesbarkeit dieser Forschungsarbeit sollen Dantes Begriffe nun in eine deutsche Terminologie umgemünzt werden. Das bedeutet, dass für die bereits gewählten Termini «Gedächtnis» und «Erinnerung» klargestellt werden soll, welche Begrifflichkeiten Dantes darunter zu versammeln

---

118 U. a. in: Vita Nova XIX, 20 bzw. Vita Nova XXXVII, 8 und Vita Nova XXXVII, 2.

sind. Das deutsche Wort «Gedächtnis» bildete sich im 9. Jahrhundert aus «denken» bzw. «gedenken» aus.<sup>119</sup> Auch Dante benutzt *memoria* für das «Gedenken». Für ihn definiert *memoria* andererseits aber auch einen Teil des Intellekts, einen Raum, in dem Erinnerungen gespeichert sind. Ich möchte den Begriff «Gedächtnis» mit ebenjener Raumvorstellung gleichsetzen, die die Gesamtheit aller Dinge, die ein Individuum erinnern, das heisst nachträglich abrufen, kann, umfasst. Für die Toten-*memoria* möchte ich den Begriff «Gedenken» nutzen. Im Gegensatz dazu möchte ich die negativ besetzte *fama* «irdischer Ruhm» und die positive *gloria* «Gottesruhm» nennen.

Die Erinnerung verstehe ich als ein Vorgehen, das, anders als das Subjekt «Gedächtnis», auf einen Vorgang verweist, und zwar nicht auf das Sich-Einprägen (wie der ahd. Wortstamm *innaro*, «der Innere, innerer» andeuten würde),<sup>120</sup> sondern auf das Durch-nachdenken-aus-dem-Gedächtnis-Hervorholen, das heisst das, was Carruthers «recollecting» genannt hat. Unter «Erinnerung» und «Erinnern» ordnen sich demnach sämtliche aktiven Formulierungen, das heisst sowohl die Verben *ricordare*, *rimembrare*, *rememorare* etc. als auch viele der Wortwendungen, welche *mente* beinhalten.

Diese Begriffswahl scheint nun ein duales Denkprinzip widerzuspiegeln: Mit dem «Gedächtnis» ist die Raumidee vertreten, während die «Erinnerung» der Spur-Metapher dient.

Der Buch- bzw. Schreib-Metapher möchte ich daher das Wort «einprägen» zusprechen, das die Bedeutung von «ins Gedächtnis einschreiben» umfasst. Dem Vorgang des «im Gedächtnisbuch lesen» entspricht hingegen «die Erinnerung». In diesem Sinne kann der Gedächtnisraum auch als Buch verstanden werden.

Damit umfasst die von mir ausgewählte deutsche Terminologie für sämtliche Aspekte der Gedächtnisidee Dantes einen klar definierten Begriff. Selbstverständlich erlebte auch Dantes eigene Begrifflichkeit einen Wandel. Ich hoffe aber nichtsdestotrotz mit den obigen Überlegungen einen Referenzrahmen abgesteckt zu haben, innerhalb dessen eine möglichst genaue

---

119 Siehe Eintrag «Gedächtnis» in Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, 24. durchgesehene und erweiterte Auflage, Berlin und New York 2002.

120 Siehe Eintrag «erinnern» in Kluge 2002.

Beschreibung und Vermittlung der in Dantes Werk anzutreffenden Gedächtnisthematik gewährleistet werden kann.

## 2. Erfahrungsräume und Denkhorizonte in der Dantezeit

Erhebet euch, o, ihr ruchlosen Bürger voller Ärger, und ergreifet Feuer und Schwert mit euren Händen und verbreitet eure Tücken. Offenbaret euren bösen Willen und die üblen Anschläge; zaudert nicht länger, gehet hin und vernichtet die Schönheit eurer Stadt. Vergießet eurer Brüder Blut, leget ab Treue und Liebe, weigere einer dem andern Hilfe und Dienst. Säet eure Lügen aus, dass sie die Speicher eurer Nachkommen füllen. Tut, gleichwie Sulla tat in der Stadt Rom, der in zehn Jahren sündigte, was Marius in fünf Tagen gerochen hat. Glaubet ihr, dass Gottes Gerechtigkeit geschwunden sei? Vergilt doch die weltliche Gleiches mit Gleichem.<sup>1</sup>

Dino Compagni, Cronica delle cose occorrenti ne' tempi suoi, II, 1

---

<sup>1</sup> *Levatevi, o malvagi cittadini pieni di scandoli, e pigliate il ferro e il fuoco con le vostre mani, e distendete le vostre malizie. Palesate le vostre inique volontà e i pessimi proponimenti; non penate più; andate e mettete in ruina le bellezze della vostra città. Spandete il sangue de' vostri fratelli, spogliatevi della fede e dello amore, nieghi l'uno all'altro e servizio. Seminate le vostre menzogne, le quali empieranno i granai de' vostri figliuoli. Fate come fe' Silla nella città di Roma, che tutti i mali che esso fece in X anni, Mario in pochi di li vendicò. Credete voi che la giustizia di Dio sia venuta meno? pur qualle del mondo rende una per una.* Zitiert nach: Chronik des Dino Compagni: Von den Dingen die zu seiner Zeit geschehen sind, übersetzt und eingeleitet von Ida Schwartz, Das Zeitalter der Renaissance, Serie 2, 1, Jena 1914, S. 37; La cronica di Dino Compagni delle cose occorrenti ne' tempi suoi, hg. v. Isidoro del Lungo, Raccolta degli Storici Italiani dal cinquecento al millecinqucento, Tomo IX, Parte II, Città di Castello 1913, S. 83–85.

Im 13. Jahrhundert beginnt Florenz auf dem politischen Parkett Europas als führendes Wirtschafts- und Bankenzentrum hervorzutreten.<sup>2</sup> Die Stadt am Arno ist nun dabei, die Konkurrenzstädte Pisa, Arezzo, Siena und Lucca zu überholen und eine der mächtigsten Städte Europas zu werden. Im Jahr 1265 in eine traditionsreiche Familie des Florentiner Kleinadels hineingeboren, hat Dante zwar keine grossen finanziellen Mittel, durch seine gesellschaftliche Position aber alle Möglichkeiten, die sich einem Laien in dieser Zeit bieten. Sein Vater verdient sich seinen Unterhalt, indem er Kredite vergibt – eine Tätigkeit, die Dante später als Wucher verurteilen wird.<sup>3</sup> Aus seiner Jugendzeit ist uns vor allem seine Tätigkeit als Dichter überliefert, so freundet er sich im Alter von etwa 17 Jahren mit Guido Cavalcanti und anderen Mitgliedern der sogenannten *fedeli d'amore*, einer Florentiner Dichterguppe, an. 1289, vier Jahre nach seiner Heirat mit Gemma di Manetto Donati, kämpft Dante in der Schlacht von Campaldino. Beatrice Portinari, die in Dantes *Vita Nova* als dessen grosse Liebe verewigt wird, stirbt 1290. Fünf Jahre später steigt Dante in die Politik ein – kurz nach Vollendung seiner *Vita Nova*. Da er, um am politischen Leben teilnehmen zu können, Mitglied einer Zunft sein muss, tritt er jener der Ärzte und Apotheker bei.<sup>4</sup> Das Jahr 1300 markiert den Höhepunkt seiner politischen Karriere und gleichzeitig den Auslöser für seine spätere Verbannung, wie Leonardo Bruni schreibt.<sup>5</sup> Später blickt Dante – sofern man dem von Bruni überlieferten Brief Glauben schenken möchte – mit Gram auf diese Zeit zurück und schreibt, dass all

---

2 Green, Louis: «Florence», in: Abulafia, David (Hg.): *The Cambridge Medieval History*, Vol. V, c. 1198–1300, Cambridge 1999, S. 479–496, hier S. 479. Neben den zahlreichen neueren Publikationen gilt Robert Davidsohns *Geschichte von Florenz* besonders aufgrund des Umfangs als das Standardwerk. Dante selbst wird darin im vierten Kapitel des vierten Bandes behandelt (S. 188–210). Daneben liefert George W. Dameron einen guten Überblick zur Kirchengeschichte in Dantes Zeit in: *Florence and its Church in the Age of Dante*, Philadelphia, Pennsylvania 2005.

3 Reynolds, Barbara: *Dante. The Poet, the Thinker, the Man*, New York 2010, S. 3; Stierle, Karlheinz: *Dante Alighieri. Dichter im Exil, Dichter der Welt*, München 2014, S. 9; Leonardo Bruni, *Le vite di Dante e del Petrarca*, hg. v. Antonio Lanza, Rom 1987, S. 32.

4 Stierle 2014, S. 15.

5 *Da questo priorato nacque la cacciata sua e tutte le cose avverse che egli ebbe nella vita sua [...]*. Zitiert nach: Bruni, *Le vite di Dante e del Petrarca*, S. 36.

sein Unglück jenem Moment entsprungen sei.<sup>6</sup> Er ist jetzt einer der neun Prioren und reist im Herbst 1301 nach Rom, um mit Papst Bonifaz VIII. über die Bedrohung durch Karl I. von Valois zu verhandeln und das Kirchenoberhaupt zur Intervention aufzufordern. Der Erfolg bleibt jedoch aus und die schwarzen Guelfen reissen mithilfe Karls I. von Valois die Macht an sich. Die weissen Guelfen, zu welchen Dante gehört, werden verurteilt und verbannt.<sup>7</sup>

Die Reise nach Rom und die darauffolgende Exilierung Dantes aus Florenz fällt auf die programmatische «Mitte des Lebens», bei der die Handlung der *Commedia* einsetzt. Die zweite Hälfte seines Lebens verbringt Dante im Exil. Es gibt immer wieder Versuche der Exilierten, nach Florenz zurückzukehren, die allerdings allesamt scheitern. Dante leidet in dieser Zeit nicht nur unter dem Entzug seiner Heimat, sondern auch unter Vermögensverlust und Diffamierung.

Vom Hof von Bartolomeo della Scala in Verona zieht es ihn zunächst nach Bologna, wo er seine Freundschaft mit dem Dichter Cino da Pistoia erneuert. Hier schreibt Dante die Werke *De vulgari eloquentia* («Über die Beredsamkeit in der Volkssprache») und *Il Convivio* («Das Gastmahl»), die beide unvollendet bleiben. Von 1306 bis 1307 hält er sich in Sarzana und der Region des Casentino auf und beginnt mit der Niederschrift der *Commedia*. 1311 ist er bei der Krönung von Heinrich von Luxemburg in Mailand anwesend. Er ist zu Gast bei Cangrande della Scala in Verona und schreibt Teile des *Purgatorio* und seine Abhandlung über die Monarchie. Ab 1319 hält er sich in Ravenna auf, wo er am *Purgatorio* und *Paradiso* arbeitet und den bekannten Brief an Cangrande della Scala verfasst. 1320 führt es ihn nach Verona und im Jahr darauf als Abgeordneter Ravennas nach Venedig. Auf

---

6 Bruni, *Le vite di Dante e del Petrarca*, S. 36; Stierle 2014, S. 15.

7 Zur Biografie Dantes: Zu den Ersten, die über Dantes Leben berichteten, zählen der bereits zitierte Leonardo Bruni sowie Giovanni Boccaccio: *Trattatello in laude di Dante*, *Introduzione, prefazione e note di Luigi Sasso*, Mailand 1995. Neuere Lebensbeschreibungen lieferten die Folgenden: Santagata, Marco: *Dante. Il romanzo della sua vita*, Mailand 2016; Stierle, Karlheinz: *Dante Alighieri. Dichter im Exil, Dichter der Welt*, München 2014; Reynolds, Barbara: *Dante. The Poet, the Thinker, the Man*, New York 2010; Pertile, Lino: «Life», in: Barański, Zygmunt G./Pertile, Lino (Hg.): *Dante in Context*, Cambridge 2015, S. 461–474.

dem Rückweg erkrankt er schwer. Er stirbt am 14. September 1321 im Alter von 56 Jahren in Ravenna.

Das Florenz, das Dante hinter sich lassen musste, ist eine Stadt des Wachstums. Durch die Ausweitung des Gewerbes wird der Zuwachs an Einwohnern angefeuert. Zur Zeit Villanis zählt die Stadt rund 90 000 Einwohner.<sup>8</sup> Für das wirtschaftliche Wachstum ist in erster Linie der intensive Handel, insbesondere jener mit Wollkleidern, verantwortlich. Als ein Ort wachsenden Wohlstandes und politischen Einflusses unterliegt die Stadt einem ständigen Wandel. Schon vor Dantes Zeit hatte man den Bau dreier neuer Brücken in Auftrag gegeben, den Ponte alla carraia (1220), den Ponte Rubaconte (1237) sowie den Ponte Santa Trinità (1252).<sup>9</sup> Im Jahr 1255 wird die Errichtung des Bargello als neues Regierungsgebäude begonnen; 1299 folgt der Palazzo Vecchio. Gerade in Bezug auf die Stadtarchitektur wird Dante selbst Zeuge zahlreicher Veränderungen.<sup>10</sup> Im Jahr 1279 beginnt man mit der Errichtung der Dominikanerkirche Santa Maria Novella, während die Franziskaner den Grundstein für den Bau von Santa Croce im Jahr 1295 legen. Beide Bauten sowie die bereits 1267 begonnene Santo Spirito des Augustinerordens werden finanziell von der Commune gestützt.<sup>11</sup> Daneben hat man bereits 1280 die Konstruktion einer neuen Stadtmauer initiiert, da die Stadt aufgrund der ständig wachsenden Bevölkerung unter Platzmangel leidet. Sowohl für die Franziskanerkirche Santa Croce als auch für Santa Maria Novella gewinnen die Orden mehr Raum, um vor der immer grösser werdenden Zahl von Zuhörern zu predigen, indem sie alte Gebäude abreißen und die Strassen um ihre Kirchen räumen.<sup>12</sup> 1296 entscheidet man sich dafür, dort, wo die Kathedrale Santa Reparata gestanden hat, eine grosse und repräsentative Kirche zu bauen. Das neue Gebetshaus wird in der Folge zu Santa Maria del Fiore umbenannt.<sup>13</sup>

<sup>8</sup> Giovanni Villani, *Cronica* 11, XCIV; zitiert nach: Giovanni Villani, *Cronica, a miglior lezione ridotta coll'ajuto de'testi a penna*, hg. v. Francesco Gherardi Dragomanni, (Collezione di storici e cronisti italiani), 4 Bde., Frankfurt am Main 1969, Bd. 3, S. 324.

<sup>9</sup> Green 1999, S. 482–483.

<sup>10</sup> Dameron 2005, S. 1–7, S. 14–16, S. 21–24; Davis, Charles T.: «Education in Dante's Florence», in: *Speculum* 40 (1965), S. 415–435, hier S. 415.

<sup>11</sup> Green 1999, S. 480.

<sup>12</sup> Davis 1965, S. 423; Dameron 2005, S. 21 und 48.

<sup>13</sup> Dameron 2005, S. 19 und 60.

Zuvor hatte die Kathedrale Santa Reparata zusammen mit dem Baptisterium San Giovanni und der Basilika San Miniato al Monte den kirchlichen Nucleus des florentinischen Stadtzentrums ausgemacht. Das Baptisterium, auf das Dante in der *Commedia* als sein «schönes San Giovanni» (*mio bel San Giovanni*)<sup>14</sup> und die Quelle seiner Taufe (*fonte del mio battesimo*)<sup>15</sup> verweist, wird wiederum ab den 1270er-Jahren im Inneren mit Mosaiken geschmückt und ab den 1290er-Jahren äusserlich mit einer Marmorfassade eingekleidet.<sup>16</sup> Dante ist also noch ein Junge, als der Mosaikzyklus mit der eindrücklichen Darstellung vom Teufel in der Hölle in S. Giovanni fertiggestellt wird.<sup>17</sup> Über den Bau des Baptisteriums selbst behauptet Giovanni Villani, dieses sei über einem antiken Marstempel errichtet worden:

Und obwohl die Florentiner erst kürzlich Christen geworden waren, hatten sie immer noch viele heidnische Gewohnheiten, und behielten diese noch für lange Zeit, und sie hegten immer noch Ehrfurcht für ihr antikes Götzenbild des Mars, so wenig waren sie noch im heiligen Glauben fortgeschritten. Und als dies getan war, opferten sie ihren genannten Tempel der Ehre Gottes und des Seligen und Heiligen Johannes dem Täufer, und sie nannten ihn den Dom des Heiligen Johannes [...].<sup>18</sup>

Giovanni Villani, Cronica 1, LX

Auch wenn der Wahrheitsgehalt dieser Legende anzuzweifeln ist, so vermittelt sie doch beispielhaft das Bild von den Florentinern als ein dem Kriegsgott Mars huldigendes Volk. Tatsächlich sind gerade die literarischen Werke des frühen 14. Jahrhunderts – die Chroniken Villanis und des eingangs zitierten Dino Compagnis sowie die *Commedia* Dantes – zutiefst von der über Jahrzehnte hinweg andauernden Spannung zwischen der als selbstzerstörerisch empfundenen Gewalt und dem Verlangen nach Gerechtigkeit gezeich-

14 Inf. XIX, 16–18.

15 Par. XXV, 1–9.

16 Green 1999, S. 495.

17 Poeschke, Joachim: Mosaiken in Italien 300–1300, München 2009, S. 354–356.

18 *E contuttoché i Fiorentini di nuovo fossono divenuti cristiani, ancora teneano molti costumi del paganesimo, e tennero gran tempo, e temeano forte il loro antico idolo di Marti si erano ancora poco perfetti nella santa fede. E ciò fatto, il detto loro tempio consecraro all'onore d'Iddio e del beato santo Giovanni Battista, e chiamarlo duomo di santo Giovanni [...].* Zitiert nach: Dragomanni 1969, S. 82; Übersetzt von der Verfasserin.

net.<sup>19</sup> Bei allem Aufschwung und Erfolg ist die Stadt Florenz im 13. Jahrhundert nämlich vor allem auch Schauplatz zahlreicher kriegerischer Auseinandersetzungen. So ist die Kommune in Konflikte mit Konkurrenzstädten wie Pisa oder Siena verwickelt und wird gleichzeitig von den ständigen Reibungen zwischen Guelfen und Ghibellinen in Schach gehalten.

Der Streit zwischen den Anhängern des Papstes und der kaiserfreundlichen Partei hat sich aus einer legendären Familienfehde zwischen den Buondelmonti und den Amidei heraus zu einem weit über die Grenzen der Stadt Florenz hinausreichenden Krieg entwickelt.<sup>20</sup> Die Machtkämpfe enden üblicherweise damit, dass die Angehörigen der unterlegenen Partei vertrieben und ihre Häuser und ihr Besitz zerstört werden. Auf diese Weise prägt der Konflikt auch das Stadtbild, indem durch die abgerissenen Häuser neue Plätze geschaffen werden.<sup>21</sup> Auch Dante fällt diesem Krieg zum Opfer: Durch seine Verbannung verliert er nicht nur Heimat, Haus und Besitz, sondern auch sein Ansehen. Er ist 37 Jahre alt, als er Florenz verlassen muss. Zu diesem Zeitpunkt hat er sich bereits in der Politik etabliert, ist verheiratet und Vater dreier Söhne und einer Tochter.

Für den Rest seines Lebens bleibt Dante Exilierter. Florenz wird damit für ihn, der «ganz und gar Florentiner» war und dessen Gestalt «unlöslich mit der Geschichte von Florenz verbunden» ist, wie Davidsohn schrieb, nur noch im Gedächtnis weiterleben.<sup>22</sup> Die Verbannung aus seiner Heimatstadt ist «seine Lebenskatastrophe».<sup>23</sup> Zu bedeutendem Ansehen kommt er erst wieder nach seinem Tod, und nur dank seiner *Commedia*. Wieder vermag uns der rund zehn Jahre jüngere Giovanni Villani in seiner Chronik einen Eindruck vom zeitgenössischen Bild zu vermitteln. Jetzt ist Dante «ein grosser Gelehrter» und ein «grosser Dichter und Philosoph», der von Florenz vertrieben wurde «ohne irgendeine andere Schuld» als derjenigen, zu jener verbannten Partei der weissen Guelfen gehört zu haben:

---

19 Green 1999, S. 496.

20 Giovanni Villani, *Cronica* 5, XXXVIII–XXXIX; Green 1999, S. 480.

21 Green 1999, S. 482; Krüger, Klaus: *Politik der Evidenz. Öffentliche Bilder als Bilder der Öffentlichkeit im Trecento*, Göttingen 2015, S. 13–14.

22 Davidsohn 1896–1927, Bd. 4, S. 190.

23 Stierle 2014, S. 16.

Dieser Dante war Bürger aus einer ehrwürdigen und alten Familie aus Florenz, von der Porta San Piero, und unser Nachbar; und seine Exilierung aus Florenz hatte als Grund, dass, als Herr Karl von Valois, vom Hause Frankreichs, im Jahre 1300 [1301] nach Florenz kam, und die weisse Partei verbannte, wie es zuvor erwähnt wurde, der genannte Dante zu den wichtigsten Regierungsleuten unserer Stadt und zu jener Partei gehörte, auch wenn er Guelfe war; Und so wurde er ohne irgendeine andere Schuld mit der genannten weissen Partei vertrieben und aus Florenz verbannt, und er ging zum Studium nach Bologna, und dann nach Paris, und in viele Teile der Welt. Dieser Mann war ein grosser Gelehrter fast in jeder Wissenschaft, auch wenn er Laie war; er war ein grosser Dichter und Philosoph, und ein perfekter Redner im Vortragen und Dichten, ein nobler Sprecher, herausragend im Reimen, mit dem reinsten und schönsten Stil, den es je in unserer Sprache gegeben hat und es je geben wird.<sup>24</sup>

Giovanni Villani, Cronica 10, CXXXVI

Aus der Sicht der heutigen Forschung ist klar, dass in dieser Passage gerade in Bezug auf Dantes Bildungsweg ein verfälschtes Bild vermittelt wird. Denn Dante hat nicht jene konventionelle Ausbildung genossen, die wir von einem derart gebildeten Mann erwarten, wie im Folgenden noch genauer beleuchtet werden soll. Tatsächlich muss der Terminus «Bildung» in Bezug auf Dante und in Anbetracht der Tatsache, dass sich dem Dichter als Laien nicht dieselben Bildungsmöglichkeiten boten wie einem Kleriker, überdacht werden.

Demnach sollen nun die Bildungsmöglichkeiten in Florenz zu Dantes Jugendzeit evaluiert und der Bildungsweg des Dichters, soweit nachvollziehbar, beschrieben werden. Hier wird die Predigt als Form des Unterrichts und der Zusammenhang zwischen *docere* und «predigen» zu thematisieren sein. Die Predigt soll demnach als mündliche Form der Übermittlung von Bibel-

---

<sup>24</sup> *Questo Dante fue onorevole e antico cittadino di Firenze di porta San Piero, e nostro vicino; e 'l suo esilio di Firenze fu per cagione, che quando messer Carlo di Valois de la casa di Francia venne in Firenze l'anno MCCCL, e caccionne la parte bianca, come adietro ne' tempi è fatta menzione, il detto Dante era de' maggiori governatori de la nostra città e di quella parte, bene che fosse Quelfo; e però senza altra colpa co la detta parte bianca fue cacciato e sbandito di Firenze, e andossene a lo Studio a Bologna, e poi a Parigi, e in più parti del mondo. Questi fue grande letterato quesì in ogni scienza, tutto fosse laico; fue sommo poeta e filosafo, e rettorico perfetto tanto in dittare, versificare, come in ringa parlare, nobilissimo dicitore, in rima sommo, col più pulito e bello stile che mai fosse in nostra lingua infino al suo tempo e più innanzi.* Zitiert nach: Dragomanni 1969, S. 337; übersetzt von der Verfasserin.

wissen beleuchtet und die Bedeutung der Bettelorden für die dafür relevanten Entwicklungen in Dantes Florenz untersucht werden. Danach werden die unkonventionelleren Bildungsmöglichkeiten und Formen des Wissenstransfers, die weder an Vortrag, Predigt oder das Medium Buch gebunden sind, evaluiert. Es soll also analysiert werden, welche visuellen Einflüsse für Dantes Werk ausgemacht werden können und inwiefern ihn die Übermittlung von Bibelwissen durch die Liturgie geprägt hat. Es soll auch darum gehen, welche Persönlichkeiten und welche politischen Ereignisse den Dichter beeinflusst haben.

## 2.1 Dantes Bildungsweg

In Dantes *Paradiso* wird eine Prüfung inszeniert, die gemäss Ruedi Imbach als Magisterexamen Dantes gedeutet werden kann.<sup>25</sup> Die Prüfung hat Glaube, Hoffnung und Liebe zum Gegenstand und endet in einer *determinatio magistralis*. Die Stelle lässt sich dahingehend interpretieren, dass Dante hier «mit der Würde eines *magister theologiae* ausgestattet» wird, wie Imbach schreibt.<sup>26</sup> Hier zeigt sich, dass Dante sein Gedicht, wie er im Schreiben an Cangrande betont, als Teil der Ethik verstanden haben will.<sup>27</sup> In diesem Sinne inszeniert sich Dante, der als Laie in Realität keinen Zugang zu einer solchen Prüfung hatte, als Lehrer der Philosophie und Theologie.<sup>28</sup> Unweigerlich stellt sich also die Frage nach Dantes Ausbildung, nicht nur aufgrund dieser erdachten Ernennung zum Theologiemeister, sondern insbesondere auch, wenn man die unzähligen Verweise auf oder gar wörtliche Zitate aus klassischen, philosophischen oder theologischen Schriften wie beispielsweise jenen von Thomas von Aquin, Albertus Magnus oder Platon und Aristoteles in seinem Werk in Betracht zieht – Texte also, zu denen der Dichter in ir-

---

25 Par. XXIV–XXVI; Imbach, Ruedi: «Dante als Schüler und Lehrer», in: Speer, Andreas, Jeschke, Thomas: *Schüler und Meister, Miscellanea Mediaevalia* Bd. 39, Berlin 2016, S. 61–79, hier S. 74.

26 Imbach 2016, S. 77.

27 Das Schreiben an Cangrande (Epistola XIII), 40.

28 Par. XXIV–XXVI; Imbach 2016, S. 77.

gendeiner Form Zugang gehabt haben muss.<sup>29</sup> Sowohl in der *Vita Nova* – einem der frühesten Texte Dantes – und der *Commedia* – dem letzten, kurz vor seinem Tod vollendeten Werk – finden sich Ideen, die sich direkt aus Schriften speisen, die sich mit zeitgenössischen theologischen Debatten auseinandersetzen, so zum Beispiel jene der Franziskaner und Dominikaner. Tatsächlich treten sowohl Franziskus als auch Dominikus in der *Commedia* auf. Dante drückt so seinen Respekt für beide Ordensgründer aus: Im *Paradiso* hält nämlich der Franziskaner Bonaventura eine Lobrede auf Dominikus, während Thomas von Aquin dasselbe für Franziskus tut.<sup>30</sup>

Die Franziskaner und Dominikaner haben beide Dante auf ihre je spezifische Art und Weise geprägt. Während er von den Dominikanern das scholastische Besteck und insbesondere die thomistische Methodik der *Summa* für die Verfassung einer theoretischen Abhandlung – wie im Fall der *Monarchie* – übernahm, ist der Einfluss der Franziskaner, die sich nicht so sehr auf die akademische Bildung, sondern auf Spiritualität und ethisches Verhalten konzentrierten, in den spirituellen Aspekten seines Werks zu finden. So sind beispielsweise die in Santa Croce gepredigten Lehren von Armut und Reform in der *Commedia* zu finden. Wenn Dante im *Paradiso* über den Gründer des Franziskanerordens spricht, nutzt er die Allegorie von der Heirat von Franziskus und der personifizierten Armut. Diese Vorstellung stammt aus der franziskanischen Literatur der Zeit, und sie ist ebenso Teil des Bilderzyklus in Assisi, der das Leben des Franziskus erzählt und ein Jahr vor Dantes Tod vollendet wurde.<sup>31</sup>

---

29 Gemäss Imbach 2016, S. 66 wird alleine Aristoteles in den Schriften Dantes etwa 150-mal ausdrücklich erwähnt, im Gastmahl ganze 80-mal und in der Monarchie 33-mal. Die wegweisenden Analysen zu Dantes Bildungsmöglichkeiten lieferten neben dem bereits zitierten Aufsatz von Charles T. Davis («Education in Dante's Florence») M. Michèle Mulchahey und Robert Black: Mulchahey, M. Michèle: Education in Dante's Florence Revisited. Remigio de' Girolami and the Schools of Santa Maria Novella, in: Begley, Ronald (Hg.): Medieval Education, New York 2005, S. 143–181; Black, Robert: «Education», in: Barański, Zygmunt G./Pertile, Lino (Hg.): Dante in Context. Cambridge 2015, S. 260–269.

30 *Paradiso* XI, XII; Davis 1965, S. 435.

31 Poeschke, Joachim: Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280–1400, Aufnahmen von Antonio Quattrone und Ghigo Roli, München 2003, S. 68; Davis 1965, S. 421; Belting, Hans: «Das Bild als Text. Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes», in:

In der *Vita Nova* sind ebenfalls franziskanische Themen zu finden. In dieser frühen Schrift Dantes tritt die Figur Beatrice als eine göttliche Spur und ein Zeichen göttlicher Präsenz auf, wie Brenda Wirkus geschrieben hat.<sup>32</sup> Darin lässt sich ein direkter Einfluss des *Itinerarium mentis in Deum* von Bonaventura auf Dantes Komödie erkennen. In dieser Schrift beschreibt der Franziskaner die Arten, wie Gott über körperliche Abdrücke in der Welt oder spirituelle Bilder gefunden werden kann.<sup>33</sup> Dante nimmt diese Idee auf und beschreibt in der *Vita Nova*, wie die engelhaftige Beatrice nach ihrem Tod sein Denken auf sie und damit gen Himmel lenkt. Auf diese Weise – und durch seine Liebe und ihren Tod – wird sie zur spirituellen Spur auf seinem Weg hin zu Gott. Andererseits beweist die aristotelische Terminologie in der *Vita Nova* bezüglich der Beschreibung der menschlichen Seele Dantes Vertrautheit mit den Schriften Alberts des Grossen.<sup>34</sup> Überdies erwähnt der Dichter im 41. Kapitel der *Vita Nova* die aristotelische Metaphysik, die er in erster Linie durch Alberts Kommentar gekannt hat.<sup>35</sup>

Trotz der vielen Hinweise darauf, dass Dante ein hochgebildeter Mann gewesen sei, bleibt der einzige Beleg in Bezug auf seine Ausbildung eine kurze Passage im *Gastmahl*, wo er die Schulen der Orden erwähnt:

Und von dieser Vorstellung an begann ich dorthin zu gehen, wo sie [d. h. die Philosophie] sich wirklich zeigte, d. h. in die Schulen der Orden und an die Disputationen der Philosophierenden; so dass ich nach einer kurzen Zeitspanne von kaum mehr als dreissig Monaten soviel von ihrer [der Philosophie] Süsse zu spüren begann, dass diese Liebe jeden anderen Gedanken verjagte und vernichtete.<sup>36</sup>

*Das Gastmahl* II, XII, 7

---

Ders./Blume, Dieter (Hg.): *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit*, München 1989, S. 23–64, hier S. 49.

32 Wirkus, Brenda: «Vestiges and Communities: Franciscan Traces in Dante's New Life», in: Casciani, Santa (Hg.): *The Medieval Franciscans*, Bd. 3: *Dante and the Franciscans*, Leiden und Boston 2006, S. 307–344, hier S. 318.

33 Bonaventura, *Itinerarium*, Cap. I, 2. Schlosser 2004, S. 14–15.

34 *Vita Nova* I, 5; Black 2015, S. 267.

35 *Vita Nova*, XLI, 6: [...] *con ciò sia cosa che lo nostro intellecto s'abbia a quelle benedecte anime sì come l'occhio debole al sole: e ciò dice lo Phylosofo nel secondo della Metafisica*. Vgl. auch Black 2015, S. 267.

36 *E da questo imaginare cominciai ad andare là dov'ella [la filosofia] si dimostrava veracemente, cioè nelle scuole delli religiosi e alle disputazioni delli filosofanti; sì che in*

Um den historischen Kontext zu dieser Behauptung Dantes zu verstehen, muss zuerst die Frage gestellt werden, welche Bildungsmöglichkeiten sich den Menschen zu Dantes Zeit in Florenz überhaupt boten. Tatsächlich handelt es sich bei der Bildung im 13. Jahrhundert um ein äusserst komplexes Thema, das nicht nur durch die Anwendung von Begriffen wie «Universität» oder «Primarschule» untersucht werden kann. Dies ist insbesondere der Fall, wenn wir unseren Blick von den universitären Studien in Paris, Oxford oder Cambridge wegleiten. In Bezug auf die Bildung wurde das 12. Jahrhundert als eine «Renaissance» beschrieben, für welche ein Aufschwung im Interesse für klassische Literatur und die freien Künste, die auch für die Bibelexegese und die Theologie fruchtbar gemacht wurden, bezeichnend ist. Am Ende dieses Prozesses steht unter anderem die neue Wertschätzung für die Volkssprachen. Die Basis für die Veränderungen bildeten Bildungsreformen, die unter anderem zu den ersten Universitätsgründungen führten.<sup>37</sup>

Schon im 12. Jahrhundert hatte ein intensiviertes Lesebedürfnis zur Übernahme des Papiers geführt, welche wiederum in einer erhöhten Bücherproduktion resultierte.<sup>38</sup> Am Ende des 13. Jahrhunderts hatten die Menschen in den Städten zudem ein gesteigertes Verlangen nach theologischen Kenntnissen, und so kam es, dass die Reden der Ordensbrüder, die ihr Leben ganz der Predigt gewidmet hatten, sehr beliebt wurden. Zudem genossen die beiden *studia generalia* der Bettelorden ein hohes Ansehen und machten Santa Croce und Santa Maria Novella zu den intellektuellen und Bildungszentren der Stadt Florenz. Dies trug im Allgemeinen zur Etablierung der Stadt innerhalb der italienischen Politik bei.<sup>39</sup>

---

*picciolo tempo, forse di trenta mesi, cominciai tanto a sentire della sua dolcezza, che lo suo amore cacciava e distruggeva ogni altro pensiero.* Zitiert nach: Dante Alighieri: Convivio, Monarchia, Epistole, Egloge, hg. v. Gianfranco Fioravanti/Claudio Giunta/Diego Quagliotti/Claudia Villa/Gabriella Albanese, Edizione diretta da Marco Santagata, Dante Alighieri, Opere, Bd. II, Mailand 2014, S. 302; Dante Alighieri: Das Gastmahl, hg. v. Imbach, Ruedi, übersetzt von Thomas Ricklin, eingeleitet und kommentiert von Francis Cheneval, Dante Alighieri, Philosophische Werke, Bd. 4/I–IV, Hamburg 1996, S. 67.

<sup>37</sup> Colish, Marcia L.: *Medieval Foundations of the Western Intellectual Tradition*. 400–1400, New Haven und London 1997, S. 175.

<sup>38</sup> Petrucci, Armando: *Scrivere e leggere nell'Italia medievale*, hg. v. Charles M. Radding, Mailand 2007, S. 174–175.

<sup>39</sup> Dameron 2005, S. 26.

Der Bericht des Chronisten Giovanni Villani gibt Aufschluss darüber, welcher Anteil der florentinischen Bevölkerung um 1339 lesen konnte. Florenz war zu dieser Zeit in der Tat relativ stark alphabetisiert: Ungefähr zehn Prozent von den insgesamt 90 000 Einwohnern konnten demnach gemäss Villani lesen:

Wir finden von den Jungen und Mädchen, die lesen, zwischen acht- und zehntausend. Von den Jungen, die den Abacus und Algorithmus in sechs Schulen gelehrt werden, zwischen tausend und tausendzweihundert. Und von jenen, die die Grammatik und Logik erlernen in vier grossen Schulen, sind es zwischen fünfhundertfünfzig und sechshundert.<sup>40</sup>

Giovanni Villani, Cronica 11, XCIV

Nach der ersten Schule, in der den Jungen und Mädchen das Lesen und Schreiben beigebracht wurde, konnten die Schüler ihre Ausbildung an einer sekundären Institution weiterführen und dort entweder ein wirtschaftlich orientiertes Studium wählen (*imparare l'abbaco e algorismo*) oder an einer Grammatikschule lateinische Texte lesen lernen (*grammatica e loica*).<sup>41</sup> Folglich erhielten von 90 000 Bewohnern ungefähr 550 bis 600 Jungen Lateinunterricht (also circa 0,66 Prozent). Von jenen Schulen, die eine Basis- oder höhere Ausbildung anboten, genossen die religiösen Schulen gegen Ende des 13. Jahrhunderts einen besonderen Einfluss. Und gerade jene der Bettelorden wurden immer wichtiger.<sup>42</sup> Für Laien gab es zudem in der Regel zu Dantes Zeit keine Grammatikschulen.<sup>43</sup>

Wenn jemand um 1290 in Florenz die Bibel las, dann tat er dies vermutlich anhand eines Exemplars der Pariser Bibel, die eine standardisierte Anordnung der heiligen Bücher enthielt. Die Bibelhandschrift wies höchstwah-

---

<sup>40</sup> *Troviamo, ch'è fanciulli e fanciulle che stanno a leggere, da otto a dieci mila. I fanciulli che stanno ad imparare l'abbaco e algorismo in sei scuole, da mille in milledugento. E quegli che stanno ad apprendere la grammatica e loica in quattro grandi scuole, da cinquecentocinquanta in seicento.* Zitiert nach: Dragomanni 1969, Bd. 3, S. 324; übersetzt von der Verfasserin.

<sup>41</sup> «Grammatik» ist ein Synonym für Latein bzw. Sprache.

<sup>42</sup> Black 2015, S. 260–261; Robiglio, Andrea A.: «Philosophy and theology», in: Barański, Zygmunt G./Pertile, Lino (Hg.): *Dante in Context*, Cambridge 2015, S. 144; Davis 1965, S. 415; 420.

<sup>43</sup> Santagata 2016, S. 28.

scheinlich zahlreiche Anmerkungen zwischen den Zeilen und an den Seitenrändern auf. Das Bibelstudium wurde damit stets von Erklärungen und Auslegungen begleitet. Daher bedeutete eine Begegnung mit der Bibel immer auch eine Konfrontation mit deren Exegese.<sup>44</sup> Das universitäre Theologiestudium war zu dieser Zeit in Paris zentriert, wo einflussreiche Gelehrte wie Thomas von Aquin oder Bonaventura unterrichtet hatten. Um selbst Theologie zu lehren, war ein Abschluss aus Paris erforderlich. Bevor man den Magister in Theologie erhielt, musste man über die Sentenzen von Petrus Lombardus referieren, das wichtigste Standardwerk für die Exegeten zu jener Zeit. So war das Bibelstudium immer von Kommentaren begleitet – neben Petrus Lombardus wurden zum Beispiel die Schriften von Ambrosius, Gregor dem Grossen oder Hugo von St. Cher genutzt.<sup>45</sup> Petrus Lombardus' Werk wurde ebenso für die Ausbildung der Ordensbrüder in Santa Maria Novella eingesetzt, die selbst täglichen Vorträgen und wöchentlichen Diskussionen über die Sentenzen und zur Bibel beiwohnen mussten. Im Jahr 1287, als Dante 22 Jahre alt war, unterhielten die Konvente Santa Croce und Santo Spirito allgemeine Theologieschulen. Aufgrund dieser Spezialisierung auf Theologie in Florenz wurde zunächst in Santa Croce (1287) ein *studium generale* eingeführt. 1305 erhielt Santa Maria Novella ebenso den Auftrag, ein *studium generale* anzubieten.<sup>46</sup>

Zur Einführung eines *studium generale* beordert zu werden, war ein Privileg, das direkt vom Papst bewilligt wurde. Aus der Etablierung der neuen Schulen resultierte, dass es an der Wende zum 14. Jahrhundert drei Orte gab, an denen man in Florenz eine religiöse Ausbildung geniessen konnte: Bei den besonders gut ausgebildeten Dominikanern, am Konvent von Santa Cro-

---

44 Hawkins, Peter S.: «Dante and the Bible», in: Jacoff, Rachel (Hg.): Cambridge Companion to Dante, Cambridge, UK 2007, S. 125–140, hier S. 127 und 135; Barański, Zygmunt: Dante e i segni. Saggi per una storia intellettuale di Dante Alighieri, Neapel 2000, S. 18.

45 Roest, Bert: «Mendicant School Exegesis», in: Boynton, Susan/Reilly, Diane J. (Hg.): The Practice of the Bible in the Middle Ages. Production, Reception and Performance in Western Christianity, New York Chichester 2011, S. 179–204, hier S. 181; Davis 1965, S. 421–423.

46 Mulchahey 2005, S. 143–181, hier S. 144–146; Dameron 2005, S. 47–49.

ce bei den Franziskanern, die ihren Fokus auf die spirituelle Bildung legten, und bei den säkularen Theologemeistern ohne Ordensanbindung.<sup>47</sup>

Die einzelnen Schulen bauten ihren Unterricht jeweils auf der Doktrin ihres Ordens auf: in Santa Croce auf den neuplatonischen Gedanken von Bonaventura, in Santa Maria Novella auf der scholastischen Aristoteles-Interpretation des Thomas von Aquin. Zusammen waren die beiden Orden zu der Zeit, in der Dante die Stadt verlassen musste, in Bezug auf die religiöse Ausbildung auch jenseits der Stadtgrenzen in Norditalien höchst einflussreich geworden.<sup>48</sup> Die Schulen hatten ihr Ansehen vor allem ihren Lehrern zu verdanken. Der bekannteste unter ihnen war Remigio de' Girolami (1235–1319), der zwischen 1274 und 1276 zum Lektor in Theologie und Philosophie in Santa Maria Novella berufen wurde – eine Position, die er während über 42 Jahren beibehielt. Da Remigio ein Schüler von Thomas von Aquin in Paris gewesen war, fokussierte sich sein Curriculum in Florenz hauptsächlich auf das Studium der Summa sowie auf die Werke des Aristoteles. Remigio muss ein eloquenter Redner gewesen sein, denn er hatte auch das Amt des *prothothore* inne, dessen Aufgabe es unter anderem war, Legaten auf Besuch in Florenz zu empfangen oder an Beerdigungen wichtiger Persönlichkeiten zu sprechen. Zu den bekanntesten Lehrern bei den Franziskanern zählen Pietro di Giovanni Olivi und Ubertino da Casale, deren Einfluss auf Dantes *Göttliche Komödie* im *Paradiso* nachvollziehbar ist.<sup>49</sup>

Nach diesem kurzen Überblick zu den Bildungsmöglichkeiten in Florenz zu Dantes Zeit ist es erforderlich, darüber nachzudenken, wie der Dichter in diesen Rahmen hineinpasst. So können wir beispielsweise davon ausgehen, dass Dante nicht in Paris studiert hat. Abgesehen von der Tatsache, dass wir hierfür keine Belege haben, gehört der grösste Teil der in Dantes Texten erwähnten Orte zum norditalienischen Raum: ein Gebiet, das Dante ziemlich sicher in weiten Teilen selbst erkundet hat. So sind uns beispielsweise Reisen nach Rom, Neapel, Ravenna und Verona bekannt. Ausgebildet wurde er wohl vor allem in Florenz, wo er bis zu seinem 37. Lebensjahr residierte.<sup>50</sup>

47 Davis 1965, S. 425 und 430; Robiglio 2015, S. 145.

48 Davis 1965, S. 421; Robiglio 2012, S. 140.

49 Dameron 2005, S. 49 und 164; Davis 1965, S. 421 sowie S. 429–432; Black 2015, S. 273–274.

50 Davis 1965, S. 421.

Des Weiteren können wir annehmen, dass Dante das Lesen und Schreiben zumindest zum Teil in einer Primarschule erlernt hat. Den Unterricht hat er entweder bei einem *doctor puerorum* oder bei einer kirchlichen Schule besucht, wie Robert Black herausgearbeitet hat.<sup>51</sup> Die *doctores puerorum* waren Laien, die gebührenpflichtige Privatschulen unterhielten.<sup>52</sup>

Ab diesem Punkt muss spekuliert werden: Wir wissen aufgrund von Dantes Spätwerk, dass er viele Bücher gelesen haben muss, sowohl theologische als auch philosophische und dichterische Werke. Seine sekundäre Ausbildung scheint allerdings eher unzulänglich ausgefallen zu sein, nicht aufgrund seiner eigenen Schwäche, sondern aufgrund des allgemein im Vergleich mit Universitätsstädten wie Bologna oder Padua eher schwachen Latein-Bildungsangebots in Florenz. In einer Sekundarschule hat sich Dante demnach vermutlich erste, rudimentäre Lateinkenntnisse angeeignet.<sup>53</sup> Im Zeitraum zwischen seinem Abschluss der konventionellen, sekundären Ausbildung und seiner Verbannung aus Florenz scheint Dante allerdings in Bezug auf seine Bildung eine zentrale Entwicklung durchgemacht zu haben. Da bereits die *Vita Nova*, die er noch in Florenz schreibt, nicht nur eindeutige Verweise auf klassische philosophische Texte enthält, sondern auch von einem kompetenten Umgang mit lateinischen Texten zeugt, muss Dante noch vor seiner Exilierung eine andere Form von Bildung genossen haben. Diese verhalf ihm nicht nur zu einem grösseren Wissen, sondern auch zu verbesserten Lateinkenntnissen. Deshalb stellt sich unweigerlich die Frage, welche Texte Dante in Florenz überhaupt zur Verfügung standen. Es gilt hierbei, die verschiedenen Bildungsmöglichkeiten zu Dantes Zeit in Florenz zu berücksichtigen.

Die Bücher, auf die Dante zurückgreifen konnte, gehörten entweder zu kirchlichen Bibliotheken oder privaten Kollektionen: Besonders in der Zeit nach seiner Exilierung im Jahre 1302 scheint er Zugang zu den Privatbibliotheken seiner Auftraggeber in Ravenna und Verona gehabt zu haben.<sup>54</sup> In seinen Jugendjahren gab es sowohl in Santa Croce als auch in Santa Maria

---

51 Black 2015, S. 263.

52 Santagata 2016, S. 27.

53 Black 2015, S. 267–270.

54 Hawkins 2007, S. 128.

Novella bedeutende Sammlungen.<sup>55</sup> Gemäss der Untersuchung von Charles T. Davis waren in jener Zeit in Santa Croce ungefähr 54 Handschriften vorzufinden, die hauptsächlich kanonische Gesetzestexte und einige Werke klassischer Autoren enthielten. Die Bibliothek von Santa Maria Novella enthielt hingegen eine grössere Kollektion mit mehr klassischen Autoren als in Santa Croce.<sup>56</sup> In Santa Croce war Dante höchstwahrscheinlich den Schriften Bonaventuras begegnet und hatte Pietro di Giovanni Olivi und Ubertino da Casale reden gehört. Aufgrund einer Passage im *Inferno*, in der Dante vom «umgebundenen Gürtel» (*corda intorno cinta*)<sup>57</sup> spricht, wurde sogar angenommen, dass er selbst irgendwann dem Franziskanerorden beigetreten sei oder zumindest zu irgendeinem Zeitpunkt die Absicht dazu gehegt habe.<sup>58</sup>

Angesichts seines Genies haben frühe Dante-Forscher dazu tendiert, die Möglichkeit, dass Dante einen grossen Teil seines Wissens durch Selbststudium erlangt hat, auszublenden. Den Annahmen der spätmittelalterlichen Kommentatoren folgend sahen sie Dante als einen hochgebildeten Gelehrten, der zu einer Gruppe von Intellektuellen mit Zugang zu bedeutsamen Bibliotheken gehörte.<sup>59</sup> Zygmunt G. Barański hat dieses Phänomen als eine Art von «Unbehagen» beschrieben, welches das Anerkennen der Tatsache, dass ein grosser Intellektueller wie Dante sich selbst mithilfe von Kompendien ausgebildet haben soll, auslöse.<sup>60</sup> Obwohl sich die heutige Forschung von jener verfälschten Vorstellung vom Dichter gelöst hat, haben gewisse Überbleibsel dieses «Unbehagens» überlebt. Diese erklären zum Beispiel, warum man eine Einbindung Dantes in den Unterricht der Orden in Santa Croce und Santa Maria Novella hat beweisen wollen.

Die Passage im *Gastmahl*, in der Dante behauptet, «die Schulen der religiösen Orden» und die «Unterhaltungen der Philosophen» in Florenz frequentiert zu haben, bildete den Fokus jener Forscher, die sich mit Dantes

---

55 Davis 1965, S. 427.

56 Dameron 2005, S. 49; Davis 1965, S. 424. Siehe auch Davis' detaillierte Aufstellung der frühen Büchersammlung in Santa Croce in: Davis, Charles T.: «The Early Collection of Books of S. Croce in Florence», in: Proceedings of the American Philosophical Society, Bd. 107, Nr. 5 (15. Oktober 1963), S. 399–414.

57 Inf. XVI, 106.

58 Davis 1965, S. 425–426.

59 Robiglio 2015, S. 143.

60 Barański 2000, S. 19–20.

Ausbildung auseinandergesetzt haben. In seinem 1965 erschienenen Essay hat Charles T. Davis im Detail die Bedeutung der Franziskanerkommune in Santa Croce und der Dominikaner in Santa Maria Novella für Dantes *Commedia* beleuchtet. Er behauptete, dass die in der *Commedia* auffindbaren Spuren der dominikanischen und franziskanischen Lehren – wie zum Beispiel das franziskanische Armutsideal – belegen, dass Dante jenen Vorträgen in den 1290er-Jahren beigewohnt habe. In Dantes Bild der Kirchengeschichte erblickte Davis Parallelen zu den Ideen des Franziskaners Pietro di Giovanni Olivi. Den Pariser Aristotelismus habe Dante hingegen durch die Werke des Thomas von Aquin, die durch die Dominikaner in Florenz zugänglich gemacht worden waren, studiert. Davis hielt es demnach für wahrscheinlich, dass Dante die thomistischen Lehren durch den Dominikaner und Lehrer in Santa Maria Novella, Remigio de' Girolami, kennengelernt hat.<sup>61</sup>

Neuere Forschungsbeiträge zu Dantes Bildung bezeichnen den Dichter hingegen eher als «outsider».<sup>62</sup> Als ein Autodidakt konnte sich Dante lediglich mithilfe der Bibliotheken, zu denen er Zugang hatte, und den Vorträgen, zu denen er zugelassen wurde, ausbilden. Einerseits waren die zur Diskussion stehenden privaten Sammlungen begrenzt, andererseits muss sein Zugang zu den institutionellen Bibliotheken ebenfalls eher begrenzt gewesen sein.<sup>63</sup> Betreffend des Unterrichts der Dominikaner ist es unwahrscheinlich, dass es Dante als Laien erlaubt war, Remigios Kurse zu besuchen, selbst wenn mehrere, durchaus auffällige Parallelen zwischen den Texten der beiden dies vermuten lassen. Ein Beispiel hierfür ist die Korrelation der imaginierten Bestrafung der Wucherer im siebten Gesang des *Infernos* und in Remigios *De peccato usurae*.<sup>64</sup> Bei Dante erfahren diese Sünder im vierten Kreis der Hölle unter anderem dadurch Gerechtigkeit, dass sie die ewige Strafe «mit geschlossener Faust» erleiden müssen, so, wie sie in ihrem Leben durch ihren Geiz die Hand geschlossen hielten:

---

61 Davis 1965, S. 433; Die These wurde zuletzt zunehmend relativiert, zum Beispiel von Mulchahey 2005, S. 143.

62 Barański 2000, S. 19; Das von Zygmunt Barański entworfene Bild von Dante als «outsider» übernimmt auch Robiglio 2015, S. 143.

63 Robiglio 2015, S. 143.

64 Gentili, Sonia: «Remigio de' Girolami», in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 56 (2001); Davis 1965, S. 433; Black 2015, S. 273–274.

Und er zu mir: «Du machst dir falsche Vorstellungen. Ihr Leben ohne Einsicht hat sie so entstellt, dass sie jetzt unkenntlich sind für jede Erkenntnis. Sie werden ewig an beiden Stellen aufeinanderprallen. Diese hier steigen mit geschlossener Faust aus dem Grab, die anderen da mit geschorenem Haar. Die einen haben schlecht gegeben und die andren schlecht behalten, das hat sie die schöne Welt gekostet und ihnen diese Rauferei eingebracht. Für die verschwende ich nicht auch noch schöne Worte.<sup>65</sup>

Inf. VII, 52–60

Das Sinnbild der zur Faust geschlossenen Hand (*pugno, non palma aperta*)<sup>66</sup> hatte schon Remigio in seinem Text über die Sünde des Wuchers beschrieben. Als besonderes Merkmal des Wucherers treten sowohl bei Remigio als auch bei Dante die Art, die Hände vor den Armen verschlossen zu halten (*non apertas ad pauperes*),<sup>67</sup> also der Geiz gegenüber den Bedürftigen, auf.

Fakt bleibt allerdings, dass für Davis' Annahmen über Dantes Teilnahme am Unterricht in Santa Maria Novella neben jenen wenigen Worten im *Gastmahl* keine ausreichenden Quellenbelege existieren. Zudem hat die neuere Forschung zeigen können, dass die Zulassung von Laien zu den Vorträgen der beiden Ordenskirchen eher schwierig war.<sup>68</sup> Diese Hypothese zu Dantes Bildungsweg wird also heute tendenziell abgelehnt, und es bleibt die Vermutung, dass Dante sich hauptsächlich durch Selbststudium gebildet habe. Einiges spricht aber dafür, dass Dantes Selbststudium in nicht unwesentlichem Masse durch eine umfassende Ausbildung bei Brunetto Latini ergänzt wurde. Analysiert man die Lage in Bezug auf die antiken Gedächtnistraktate, zeigt sich folgendes Bild: Eine vermutlich zwischen 1441 und 1461 entstandene Kompilation,<sup>69</sup> welche einen Ausschnitt der *Rhetorica ad Herennium* sowie ein Werk mit dem Titel *De memoria* von einem unbekanntem Autor enthält und heute

---

65 *Ed elli a me: «Vano pensiero aduni: / la sconoscente vita che I fé sozzi / ad ogne conoscenza or li fa bruni. / In eterno verranno a li due cozzi: / questi resurgeranno del sepolcro / col pugno chiuso, e questi coi crin mozzi. / Mal dare e mal tener lo mondo pulcro / ha tolto loro, e posti a questa zuffa: / qual ella sia, parole non ci appulcro.*

66 Remigio de' Girolami, *De peccato usurae* XXXVI; zitiert nach: Capitani, Ovidio: «Il *De peccato usure* di Remigio de Girolami», in: *Studi medievali*, Serie III, Bd. 6 (1965), S. 537–662, hier S. 660.

67 Ebd.

68 Mulchahey 2005, S. 144.

69 BML, Redi 132.

in der Biblioteca Medicea Laurenziana aufbewahrt wird, weist zumindest darauf hin, dass diese Texte Ende des 13. Jahrhunderts in Florenz vorhanden waren. Daneben gibt es noch einen anderen Text, durch welchen Dante in Kontakt mit der antiken *Ars memoriae* gekommen sein könnte. Derselbe Gelehrte, der für die Übertragung von Brunettos *Trésor* ins Italienische beauftragt wurde, übersetzte nämlich auch den Gedächtnisteil der *Rhetorica ad Herennium*.<sup>70</sup> Diese Übersetzung von Bono Giamboni der in der *Rhetorica ad Herennium* enthaltenen Gedächtnisregeln ins *Volgare* entstand im Jahr 1266 und ist in einem zwischen 1376 und 1400 entstandenen Manuskript enthalten, welches heute in der Biblioteca Medicea Laurenziana aufbewahrt wird.<sup>71</sup> Die folgende Aufstellung soll Bonos Übersetzungsarbeit veranschaulichen:

Sunt igitur duae memoriae: una naturalis, altera artificiosa. Naturalis est ea, quae nostris animis insita est et simul cum cogitatione nata; artificiosa est ea, quam confirmat induction quaedam et ratio praeceptionis.

*Es gibt also zwei Arten des Sicheinprägens: das eine ist von Natur aus gegeben, das andere künstlich erworben. Natürlich ist dasjenige, das uns eingepflanzt ist und gleichzeitig mit der Denkkraft entsteht; künstlich erworben ist dasjenige, welches eine gewisse Einführung und methodische Anleitung stärkt.*<sup>72</sup>

Rhetorica ad Herennium, Liber III, XVI

Die saper che sono due le memorie, cioè naturale e artificiale. La naturale è quella che coll'animo è congiunta, e insieme col pensier nata. Artificiale è quella che sotto certi ammaestramenti è posta, e dallo 'ngegno trovata.<sup>73</sup>

Bono Giamboni, Fiore di Rettorica, 82. Come il dicitore si dee recare a memoria la sua diceria

Da Bono Giamboni als Übersetzer für Dantes Lehrer gearbeitet hat, ist es denkbar, dass Dante dessen Übersetzung der antiken Gedächtnisregeln kannte. Einen weiteren Beleg für Dantes Vertrautheit mit dieser Übersetzung

<sup>70</sup> Carruthers 1986, S. 181.

<sup>71</sup> BML, Ashb. 570.

<sup>72</sup> Zitiert nach: Nüsslein 1994, S. 164–165.

<sup>73</sup> Zitiert nach: Bono Giamboni, Fiore di Rettorica, edizione critica a cura di Giambattista Speroni, Pavia 1994, S. 101.

sieht Carruthers in der Charakterisierung der Bilder, die bei Bono zu finden ist und von Dante im zehnten Gesang des *Purgatorio* rezipiert wird.<sup>74</sup> So beschreibt Bono die sprechende Natur der Bilder – ein Element, das wir in *Purgatorio* antreffen, wenn Dante vom sichtbaren Sprechen (*visibile parlare*) und einem schweigenden Bild (*imagine che tace*) spricht.<sup>75</sup> Anhand von Bono Giambonis Übersetzung zeigt sich beispielhaft, wie Dante einerseits bestimmte Texte über Umwege kennengelernt haben und andererseits durch seinen Lehrer Brunetto Latini instruiert worden sein mag. Eine intensivere Auseinandersetzung Dantes mit den antiken Gedächtnistraktaten kann wohl erst für die Zeit nach seiner Exilierung angenommen werden, aber gleichwohl beweist seine Verarbeitung der Metapher des Gedächtnisbuches in der *Vita Nova*, dass er schon vor seiner Verbannung mit dem Gedächtnisthema in Kontakt gekommen ist.

Folglich wurden Dante die Texte, die ihm später als Inspiration für die *Vita Nova* dienen sollten (so zum Beispiel den *Trost der Philosophie* des Boethius), wahrscheinlich über seinen Lehrer Brunetto Latini vermittelt. Vom Rhetorik-Professor Latini, den Dante sich selbst im *Inferno* «Sohn» (*figluol*, Inf. XV, 31) nennen lässt, wurde der Dichter vermutlich ab seinem 25. Lebensjahr in der Redekunst instruiert.<sup>76</sup> Im selben Jahr begann er wohl zudem mit dem Selbststudium. Brunetto gehörte zu jener Oberschicht, die sich vermutlich nicht nur eine Bibel oder ein Stundenbuch leisten konnte, sondern sogar über eine kleine private Bibliothek verfügte. Der Verfasser des *Livre du trésor* sowie der volkssprachlichen Übersetzungen des Cicero und Aristoteles verstarb aber schon im Jahre 1294.<sup>77</sup>

Meiner Ansicht nach muss hier aber auch der zu jener Zeit bedeutende Zusammenhang zwischen *Lehren* und *Predigen* in Betracht gezogen werden: Selbst wenn Dante zu den Vorträgen der Lehrer in Santa Corce oder Santa Maria Novella nicht zugelassen war, so hatte er trotzdem die Möglichkeit, wie alle anderen Laien deren Predigten auf öffentlichen Plätzen zu hören. Die Predigt muss also für diese Zeit unbedingt als eine Form von Bildungsmöglichkeit in Betracht gezogen werden und es ist durchaus denkbar, dass

---

74 Carruthers 1986, S. 184–185.

75 Ebd., S. 185.

76 Ebd., S. 270–272.

77 Davis 1965, S. 418; Imbach 2016, S. 64.

Dante sich über bestimmte, in einer Predigt aufgegriffene Themen nachträglich im Selbststudium vertieftes Wissen angeeignet hat. Anders ausgedrückt mag die Feststellung, dass Dante sich sein umfassendes Wissen nicht oder nur begrenzt in Schulen, Universitäten oder Bibliotheken aneignen konnte, ein Beleg für das Mass an Informationen sein, die man als Laie beim Anhören der Predigten erhalten konnte. Im nächsten Abschnitt möchte ich jenen Methoden der Wissensaneignung, die nicht direkt an eine Institution oder an die konventionelle Art des Lernens anhand von Büchern oder Vorträgen gebunden sind, mehr Aufmerksamkeit schenken. Es geht also nun darum, wie Wissen über Predigt, Bilder und Zeremonie weitergegeben wird.

## 2.2 Mündliche, visuelle und zeremonielle Formen des Wissenstransfers

In Anbetracht der Tatsache, dass nur ein sehr kleiner Prozentsatz der florentinischen Bevölkerung Latein beherrschte und somit die Bibel oder andere theologische, aber auch antike philosophische Texte lesen konnte, erscheint der Einbezug von Predigt und Liturgie als Bildungsmöglichkeit als berechtigt.<sup>78</sup> Gerade wenn es um die biblische Botschaft geht, musste diese all jenen Menschen in einer anderen Form übermittelt werden. Es stellt sich also die Frage, wie Wissen jenseits der Medien des Buches und des Vortrages vermittelt werden konnte.

Es gibt in der Tat viele Wege, über welche Wissen wandern kann: Man kann über etwas sprechen oder schreiben, man kann Bilder malen, die bestimmte Themen und Geschichten abbilden, oder man kann – wie im Falle der Bibel als Grundlage allen Wissens – diese Geschichten in der Messe nachstellen. Es ist in der heutigen Mittelalterforschung anerkannt, dass das Leben in dieser Zeit auf den verschiedensten Ebenen in kaum überschätzbarem Masse von der Bibel geprägt war. Seit einiger Zeit wird der Wahrnehmung der Bibel jenseits der textuellen Form mehr Aufmerksamkeit geschenkt und als Konsequenz ist vermehrt untersucht worden, inwiefern die Bibelinhalte abseits des Mediums des Buches weitergegeben wurden.

---

<sup>78</sup> Gemäss Giovanni Villani sind es etwa 0,66 Prozent. Giovanni Villani, *Cronica* 11, XCIV, zitiert nach: Dragomanni 1969, S. 324–325.

In Bezug auf die Predigt hat sich in den Jahrzehnten vor Dantes Geburt nach den Umbrüchen in der Karolingerzeit und vor dem grossen Wandel im Spätmittelalter eine der wichtigsten Veränderungen vollzogen, wie Arnold Angenendt es festgehalten hat.<sup>79</sup> Besonders im Florenz der Dantezeit muss die Predigt als ein Mittel der Kommunikation der biblischen Botschaften in Betracht gezogen werden. Aus den Veränderungen im Verständnis von der Predigt resultierte unter anderem, dass diese – wie die Bibelexegese – nach 1300 nicht mehr als eindeutig zur klerikalen Sphäre gehörig verstanden wurde.

Ansichts der Bedeutung, welche die Predigt für die Bettelorden hatte und da nur sehr wenige Menschen die Bibel selbst lesen konnten, muss die Predigt, und damit zusammenhängend auch die Liturgie, als eine Form von Bildung in Betracht gezogen werden.

Neben der performativen, also liturgischen, Art der Bibelvermittlung bildete die Predigt in den spätmittelalterlichen Städten das wichtigste Kommunikationsmittel, wenn es um die Diskussion theologischer Debatten ging. Im Orden der Franziskaner konnten relativ ungebildete Menschen durch das Medium der volkssprachlichen Predigt eine solide theologische Bildung geniessen. Und der Fall von Angela di Foligno beweist, dass in diesem System sogar Frauen gut ausgebildet werden konnten.<sup>80</sup> Den Laien wurden die Predigten in der Regel in der Volkssprache vorgetragen, wohingegen die Mitglieder des Klerus sie in lateinischer Fassung hörten. Grundsätzlich galt die Bibel als heilig und ihr Text sollte daher nicht übersetzt werden. Auch Dante glaubte an eine göttliche Autorschaft der Bibel, wie die folgende Stelle im *Paradiso* beweist:

Doch diese Wahrheit wurde geschrieben an vielen Stellen von den Schreibern des Heiligen Geistes, und du wirst es sehen, wenn du genau hinschaust.<sup>81</sup>

Par. XXIX, 40–42

---

<sup>79</sup> Angenendt, Arnold: *Geschichte der Religiosität im Mittelalter*, Darmstadt 2009, S. 478.

<sup>80</sup> Robiglio 2015, S. 143; Colish 1997, S. 238.

<sup>81</sup> [...] *ma questo vero è scritto in molti lati / da li scrittor de lo Spirito Santo, / e tu te n'avvedrai se bene agguati*. Übersetzt von der Verfasserin.

In der mündlichen Auslegung der Bibelinhalte wurde aber trotzdem auf die Volkssprache zurückgegriffen, um der breiten Bevölkerung die in der Heiligen Schrift enthaltenen Botschaften verständlich erklären zu können. In Dantes *Commedia* lassen sich demnach zwei Formen des Bibelverweises finden: Erstens das wörtliche Zitat auf Latein, und Zweitens das Paraphrasieren oder Umschreiben einer Passage der Bibel. Die wörtlichen Zitate dominieren im *Purgatorio* ganz besonders: So sind gemäss Peter S. Hawkins in diesem Teil der *Commedia* neben 40 Andeutung und Verweisen auf die Bibel ganze 30 wörtliche Bibelzitate zu finden. Die eindrückliche Präsenz der Bibel im *Purgatorio* kann dadurch erklärt werden, dass die Seelen im Fegefeuer die Heilige Schrift am meisten brauchen. Tatsächlich kann den Verurteilten im *Inferno* die Bibel nicht mehr als Leiter zu Gott dienen, da sie für immer verdammt sind. Die Seelen im *Paradiso* sind hingegen bereits bei Gott. Dementsprechend bleiben die Seelen im Fegefeuer, wie Hawkins schreibt, «in via» und sie brauchen die Anleitung genauso wie jene, die noch auf der Erde leben.<sup>82</sup>

In den Bibelzitaten der *Commedia* treten die Lateinischen Sätze nicht als blosse Worte auf, sondern werden als Gebete dargestellt, die von den Toten im Gesang vorgetragen werden. Wie beim ersten Bibelzitat im *Purgatorio* (Psalm 113) zu sehen ist, beschreibt Dante oft, wie ein Gebet in einer harmonischen und beinahe engelhaften Stimme (Par. IX, 139–141) vorgesungen wird:

Alle sangen mit einer Stimme: «Beim Auszug Israels aus Ägypten» [*In exitu Israel de Aegypto*], und dazu den ganzen Psalm.<sup>83</sup>

Purg. II, 46–48

Das Pater Noster – eine der für die Sonntagsmesse zentralen Bibelstellen – wurde von Dante hingegen interessanterweise nicht auf Latein, sondern im *Volgare* rezitiert. Zusätzlich folgt auf die jeweils wörtliche Übernahme aus dem Bibeltext (*O Padre nostro, che ne' cieli stai*) stets eine entsprechende Erklärung und Auslegung (*non circunscriitto, ma per più amore*). Um Dantes

<sup>82</sup> Hawkins 2007, S. 130.

<sup>83</sup> *In exitu Israel de Aegypto / cantavan tutti insieme ad una voce / con quanto di quel salmo è poscia scripto.*

Zitierweise besser veranschaulichen zu können, seien hier die ersten neun Verse der entsprechenden Bibelstelle gegenübergestellt:

O Padre nostro, che ne' cieli stai,  
non circuncritto, ma per più amore  
ch'ai primi effetti di là sù tu hai,

*Pater noster  
qui in caelis es*

*Oh, unser Vater, der du im Himmel wohnst, nicht von ihm begrenzt, sondern wegen der grösseren Liebe, die du für deine ersten Werke dort oben hast,*

laudato sia 'l tuo nome e 'l tuo valore  
da ogni creatura, com'è degno  
di render grazie al tuo dolce vapore.

*sanctificetur  
nomen tuum*

*gelobt sei dein Name und deine Güte von jeder Kreatur!  
Recht ist es auch, Dank zu sagen deinem Geist der Liebe.*

Vegna ver' noi la pace del tuo regno,  
ché noi ad essa non potem da noi,  
s'ella non vien, con tutto nostro ingegno.

*Adveniat  
regnum tuum.*

*Der Friede deines Reiches komme zu uns, denn wir können ihn nicht, wenn er nicht kommt, von uns aus mit all unseren Mitteln schaffen.*

(...)

(...)

Purg. XI, 1–9

Mt. 6,9–10

Es ist denkbar, dass Dantes Version des Pater Noster uns einen Eindruck davon zu vermitteln vermag, wie Dante und seine Zeitgenossen in Florenz dieses Gebet zu sprechen pflegten oder wie die Prediger das Gebet denjenigen vortrugen, die des Lateins nicht mächtig waren. Ausserdem liegt die Vermutung nahe, dass diese Bibelverweise bei Dante – also das wörtliche und das paraphrasierende Zitat – das Bedürfnis der Menschen nach einfach memorisierbaren Bibelinhalten widerspiegelt. Wörtliche, also lateinische Bibelzitate treten insbesondere im *Purgatorio* auf, wenn auf die von den Seelen

vorgetragenen Gesänge durch die Nennung des entsprechenden Psalmenbeginns verwiesen wird. Eyal Poleg hat anhand eines lateinisch-mittelenglischen Beispiels aus dem 14. Jahrhundert gezeigt, dass Latein und Volkssprache in der Predigt sogar innerhalb eines kurzen Gebetsausspruchs nebeneinander existieren konnten. In diesen linguistischen Hybriden wurde bisweilen sogar mitten im Satz in die andere Sprache gewechselt.<sup>84</sup>

Dantes Darstellung dieser Bibelrezitationen vermittelt den Eindruck einer Verkörperlichung von Gottes Wort. Da die Gebete im *Purgatorio* zudem von liturgischen Handlungen begleitet werden, kann das dantische Fegefeuer als das Äquivalent zum irdischen Kirchenraum betrachtet werden – der Ort, an welchem das Leben Christi nachgestellt und inkorporiert wurde. Wie oben festgestellt, musste der Grossteil der Gesellschaft in der Volkssprache über die Bibelinhalte unterrichtet werden.<sup>85</sup> Nicht Latein, sondern die Bibel sei die universelle Sprache der christlichen Kultur gewesen, so Hawkins.<sup>86</sup> Wie seine Zeitgenossen erlebte Dante die Heilige Schrift im ganzen Spektrum der mittelalterlichen Kultur und nicht primär im Studium; in erster Linie *hörte* und *sah* er die Bibel, so Hawkins.<sup>87</sup>

Nicht zu unterschätzen ist der Einfluss, den das neue Verständnis der Bilderzählung in den Bilderzyklen Giotto auf Dante gehabt haben muss. Die beiden Künstler waren befreundet, und wengleich der Freskenzyklus in Assisi erst ein Jahr vor Dantes Tod vollendet wurde, so können wir doch annehmen, dass Dante vom Werk seines Bekannten wusste. In jenem Zyklus, der die Franziskuslegende nacherzählt, hat Giotto die Anordnung der Bilder auf den liturgischen Ablauf der Messe angepasst. Die Bilder sind nicht nur Bewahrer des Wissens, sondern begleiten den Messbesucher auf seinem Weg durch den Kircheninnenraum, gewissermassen als Auftakt zur Eucharistie. Die Bedeutung der Bilder und deren Kontemplation für die Messe spiegelt

---

<sup>84</sup> Poleg, Eyal: «A Ladder Set Upon Earth. The Bible in Medieval Sermons», in: Boynton, Susan/Reilly, Diane J. (Hg.): *The Practice of the Bible in the Middle Ages. Production, Reception, and Performance in Western Christianity*, New York Chichester 2011, S. 205–227, hier S. 205 und 215.

<sup>85</sup> Hawkins 2007, S. 134.

<sup>86</sup> Ebd., S. 125.

<sup>87</sup> Ebd., S. 126.

sich auch im *Purgatorio* wider: Hier bewundert der Jenseitswanderer Dante ebenso Bilder, genauso wie er dies im Leben getan hat.<sup>88</sup>

In Padua sieht Dante Giottos *Jüngstes Gericht* und die Darstellung der Leben Jesu und Marias. Es ist schwer vorstellbar, dass sich Dante in der Gestaltung seiner Hölle nicht von Giottos Sünder fressenden Teufeln und Höllenstrafen inspirieren liess. Das über die Bilder vermittelte Wissen geht also bisweilen eindeutig über das in der Heiligen Schrift Nachlesbare hinaus: Wie man sich die Hölle und die Höllenstrafen vorzustellen hatte, stand genauso wenig in der Bibel wie das Leben des Franziskus. Die Bilder im Kirchenraum waren im Speziellen von den zentralen Themen der Glaubensvermittlung geprägt.<sup>89</sup>

Im Falle des Bibelwissens kann man feststellen, dass dieses nicht nur über das Gehör und die Sicht, sondern insbesondere auch in der Messe in Verbindung mit körperlichen Zeichen und Handlungen aufgenommen werden konnte. Bei dieser Form von Wissenstransfer und -Erhalt ist der Gedächtnisaspekt besonders wichtig. Weil die Bibel nicht als blosser Text wahrgenommen wurde, sondern in der Liturgie verkörpert und ausgedrückt wurde, begegneten die Menschen der Heiligen Schrift hauptsächlich durch ihre eigenen Handlungen und durch ihre Körper: Sie verneigten sich, knieten nieder oder bekreuzigten sich, und durch die Bewegungen erlernten sie eine Körpersprache. Die Messe war zudem ein synästhetisches Erlebnis: Man roch den Weihrauch, hörte die Musik und sah die Bilder, Skulpturen und die Architektur im Kirchenraum.<sup>90</sup> In diesem Sinne hat Evelyn Birge Vitz unterstrichen, dass die Menschen in erster Linie in der Kirche und der Messe lernten, was es heisst, Christ zu sein, und dass die Liturgie für Laien daher die wichtigste Bildungsquelle zum Glauben bildete.<sup>91</sup>

Dantes *Purgatorio* vermag uns ein lebhaftes Bild davon zu vermitteln, wie die Predigt von liturgischen Handlungen begleitet wurde. Die Liturgie

<sup>88</sup> Poeschke 2003, S. 68; Davis 1965, S. 421; Belting 1989, S. 23–64, hier S. 49.

<sup>89</sup> Zum spätmittelalterlichen Verhältnis von Bild und Schrift im Kirchenraum siehe Signori, Gabriela: Räume, Gesten, Andachtsformen. Geschlecht, Konflikt und religiöse Kultur im europäischen Mittelalter, Ostfildern 2005, S. 73.

<sup>90</sup> Vitz, Evelyn Birge: «Liturgy as Education in the Middle Ages», in: Begley, Ronald B./Koterski, S. J./Joseph W. (Hg.): *Medieval Education*, New York 2005, S. 20–34, hier S. 24.

<sup>91</sup> Ebd., S. 20 und 31.

war in der Tat so wichtig für die Predigt, dass mittelalterliche Predigtsammlungen üblicherweise nicht eine biblische Abfolge haben, sondern dem liturgischen Jahresablauf folgten, wie Eyal Poleg betont hat.<sup>92</sup> Im Zeremoniell wurde in erster Linie an das Leben und den Tod Jesu erinnert. So haben denn auch die Handlungen und körperlichen Ausdrücke stets Jesus als Vorbild. Niederknien, Händefalten, Ausbreiten der Hände, Kreuzzeichen und Bruderkuß – um nur einige zentrale Beispiele zu nennen – dienen der Aktualisierung des Lebens und Leidens Christi. Sie haben Gemeinschafts- und Gedächtnischarakter und gehören zum Grundwissen, das jeder Christ schon im Kindesalter in der Messe erlernt. Es erscheint daher nicht als überraschend, dass wir den gesamten Katalog liturgischer Handlungen in Dantes *Purgatorio* wiederfinden. Das Thema ist nicht nur aus der Perspektive der Bildung zentral und soll daher im sechsten Kapitel meiner Arbeit noch eingehender untersucht werden. Schliesslich beschränken sich Dantes Einflüsse und Wissensquellen nicht nur auf Bücher, Vorträge, Predigten, Bilder oder die Liturgie. Es ist anzunehmen, dass er sich nach Brunetto Latini auch bei anderen Personen Inspiration geholt hat, so zum Beispiel bei seinen späteren Auftraggebern und Gönnern.

Die Frage nach Dantes Bildung führt tief in den Kontext der Wissensvermittlung im Florenz des 13. Jahrhunderts hinein. In gewisser Weise ist Dantes Laufbahn ein Spiegel der damals üblichen Formen der Wissensaneignung, andererseits hebt sich sein Bildungsweg aber deutlich vom konventionellen Vorgehen ab. Er ist weder ein Kleriker, der sich in den dafür vorgesehenen Bildungsstätten ausbilden lässt. Er ist aber auch nicht mittel- und standloser Laie; als Adelige trennen ihn entscheidende Vorteile vom Grossteil der Bürger, so auch, wenn es darum geht, sich Zugang zu den Privatbibliotheken der Privilegierten zu verschaffen. Viele Fragen in Bezug auf seine Bildung mögen ungeklärt bleiben, doch so viel ist sicher: Dante hat seine Möglichkeiten so gekonnt zu nutzen gewusst, dass er es geschafft hat, sich bis zu seinem Lebensende ein erstaunliches Wissen anzueignen.

---

92 Poleg 2011, S. 207–208.



### 3. Das Gedächtnis als Buch

Die Idee vom Gedächtnisbuch hat ihren Ursprung in Platons Vergleich mit der Wachtafel, auf der etwas in geschriebener Form festgehalten werden kann. Hinweise auf die Wachtafel-Metapher finden sich selbst in unserem heutigen Sprachgebrauch, so zeugen Ausdrücke wie «einen tiefen Eindruck hinterlassen» und «sich etwas einprägen» von dieser Idee.<sup>1</sup> Wie die Schriftmetaphorik verweisen auch räumliche Gedächtnisvorstellungen auf ein Repertorium, aus dem der Erinnernde Inhalte abrufen kann. Die Tafel-Metapher suggeriert damit «permanente Lesbarkeit und Verfügbarkeit des Gedächtnisinhalts».<sup>2</sup> Weder die antiken noch die mittelalterlichen Vorstellungen gehen dabei allerdings von einem unfehlbaren Gedächtnis aus. Genauso wie bei Platon nicht jeder Mensch über eine gleich grosse Tafel oder gleich reines Wachs verfügt, so wird das volle Vermögen des Gedächtnisses gemäss den Rhetorik-Abhandlungen erst durch entsprechendes Training ausgeschöpft.<sup>3</sup>

In der platonischen Schrift, in der die Wachtafelmetaphorik erstmals festgehalten wurde, ist Folgendes zu lesen:

---

1 Weinrich, 1964. S. 25.

2 Assmann, 2010, S. 154.

3 Diese Tatsache wird von Assmann nicht berücksichtigt. Sie schreibt dazu Folgendes: «Die vorübergehende Unverfügbarkeit von Erinnerungen und ihre konstitutive Nachträglichkeit etwa können in rein räumlichen Metaphern schwer zum Ausdruck gebracht werden. Im Gegenteil suggerieren sie dauerhafte Präsenz und Zugänglichkeit, was an Erinnerungen ja gerade problematisch ist.» Und: «Die Schriftmetaphorik, die mit der zeichenförmigen Fixierung zugleich auch die permanente Lesbarkeit und Verfügbarkeit des Gedächtnisinhalts impliziert, verfehlt ebendieses Wechselverhältnis von Präsenz und Absenz in der Struktur der Erinnerung», Assmann, 2010. S. 151 bzw. S. 154.

[...] wessen wir uns erinnern wollen dem Gesehenen oder Gehörten oder auch selbst Gedachten, das drücken wir in diesen Guss ab [...].<sup>4</sup>

Platon, Theaitetos, 191d

Als Geschenk der Mutter der Musen, der Mnemosyne, stellt man sich einen wächsernen Guss in der Seele vor, welcher Abdrücke aufnehmen kann. Der Abdrücke erinnert man sich, «solange [ihr] Abbild vorhanden ist».<sup>5</sup> Die Tafel-Metapher fusst auf der Vorstellung des Gedächtnisses als Schreibprozess.<sup>6</sup> Der Gedanke wird auch von Aristoteles aufgenommen und entwickelt sich in den folgenden Jahrhunderten in der Literatur zu einem *topos*.<sup>7</sup> Seit Beginn des 13. Jahrhunderts findet die Wachstafel-Metapher in Averröes' lateinischer Übersetzung von *De Anima* und durch entsprechende lateinische Kommentare, wie jene Alberts des Grossen, Verbreitung. Da von Platons Schriften zu jener Zeit nur der *Timaios* in der Verarbeitung durch Calcidius verfügbar war, kannte Dante die Idee der Wachstafel vermutlich durch Albert, der die aristotelischen Texte kommentiert hatte. Auch in seinem Werk *De memoria et reminiscencia* spricht Albert vom Siegelring, der sein Zeichen in Wachs verewigt (*sigillantis annuli qui in cera relinquit signum sine materia*).<sup>8</sup>

Dass Dante die Wachstafel-Metapher gekannt hat, belegen verschiedene Stellen in der *Commedia*. Im *Paradiso* ist die Rede vom «Geist» (*mente*) der zu einem «Siegel» (*sugello*, Par. II, 132) wird. Im *Purgatorio* schreibt Dante, dass sich Bilder einprägen «wie ein Siegel in Wachs» (*come cera da suggello*, Purg. XXXII, 79) oder dass etwas eingepägt wird, wie ein Bild sich in Wachs versiegelt (*come figura in cera si suggella*, Purg. X, 45). Des Weiteren schreibt

4 Zitiert nach: Platon, Werke in acht Bänden: griechisch und deutsch, hg. v. Gunther Eigler, Sechster Band, Theaitetos, Der Sophist, der Staatsmann, Bearbeitet von Peter Staudacher, Griechischer Text von Auguste Diès, deutsche Übersetzung von Friedrich Schlegel, Darmstadt 1970, S. 155.

5 Zitiert nach: Eigler 1970, S. 155.

6 Corti 1993, S. 38.

7 Aristoteles, *De Anima* III, 4, 429b29–430a2; Draaisma, Douwe: *Metaphors of Memory. A history of ideas about the mind*, translated by Paul Vincent, Cambridge 2000, S. 26.

8 Albertus Magnus, *De memoria et reminiscencia*, I, 4; zitiert nach: Donati 2017, S. 120.

er, dass «nicht jedes Zeichen gut» ist, selbst wenn «das Wachs gut ist» (*ma non ciascun segno / È buono, ancor che buona sia la cera*, Purg. XVIII, 37–39).

Im Mittelalter erhält die Tafel-Metapher durch die Entwicklung des Schriftmediums neue Dimensionen: Das Wachs wird durch den Kodex ersetzt, aus dem Kodex entsteht das Buch, das wiederum in Bibliotheken gesammelt wird.<sup>9</sup> Die Buch-Metapher ist damit viel komplexer und vielseitiger als die Idee einer simplen Tafel, wie man bei einer genauen Analyse der Bedeutung des Buchmediums zu Dantes Zeit sogleich erkennen kann. Das Buch ist nicht nur eine Ansammlung von Blättern und Zeichen und es transportiert nicht bloss den darin enthaltenen Text. Das gebundene und dekorierte Buch des Mittelalters ist Repräsentations- und Konservierungsmedium in einem, es hat einen Platz in rituellen Handlungen und einen nicht zu vernachlässigenden materiellen Wert. Es transportiert Informationen über seine institutionelle Zugehörigkeit (wo wird es aufbewahrt?), seine Auftraggeberschaft (für wen wurde es verfasst?) sowie über die oder den Verfasser. Über seinen Inhalt wird das Buch zudem zum Kommunikationsmedium zwischen Leser und Schreiber – und im übergeordneten Sinne zwischen Gott und Gläubigem. Denn schliesslich ist das Buch jenes Medium, durch welches Gottes Wort verbreitet wird.

Dieses Kapitel ist der Beziehung Dantes zum Medium Buch und im Speziellen dem «Gedächtnisbuch» gewidmet. Eines kann bereits vorweggenommen werden: Der Akt des Schreibens und Erinnerns sowie das Buch selbst werden von Dante dazu genutzt, um sich «Autorität» zu verschaffen. Indem man dieser Annahme folgt, fällt auf, wie stark Dante von einer grundsätzlich mangelnden Glaubwürdigkeit seiner selbst – sei es als Dichter oder als Autor – ausgegangen ist. Und dies nicht erst nach seiner Verbannung, durch deren Statusverlust jener Mangel zu erklären wäre, sondern bereits davor: Im *Libro della memoria* findet Dante nämlich bereits vor seiner Verurteilung jenes begehrte Mittel, um sich selbst als schreibenden Dichter zu behaupten – und dieses Mittel greift er in der *Commedia* wieder auf.

Wenn die Gedächtnisbuch-Metapher also in Dantes Werk so prominent vertreten ist, dann deshalb, weil Dante zeitlebens nach «Autorität» gestrebt hat. Wenn diese durch einen Text hergestellt werden soll, so hat dies in ers-

---

<sup>9</sup> Draaisma 2000, S. 30.

ter Linie mit der Identifizierung bzw. der Imagination eines Autors hinter dem lesbaren Text zu tun. Dante selbst begegnet uns heute noch in vielen verschiedenen Gewändern: Dante, der Dichter; Dante, der Politiker; Dante, der Exilierte. Wir sprechen vom «Dante der Göttlichen Komödie», als handle es sich um jemand anderen als den «Dante der Monarchie». Wir kennen Dante, den Pilger, oder Dante, den Philosophen. Und schliesslich schreiben wir immer wieder über Dante, den Jenseitswanderer – eine Person, die es gar nie gegeben hat.

Und doch ist die Person des florentinischen Dichters bis heute beinahe anonym geblieben. «In der Erzählung, oder eher hinter oder vor ihr», so schreibt Gérard Genette, «gibt es jemanden, der erzählt, den Erzähler». Dagegen sei der Autor derjenige, «der schreibt und für alles, was diesseits von ihm liegt, verantwortlich ist».<sup>10</sup> Wenngleich Genettes Unterscheidung denkbar simpel klingt, so ist sie – gerade für einen mittelalterlichen Kontext – nicht so einfach anwendbar. Denn der Unterschied zwischen Dante, dem – nicht existierenden – Jenseitswanderer, und Dante, dem realen Dichter, ist nicht so gross, wie man auf Anhieb vermuten würde. Beide, also sowohl die historische Person Dante Alighieri, die 1265 in Florenz geboren und 1321 in Ravenna gestorben ist, und die fiktive Figur des Jenseitswanderers Dante aus der Göttlichen Komödie, sind in gewisser Weise imaginiert. Beide kenne ich, die Leserin im 21. Jahrhundert, nur aus Texten. Und wäre Jenseitswandern real, wüsste ich zunächst nicht zwischen den beiden zu unterscheiden.

Die historische Person Dante Alighieri offenbart sich nur teilweise in der «Figur» Dante, sie ist Träger ganz spezifischer, ausgewählter Charakteristiken und Meinungen der historischen Person. Der historische Dante hat eine Geschichte, eine Vergangenheit – der er mit einer bestimmten Haltung gegenübersteht. Er vertritt Meinungen, von denen er sich möglicherweise später distanziert, und trifft Entscheidungen, die er vielleicht später bereut. Das Produkt ist das, was wir in der *Commedia* antreffen. Doch selbst wenn wir alle seine Texte lesen, kommen wir seiner Person doch nur ein bisschen

---

<sup>10</sup> Genette, Gérard: «Implizierter Autor, implizierter Leser?», in: Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martinez, Matias/Winko, Simone (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 244.

näher – ein Mensch ist schliesslich mehr als die Gesamtheit seiner Werke oder die Summe seiner Aussagen.

Der Feststellung, dass der Autor und die Figur – und sogar der Erzähler – nicht ein und dieselbe Person sind, selbst wenn sie in unserem Fall denselben Namen (also *Dante*) tragen, hat für die Interpretation des Werks bedeutende Folgen. In der Tat ist der Verfasser der *Commedia* nicht ἀνόνομος («ohne Namen») geblieben, denn wir wissen ja, wie wir ihn nennen sollen. Und doch spielt es aus der Sicht der Historikerin keine grosse Rolle, dass Dante *Dante* heisst: die wenigen Parallelquellen, in denen wir etwas über sein Leben finden können, bestätigen lediglich, was in der Göttlichen Komödie beschrieben wird. Zum Beispiel können wir in einer Verurteilungsurkunde, wo ebendieser Name, *Dante Alighieri*, zu finden ist, nachlesen, dass jener Dante aus Florenz verbannt wurde. Wäre diese Verbindung nicht möglich, würden wir aber an Informationen nicht ärmer: Über den anonymen Verfasser der Göttlichen Komödie wüssten wir genauso viel wie über jenen mit Namen, denn all unser Wissen über Dantes Leben stammt aus seinem eigenen Werk. Und doch ist gerade für uns Historiker die historische Persönlichkeit Dante ungemein zentral, und der Name tröstet uns über die Tatsache hinweg, dass wir unter den vielen Dantes gerade vom historischen jenseits seines literarischen Werks nicht viel wissen.

Das Wissen darüber, wer einen bestimmten Text verfasst hat und wer die Autorität hinter diesem verkörpert, beeinflusst dessen Interpretation ungemein. Anonyme Texte, die man beispielsweise «an einer Hauswand liest», haben, wie Michel Foucault es ausgedrückt hat, «einen Verfasser [...], aber keinen Autor». <sup>11</sup> Wissen wir hingegen, wer der Autor ist, tendieren wir dazu, den Text in einen bestimmten Kontext zu setzen, ihn ohne Umschweife im Gesamtwerk des Autors einzuordnen und sogar dem Text Intentionen zu unterstellen, die wir aus der Autorenbiografie schliessen. Aber der Name ist eben nur bedingt Omen, und so ist der Begriff «Werk» und «die Einheit, die er bezeichnet», so Foucault, «wahrscheinlich genauso problematisch wie die Individualität des Autors». <sup>12</sup> So hilfreich es scheint, Anhaltspunkte für das Verständnis eines Textes aus anderen Werken desselben Autors zu erhalten,

---

11 Foucault, Michel: «Was ist ein Autor?», in: Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martinez, Matias/Winko, Simone (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 211.

12 Ebd., S 206.

so trügerisch ist das Bild, das wir aus diesen dubiosen Informationen basteln. Am prominentesten wurde diese Tendenz, «die Erklärung eines Werkes [...] stets bei seinem Urheber [zu suchen]»,<sup>13</sup> vom französischen Literaturtheoretiker Roland Barthes angeklagt, der mit seinem programmatischen «Tod des Autors» jene in den Literaturwissenschaften verbreitete Gewohnheit zu relativieren versucht hat. Der Historiker, der die Gedanken einer verstorbenen Person erkunden möchte, tut dies ja in erster Linie auch anhand von Texten: Und wenn also die «Geburt des Lesers» gemäss dem Diktum von Barthes «zu bezahlen [ist] mit dem Tod des Autors»,<sup>14</sup> dann erfordert die Wiederauferstehung des Autors die Auslöschung des Lesers. Doch dies ist genauso unmöglich wie die von Barthes propagierte Vernichtung des Autors. Die Tatsache, dass zumindest das Reduzieren der Leserdominanz zugunsten eines klareren Blicks auf die historische Schreiberpersönlichkeit Ziel des Historikers ist, umreisst die grosse Herausforderung jeder Geschichtswissenschaft.

Eine Thematisierung der Frage «Wer spricht?» finden wir bereits in den einleitenden Worten der *Vita Nova*:

In jenem Teile des Buches meiner Erinnerung, vor dem man nur wenig lesen könnte, findet sich eine Rubrik, die da lautet: Incipit *Vita Nova*. Unter dieser Rubrik finde ich die Worte geschrieben, die ich in diesem Büchlein zu verewigen gedenke, und wenn auch nicht alle, so doch wenigstens ihren Inhalt.<sup>15</sup>

*Vita Nova* I, 1

In dieser kurzen Einleitung erfährt der Leser zum einen, dass jemand über seine Erlebnisse aus der Retrospektive berichtet, indem er wiedergibt, was im Buch seiner Erinnerung – das heisst in seinem Gedächtnis – ab einem bestimmten Zeitpunkt verzeichnet ist. Der Leser erkennt in diesen ersten metanarrativen Zeilen bereits sein Gegenüber: das *Ich*. Doch wer ist dieses *Ich*? Dante selbst? Wohl kaum – denn Dante ist 1321 verstorben, und was uns

13 Barthes, Roland: «Der Tod des Autors», in: Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martinez, Matias/Winko, Simone (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 186.

14 Barthes 2000, S. 193.

15 *In quella parte del libro della mia memoria dinanzi alla quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica la quale dice Incipit Vita Nova. Sotto la quale rubrica io trovo scritte le parole le quali è mio intendimento d'asemplare in questo libello, e se non tutte, almeno la loro sententia.*

von ihm bleibt, sind lediglich die von anderen angefertigten Kopien seiner Werke. Das Geschriebene hat sich längst, wie Umberto Eco es formulieren würde, von Dante «abgelöst und führt ein Eigenleben».<sup>16</sup> Dante, so scheint es, ist für uns heutige Leser unauffindbar. Wenn wir also die Gedanken dieses Jemandes nicht mehr erfassen können, dann doch vielleicht die Botschaft des *Textes*. Doch der Text existiert nicht allein, sondern erst in der Lektüre: Text ist, was gelesen wird. Barthes hat hierzu geschrieben, dass der Ort, an dem die «vielfältigen Schriften aus verschiedenen Kulturen, aus denen der Text zusammengesetzt ist», zusammentreffen, nicht «der Autor [...], sondern der Leser» sei.<sup>17</sup> Um das Problem zugespitzt zu veranschaulichen, sei hier das Gedankenexperiment von Umberto Eco angewandt: Was geschähe, wenn wir Dantes *Commedia* «in einer Flasche» fänden und nicht wüssten, «wann und von wem [sie] geschrieben wurde»?<sup>18</sup>

Dem Problem beim Umgang mit Dante als Autor, Erzähler und Protagonist seiner eigenen Erzählung sind die Forscher mit den eingangs zitierten Variationen zum einfachen Namen «Dante» begegnet. Während es nämlich bis spät ins 19. Jahrhundert nicht üblich war, zwischen Autor und Erzählerfigur zu trennen, gelten die beiden in der modernen Erzählforschung nicht mehr als deckungsgleich.<sup>19</sup> Wenn wir also beim Lesen des *Inferno* das Aufeinandertreffen des Protagonisten Dante auf seinen Führer und sein Vorbild Vergil beobachten, so handelt es sich hier um *Dante-personaggio*, also die fiktive Figur, von deren Jenseitsreise die Erzählung berichtet. Wird an anderer Stelle plötzlich der Leser direkt angesprochen und dazu auch noch Bezug zum Werk, dem Vermittlungsmedium der Erzählung, genommen, dann tritt Dante hier als Vermittler der Erzählung hervor:

Aber hier kann ich nicht schweigen, und ich schwöre dir, Leser, bei den Versen dieser Komödie, so wahr sie langanhaltende Gunst finden mögen: Ich sah durch diese

---

16 Eco, Umberto: «Zwischen Autor und Text», in: Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martinez, Matias/Winko, Simone (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 291.

17 Barthes 2000, S. 192.

18 Eco 2000, S. 280.

19 Fludernik, Monika: *Erzähltheorie. Eine Einführung*, 4., erneut durchgesehene Auflage, Darmstadt 2013, S. 69.

dicke, dunkle Luft eine Gestalt heraufschwimmen, ein Schauer selbst für jedes gefasste Herz.<sup>20</sup>

Inf. XVI, 127–129

Und selbstverständlich versteckt sich hinter dem Erzähler dieser Geschichte auch eine historische Persönlichkeit, eben die Person Dante Alighieri und der Produzent des Textes (das heisst der *Verfasser*) – oder vielmehr des *übertragbaren* Textes, weil ja der Text, den wir lesen, nicht der von Dante geschriebene, sondern eine Abschrift von jenem oder eine auf verschiedenen Abschriften basierende Edition ist. Der historische Dante ist also *Verfasser* und für uns heute *Autor* der *Commedia*, aber – weil kein Autograf existiert – nicht der Schreiber des heute lesbaren Textes, und auch nicht der Erzähler oder die Figur des Jenseitsreisenden. Gerade im Falle der *Commedia* ist hier auch noch anzumerken, dass der Text selbst ja auch eine besondere Entstehungsgeschichte hat – so liegen die jeweiligen Zeitpunkte der Fertigstellung der drei Teile weit auseinander – und dass es bei Dante, wie bei vormodernen Autoren im Allgemeinen, eben keine «Ausgabe letzter Hand» gibt, die in der modernen Literaturtheorie einen Teil der Textanalyse bildet.<sup>21</sup>

Man muss sich allerdings fragen, ob eine Differenzierung von Autor, Verfasser, Erzähler, Schreiber etc. sowie eine damit zusammenhängende Nutzbarmachung narratologischer Arbeitsbegriffe in einem vormodernen Kontext überhaupt Sinn machen. Armin Schulz hat dazu angemerkt, dass ebenjenes «methodische Besteck der Narratologie [stumpf wird, wenn] man es zur Analyse mittelalterlicher Erzähltexte heranzieht».<sup>22</sup> Gerade die Rolle des Erzählers ist ja vor allem in modernen Texten wichtig, wo sich der Autor der Verantwortung für die Meinung des Erzählers entziehen, ja sich vom Erzähler distanzieren möchte und so «genaugenommen weder der Eigentümer seiner Texte, noch [...] verantwortlich [für diese]» ist, wie Michel Foucault geschrieben hat.<sup>23</sup> Bei mittelalterlichen Texten, und so auch bei Dante, ist

---

20 *Ma qui tacer nol posso; e per le note / di questa comedia, lettor, ti giuro, / s'èlle non sien di lunga grazia vòte / ch'ì vidi per quell'aere grosso e scuro / venir notando una figura in suso, / meravigliosa ad ogne cor sicuro.*

21 Burdorf, Dieter: Einführung in die Gedichtanalyse, Stuttgart 1997, S. 220–221.

22 Schulz, Armin: Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive, hg. v. Manuel Braun, Alexandra Dunkel und Jan-Dirk Müller, Berlin/Boston 2012, S. 1.

23 Foucault 2000, S 198.

meistens genau das Gegenteil der Fall: Der Autor besteht auf seiner Identität mit dem Erzähler. Entsprechend hat Monika Fludernik darauf hingewiesen, dass die Erzähltheorie dazu tendiere, die historischen Entwicklungen zu vernachlässigen.<sup>24</sup>

Unter Berücksichtigung der Besonderheiten einer auf einen mittelalterlichen Kontext zugeschnittenen Erzähltheorie kann es allerdings sinnvoll sein, eine einheitliche Terminologie für die zu untersuchenden Phänomene anzuwenden; dass die Präzision erzähltechnischer Termini eine eindeutiger Beschreibung von Texten zulässt, betonen die meisten Literaturwissenschaftler.<sup>25</sup> Damit die vorliegende Analyse sprachlich aber nicht zu schwerfällig gerät, sollen im Folgenden aus dem grossen Apparat narratologischer Begrifflichkeiten nur jene Anwendung erfahren, die Phänomene beschreiben, deren Berücksichtigung einen zu rechtfertigenden Gewinn für die Untersuchung darstellen.<sup>26</sup>

Zu den wichtigsten Erzählforschern, die sich um die Erarbeitung einer Form der Beschreibung, die sich auf alle Arten des Erzählens anwenden lassen, bemüht haben, gehören Gérard Genette und Franz K. Stanzel.<sup>27</sup> Da im Zentrum des Interesses der frühen Erzähltheoretiker allerdings der Roman stand, basieren die aus jenen Arbeiten entstandenen Begriffe auf einer Zusammenstellung von Texten, die zwischen dem 18. und dem frühen 20. Jahrhundert verfasst wurden.<sup>28</sup> Es ist daher grundsätzlich fraglich, ob diese Konzepte der Erzähltheorie überhaupt auf andere Epochen anwendbar sind.<sup>29</sup> Sicher ist, dass für die Arbeit mit vormodernen Texten die Begriffe nur unter stetem Einbezug der uns zur Verfügung stehenden Informationen darüber, wie die Menschen in der infrage stehenden Zeit Erzählen und Schreiben verstanden haben, angewendet werden sollten.

So komplex und detailliert gerade der Beschreibungsmodus von Gérard Genette erscheinen mag, so sind doch gerade seine grundlegenden Überle-

---

<sup>24</sup> Fludernik 2003, S. 331.

<sup>25</sup> Fludernik 2013, S. 19.

<sup>26</sup> Die Gesamtheit der erzähltechnischen Termini ist unüberschaubar und eine Anwendung all dieser Begriffe scheint in Anbetracht des Aufwands und der Umständlichkeit für diese Arbeit nicht gerechtfertigt.

<sup>27</sup> Fludernik 2013, S. 103.

<sup>28</sup> Ebd., S. 124.

<sup>29</sup> Ebd., S. 129.

gungen zur Erzählung wertvoll für eine klare Beschreibung eines Erzähltextes. Gemeint ist hier die Unterscheidung zwischen *Geschichte* («histoire»), *Erzählung* («discours») und *Narration*, mit der sich Genette auf die von Émile Benveniste entwickelten linguistischen Kategorien *histoire* und *discours* gestützt hat.<sup>30</sup> Die *Geschichte* meint «die Abfolge der realen oder fiktiven Ereignisse, die den Gegenstand [der] Rede ausmachen, und ihre unterschiedlichen Beziehungen zueinander»,<sup>31</sup> also die Geschichte, die der Erzähler in seiner Erzählung wiedergibt.<sup>32</sup> Bei der *Erzählung* handelt es sich im Sinne Genettes um die «narrative Aussage, den mündlichen oder schriftlichen Diskurs, der von einem Ereignis oder einer Reihe von Ereignissen berichtet»,<sup>33</sup> also einfach ausgedrückt die Erzählung als Text bzw. Äusserung.<sup>34</sup> Und schliesslich bezeichnet die *Narration* jenes, «das darin besteht, dass jemand etwas erzählt, den Akt der Narration selber».<sup>35</sup>

In unserem Fall bezeichnet die *Geschichte* die fiktive Jenseitswanderung des Helden Dante Alighieris und die *Erzählung* die *Commedia* als episches, in Terzinen verfasstes Gedicht mit 34 Gesängen. Der *Narration* entspricht das Rezitieren des Erzählers in der Ich-Perspektive und im italienischen *Volgare* aus dem eigenen Gedächtnis. Diese Unterscheidung zwischen *Geschichte*, *Erzählung* und *Narration* ist gerade für einen mittelalterlichen Kontext sinnvoll, da sie der Tatsache Rechnung trägt, dass wir es in Texten dieser Zeit oftmals mit Erzählungen zu tun haben, die dieselbe *Geschichte* in unterschiedlicher Form wiedergeben.<sup>36</sup>

Noch wichtiger für einen mittelalterlichen Kontext ist das Thema «Autorität», da diese den «Autor» erst ermöglicht und hinter der Botschaft des Textes steht. Der russische Mediävist Aaron J. Gurjewitsch ist sogar so weit gegangen, das Mittelalter eine Epoche zu nennen, «in der Autorität alles und Originalität nichts bedeutete».<sup>37</sup> Als Problematik für eine mittelalterliche Er-

---

30 Fludernik 2013, S. 17.

31 Genette 2010, S. 11.

32 Fludernik 2013, S. 10.

33 Genette 2010, S. 11.

34 Fludernik 2013, S. 10.

35 Genette, 2010, S. 11.

36 Fludernik 2013, S. 11.

37 Gurjewitsch, Aaron J.: Das Weltbild des mittelalterlichen Menschen, aus dem Russischen übersetzt von Gabriele Lossack, München 1980, S. 156.

zähltheorie kommt der Schreiber als mittelalterliche Besonderheit hinzu: Schreiben, Verfassen, oder Autor-Sein eines Textes konnten nämlich auch auf drei verschiedene Personen aufgeteilt sein. Symptomatisch für die Problemachse des «imaginierten Autors» sind Fragen wie «Wer spricht hier?» bzw. Aussagen über die Erzählerstimme, die für eine bestimmte Stelle im Text eine stärkere Erzählerpräsenz annehmen als an anderen, das heisst «hinter» der Aussage einer Figur den Erzähler «sprechen hören». Diese Annahmen müssen gerade in einem Text wie der Göttlichen Komödie, in der es scheinbar keinen Erzähler gibt, hinterfragt werden. So muss auf dieser Problemachse auch die Frage nach einer Vermittlerfigur verhandelt werden, denn in der *Commedia* wird zwar – und so viel kann hier vorweggenommen werden – kein Erzähler benannt, aber es gibt gleichwohl eine implizite Vermittlerfigur.

Als Erstes wird es also darum gehen, einen Blick auf die Bedeutung von «Autorität» in Dantes Zeit zu werfen. Was bedeutet es um 1300, zu schreiben oder «Autor» zu sein? Nur durch das Beantworten dieser Frage kann ersichtlich werden, welches Selbstverständnis hinter den untersuchten Texten steckt und inwiefern dieses die jeweiligen Erzählstrukturen beeinflusst hat. Im zweiten Unterkapitel werden Dantes Authentifizierungsstrategien und die göttliche Auftraggeberschaft genauer beleuchtet. Danach soll die Bedeutung der Zeit für das schreibende Erinnern beleuchtet und die Korrelationen zwischen Erzählgedächtnis und Erzählstrategie in der *Commedia* analysiert werden. Schliesslich soll die von Dante propagierte Idee eines schreibenden Dichters untersucht und die Übertragung des neuen Dichterselbstverständnisses auf das Gedächtnisbuch bzw. die Bedeutung des Gedächtnisbuches für die Behauptung des neuen Dichterselbstverständnisses evaluiert werden.

### **3.1 Autorität, Autorschaft und Verfässertätigkeit in der Zeit Dantes**

Die grösste Schwierigkeit bei der Auseinandersetzung mit Dantes Vorstellungen bildet wie bei jedem anderen mittelalterlichen Autor auch die Tatsache, dass das einzige Verbindungsmedium zwischen uns und dem Autor der Text ist. Diese Schwierigkeit tritt selbstverständlich auch bei modernen Autoren im Moment ihres Ablebens ein – je grösser der zeitliche Abstand allerdings

ist, umso schwieriger wird allein das Entziffern des Textes. Wie bereits oben angedeutet, birgt die vorschnelle Einbettung der Textbotschaft in die Autorenbiografie bedeutende Gefahren – gleichzeitig können nur durch das historische Einordnen des Verfassers und des Textes insbesondere in die Entstehungskontexte des Textes die Fragen geklärt werden, welche Rolle beispielsweise das Genre des Textes zu jener Zeit spielte oder inwiefern die Ausrichtung auf einen spezifischen Adressaten die Struktur des Textes geprägt hat oder welche Funktion der Text überhaupt zu erfüllen hatte. Dazu muss geklärt werden, welche gesellschaftliche Position der Verfasser beim Niederschreiben des Textes innehatte und an welche Normen und Konventionen er sich mit dem Text gehalten – und welche er ignoriert hat.

Gerade für die Auseinandersetzung mit Dantes Werk sind diese Fragen zentral, hat dieser doch mit der *Commedia* so viele Regeln gebrochen. Und nur durch die Kenntnis der damals geltenden Konventionen können wir dieses Faktum in seiner gesamten Spannweite begreifen. Dantes Gesamtwerk ist durch die grosse Zäsur der Exilierung geprägt; der einzige Text, der von diesem Trauma unberührt blieb, ist die *Vita Nova*. Das Exil ist Grundvoraussetzung und Referenz für alle nach 1302 (also ab Dantes 37. Lebensjahr) verfassten Werke. Dazu gehören, mit Ausnahme der *Vita Nova* und einigen Gedichten, *Das Gastmahl* (1303–1308), die Abhandlungen *Über die Beredsamkeit in der Volkssprache* (1303–1304), *Monarchie* (1310–1313) und *Quaestio de aqua et terra* (1320), die *Eclogues* (1319–21) und schliesslich auch der Hauptteil der *Commedia* (1300–1321). Das Thema «Autorität» ist für Dantes Gesamtwerk insofern zentral, als dass es ihm als Laien grundsätzlich nicht erlaubt war, bestimmte, «offizielle» Abhandlungen über politische oder theologische Themen abzufassen. Dante durfte sich als Laie, das heisst als theologisch Ungebildeter, nur in der Kunst und nicht in der Wissenschaft verwirklichen. Die Biblexegese galt zudem bis ins späte Mittelalter als göttlich inspirierte, prophetische Verkündung. Auf die Bedeutung der Prophetie für Dantes Werk wird an anderer Stelle noch zu sprechen kommen sein.<sup>38</sup>

Aber auch als Verfasser eines volkssprachigen Dichtwerks konnte Dante keine Ansprüche auf die Wahrnehmung als *auctor* erheben, da keine Institu-

---

<sup>38</sup> Meier, Christel, Wagner-Egelhaaf, Martina: «Einführung», in: Dies. (Hg.), *Prophetie und Autorschaft. Charisma, Heilsversprechen und Gefährdung*, Berlin 2014, S. 11–38, hier S. 16.

tion für den Inhalt des Werks bürgte. Für jemanden wie Dante war es in der Tat komplizierter, sich und seinem Werk Glaubwürdigkeit zu verschaffen.<sup>39</sup>

Eindeutig mit den geltenden Vorgaben gebrochen hat Dante spätestens mit der Abhandlung über die *Monarchie*, die bei der Kirche auf Unmut stiess und schliesslich auch in den Index der verbotenen Bücher aufgenommen wurde.<sup>40</sup> Mit der *Vita Nova* und der *Commedia* werden in der vorliegenden Arbeit zwei Werke untersucht, die nicht zu den «Gelehrtenabhandlungen» gezählt werden können, also beides dichterische Werke sind. Da sich insbesondere die *Commedia* durch das Sich-Abwenden von den Normen einer Einordnung entzieht und die philosophischen Fragen der Zeit dennoch kontrovers diskutiert, ist hier das Thema «Autorität» von spezieller Bedeutung. Daher bietet sich gerade die *Commedia* gut dazu an, Dantes Selbstverständnis als «Autor» zu untersuchen. Im mittelalterlichen Kontext sind Autorität, Autorschaft und Verfasserstätigkeit noch viel eindeutiger getrennt als bei modernen Texten. Bevor hier Dantes Verständnis von Autorität genauer anhand der relevanten Textstellen beleuchtet wird, ist eine Vorbemerkung zum historischen Kontext nötig.

Das mittelalterliche Autorenverständnis unterscheidet sich in entscheidendem Masse vom modernen: Nicht das simple Verfassen eines Textes macht jemanden zum Autor, sondern eine institutionelle *auctoritas*. Kurz gesagt: Nicht jeder, der ein Buch schreibt, ist Autor – und nicht jeder Autor schreibt Bücher. Das bedeutet auch, dass im mittelalterlichen Kontext Schreiber, Verfasser und Autor verschiedene Personen sein können.<sup>41</sup> Die institutionelle Autorität wurde, so Albert Russell Ascoli, von Generation zu Generation weitergegeben, beispielsweise über Ämter, und konnte nicht durch individuelle Leistung «verdient» werden.<sup>42</sup> Bei der Entstehung von Autorität ist es zudem gemäss Carruthers wichtig, zwei Phasen auseinanderzuhalten, nämlich die erste, in der ein Individuum einen Text verfasst, und die zweite,

---

39 Max Grosse: *Das Buch im Roman*, München 1994, S. 152.

40 Cassell, Anthony K.: *The Monarchia Controversy, An Historical Study with Accompanying Translations of Dante Alighieri's Monarchia, Guido Vernani's Refutation of the «Monarchia» Composed by Dante and Pope John XXII's Bull, Si fratrum*, Washington 2004, S. 3.

41 Fludernik 2013, S. 25.

42 Ascoli, Albert Russell: *Dante and the Making of a Modern Author*, Cambridge 2010, S. 6–7.

«autoritätsgebende», die erst durch die Gesellschaft oder Kommune gewährleistet werden konnte.<sup>43</sup> Als *auctores* galten demnach in erster Linie die lateinischen Klassiker und die Kirchenväter.<sup>44</sup> Von besonderer Bedeutung ist in diesem Kontext, und besonders bei theologischen Texten, das Autoritätszitat, bei dem – am häufigsten mit der bekannten Formel «XY sagt» – auf einen *auctor* verwiesen wird.<sup>45</sup> Aber auch die erzählende Literatur des Mittelalters lebt vom ständigen Verweis und ist im Wesentlichen ein Wiedererzählen von beliebten Geschichten.<sup>46</sup>

Dem Bücherschreiben im Mittelalter liegt zudem die Tatsache zugrunde, dass diese «auf Schriftlichkeit fussende Kultur», wie Ursula Schaefer schreibt, «von einer überwiegend analphabetischen Bevölkerung» getragen wird.<sup>47</sup> Gleichzeitig sind besonders volkssprachliche Texte – und so auch die *Commedia* – stark von der mündlichen Rede geprägt, wie Franca Ragone festgestellt hat.<sup>48</sup> Mündliche Denkstrukturen und Diskursformen sind in den Texten der Zeit Dantes noch sehr präsent, so ist beispielsweise in der im *Paradiso* angewandten Predigersprache die Formelhaftigkeit mündlicher Rede zu erkennen.<sup>49</sup>

Während die schriftliche Sprache in starker Abhängigkeit zur mündlichen stand, hingen andererseits Lesen und Schreiben im späteren Mittelalter nur bedingt zusammen: Die meisten, die eine Bildung genossen, lernten lediglich lesen. Der «pragmatische Schriftgebrauch» war dann, wie Ursula Schaefer betont, bloss ein willkommener «Nebeneffekt».<sup>50</sup> Schreiben wurde, wie Carruthers gezeigt hat, vor allem als eine Gedächtnishilfe betrachtet, und

---

43 Carruthers 2008, S. 234. Die zweite Phase nennt Carruthers im Englischen «authorizing».

44 Grosse 1994, S. 15.

45 Foucault 2000, S. 212.

46 Schulz 2012, S. 379.

47 Schaefer, Ursula: «Zum Problem der Mündlichkeit», in: Heinzle, Joachim (Hg.): *Modernes Mittelalter: Neue Bilder einer populären Epoche*, Frankfurt am Main 1999, S. 357.

48 Ragone, Franca: *Giovanni Villani e I suoi continuatori. La scrittura delle cronache a Firenze nel trecento*, Roma 1998, S. 136.

49 Schaefer 1999, S. 364–365 und 371.

50 Schaefer 1999, S. 366–367.

sollte nicht als Ersatz für die Erinnerung eintreten.<sup>51</sup> Auch beim Lesen sind zwei Formen zu unterscheiden, nämlich das stille und das laute, das heisst das *meditative Lesen* und die *lectio*, wie Carruthers anhand einer Passage in den Bekenntnissen des Augustinus eindrücklich veranschaulicht hat.<sup>52</sup> Die Prozesse der Adaption, des Kommentierens oder meditativen Lesens sind in der zweiten Phase der Textentstehung, in welcher die öffentliche «Autorität» eines Textes generiert wurde, anzusiedeln.<sup>53</sup> Der Öffentlichkeit wurde jener Text zugänglich gemacht, der aufgrund des *dictamen*, des diktierten (und inzwischen auch schon edierten und korrigierten) Texts, von einem professionellen Schreiber auf ein permanentes Material wie Pergament eingeschrieben wurde.<sup>54</sup> So unterscheidet sich das mittelalterliche Buch auch materiell, äusserlich und in Bezug auf Wert und Verfügbarkeit vom modernen. Das Verständnis des Lesers wurde demnach durch Textabfolge, Rubrizierung und Illuminierung der Handschriften geprägt. Was wir heute auf dem Umschlag finden (also Titel, Autorname, Gattungsbezeichnung usw.), wurde im Mittelalter durch das *Incipit* und *Explicit* vermittelt.<sup>55</sup>

Der Text entstand in der Regel als Entwurf, der aus einem Konglomerat aus Notizen, die auf Tafeln oder auf Papier festgehalten wurden, bestand. Seltener wurde der Text direkt aus dem Gedächtnis des Autors diktiert, wie es im Falle von Thomas von Aquin überliefert ist.<sup>56</sup> Der «fertige» Text wurde von einem Schreiber in Buchform verewigt, wobei diese Schreiberpersönlichkeit nicht als «denkendes Wesen» zu betrachten ist, wie Carruthers bemerkt, sondern lediglich als Schreibwerkzeug fungiert.<sup>57</sup> Carruthers betont zudem, dass selbst diese Version des Textes im Mittelalter eben nicht als «fertig» angesehen wurde, sondern dass immer von einem Bedarf an Änderungen, Korrekturen und dergleichen ausgegangen wurde.<sup>58</sup> Armando Petrucci hat in seiner Studie zu den Lese- und Schreibgewohnheiten im mittelalterlichen Italien festgehalten, dass die Textvorbereitungsphasen im 12. Jahrhundert si-

---

51 Carruthers 2008, S. 195.

52 Ebd., S. 212–213; Augustinus, Bekenntnisse VI, III.

53 Carruthers 2008, S. 235.

54 Ebd., S. 241–242.

55 Grosse 1994, S. 15.

56 Carruthers 2008, S. 3–8.

57 Ebd., S. 255.

58 Ebd., S. 243.

gnifikante Veränderungen durchlaufen haben, in der die erste Fassung als «testo progressivo» schliesslich mehrere Anpassungsetappen durch die Hand des Autors erlebte und sich gewissermassen vom Endprodukt emanzipiert und sich in ein eigenes, aufbewahrungswürdiges Exemplar verwandelt hat.<sup>59</sup>

Das neue Autorenselbstverständnis lässt sich beispielhaft bei Bonaventura nachvollziehen, der von vier verschiedenen Aufgaben in der Buchproduktion berichtet, die jeweils entweder vom *scriptor*, *compilator*, *commentator* oder vom *auctor* ausgeführt werden:

Jemand schreibt nämlich Fremdes auf, ohne etwas hinzuzufügen oder zu verändern; dieser wird bloss Schreiber genannt. Jemand schreibt Fremdes auf und fügt etwas hinzu, aber nichts Eigenes; dieser wird Kompilator genannt. Jemand schreibt Fremdes und Eigenes auf, aber das Fremde als Hauptsache, während das Eigene gewissermassen zur Veranschaulichung hinzugefügt ist; dieser heisst Kommentator, nicht aber Autor. Jemand schreibt sowohl Eigenes wie Fremdes auf, aber das Eigene als Hauptsache, während das Fremde gewissermassen zur Bestätigung hinzugefügt ist; so jemand muss Autor genannt werden.<sup>60</sup>

Bonaventura, *Commentaria*, Prooemium, quaest. IV, conclusio

Bonaventuras Definition verbindet die Tätigkeiten des Autors mit jenen des Schreibers. Die Arten des Bücherschreibens (*faciendi libros*) umfassen demnach das ganze Spektrum intellektueller, aber auch technischer Verfasseraktivitäten. Aber nur der Letzte, derjenige, der hauptsächlich Eigenes schreibt (*scribit et sua et aliena, sed sua tamquam principalia*), kann als Autor bezeichnet werden.<sup>61</sup> Wenngleich das Zitieren anderer *auctores*, die im gemein-

<sup>59</sup> Petrucci 2007, S. 169.

<sup>60</sup> *Aliquis enim scribit aliena, nihil addendo vel mutando; et iste mere dicitur scriptor. Aliquis scribit aliena, addendo, sed non de suo; et iste compilator dicitur. Aliquis scribit et aliena et sua, sed aliena tamquam principalia, et sua tamquam annexa ad evidentiam; et iste dicitur commentator, non auctor. Aliquis scribit et sua et aliena, sed sua tanquam principalia, aliena tamquam annexa ad confirmationem; et talis debet dici auctor.* Zitiert nach: Bonaventura, *Commentaria in IV libros Sententiarum Magistri Petri Lombardi*, Opera omnia, Bd. 1, Quaracci 1892, S. 145; Die deutsche Übersetzung ist entnommen aus Grosse 1994, S. 152.

<sup>61</sup> Ragone 1998, S. 115; Petrucci 2007, S. 168; Minnis, A. J.: *Medieval Theory of Authorship. Scholastic literary attitudes in the later Middle Ages*, 2. Auflage, Worcester 1988, S. 94–95.

schaftlichen Gedächtnis präsent waren, als ein wichtiges Merkmal überzeugender Literatur galt, so war simples Abschreiben – oder Nachsprechen, im Falle einer Predigt – verpönt. Ein guter Redner oder Autor hatte alle wichtigen Texte im Gedächtnis gespeichert und konnte auf diese in eigenen Worten Bezug nehmen, oder er hatte zumindest den Anschein zu vermitteln, dies zu können.<sup>62</sup>

Die Ausweitung des Schreibprozesses, ja die «direkte Beteiligung des Autors an der materiellen Anfertigung der eigenen Texte» ist ein Ausdruck des gesteigerten Schreibbedürfnisses im Europa des 12. Jahrhunderts.<sup>63</sup> Dieses habe Petrucci zufolge den Grund für die Übernahme des Papiers ausgemacht – und eben gerade nicht ein gesteigertes *Lesebedürfnis*. Papier wurde dann auch vermehrt anstatt des Pergaments als Arbeitsmaterial beim Entwerfen eines Textes benutzt, und zwar in einzelnen Blättern und unter Anwendung einer praktischeren Kursivschrift anstelle der gotischen Minuskel.<sup>64</sup>

Diese Entwicklungen zeigen einerseits, dass für das Mittelalter nicht von einem einfachen Autorenselbstverständnis ausgegangen werden kann, und gleichzeitig liefern sie eine Begründung für die Tatsache, dass mit dem 11. und besonders mit dem 12. Jahrhundert die Zahl der überlieferten Autografe von mittelalterlichen Autoren anzusteigen beginnt.<sup>65</sup> Die Veränderung im Autorenselbstverständnis war ein langwieriger Prozess, und selbst der schliesslich in der volkssprachigen Dichtung des 14. Jahrhunderts aufgekommene Autor war, wie Max Grosse schreibt, noch eine «relativ neue Errungenschaft [...], deren poetische Möglichkeiten lange nicht ausgeschöpft waren».<sup>66</sup>

---

62 Carruthers 2008, S. 272–273.

63 Petrucci 2007, S. 166.

64 Petrucci 2007, S. 174–175. Bezüglich Schreibmaterial und Alphabetisierung siehe Reynolds, L. D., Wilson, N. G.: *Scribes & Scholars. A Guide to the Transmission of Greek & Latin Literature*, 4. Auflage, Oxford 2013, insbesondere S. 112.

65 Petrucci 2007, S. 166.

66 Grosse 1994, S. 183.

### 3.2 Der Dichter als Sprachrohr Gottes

Dante war kein Autor – zumindest im damaligen Verständnis nicht. Er verfügte daher nicht über Autorität, wollte sich diese aber aneignen. Dazu war ein neues Konzept von «Autor» nötig, welches wiederum ein neues Verständnis von «Buch» und «schreiben» voraussetzte. Albert Russell Ascoli, der in seiner wegweisenden Studie *Dante and the Making of a Modern Author* das Thema Autorschaft und Autorität in Dantes Werk eingehend untersucht hat, stellte einerseits fest, dass das Dante'sche Oeuvre von einer inneren Geschichte der Autorität gezeichnet ist, die sich bis zur *Vita Nova* zurückverfolgen lässt.<sup>67</sup> Zudem stelle der florentinische Dichter, so Ascoli, den Autoritätsdiskurs seiner Zeit beispielhaft durch direkte oder indirekte Hinweise dar.<sup>68</sup> Im Speziellen benutzt Dante gemäss Ascoli die Begriffe für «Autor», das heisst *auctor*, *autore*, *auctoritas* usw. in folgenden Fällen: erstens für institutionelle Autoritäten, insbesondere Kaiser und Papst. Zweitens für die klassischen Autoren, insbesondere Philosophen oder Dichter wie Aristoteles oder Vergil, wie in dieser Stelle im *Inferno*, in der Dante Vergil anspricht:

Du bist mein Meister und mein geistiger Vater [*l' mio autore*]! Du allein gabst mir den schönen Stil, der mir Ehre einbrachte.<sup>69</sup>

Inf. I, 85–87

Drittens verwendet Dante die auf Autorität bezogenen Begriffe für dichterische Autorschaft, viertens für Gott als den ultimativen Autor und die alles übertrumpfende Autorität und damit zusammenhängend die Bibel und die Kirchenväter.<sup>70</sup> Während die Hinweise auf Autorität in der *Commedia* indirekter Art sind, äussert sich Dante im *Gastmahl* explizit zum Thema.<sup>71</sup>

Man muss also wissen, dass «Autorität» nichts anderes ist als «Handlung des Autors». Dieser Begriff, d. h. «Autor» [...], kann von zwei Ursprüngen abstammen:

---

<sup>67</sup> Ascoli 2010, S. 18.

<sup>68</sup> Ascoli 2010, S. 28.

<sup>69</sup> *Tu se' lo mio maestro e l' mio autore, / tu se' solo colui da cu' io tolsi / lo bello stilo che m'ha fatto onore.*

<sup>70</sup> Ascoli 2010, S. 8.

<sup>71</sup> Ebd., S. 5.

Der eine geht auf ein Verb zurück, das im Latein sehr aus dem Gebrauch gekommen ist und soviel bedeutet wie «Worte verbinden» [...].

Und insofern «Autor» von diesem Verb abstammt und herkommt, wird es nur für die Dichter verwendet, die ihre Worte mit der Kunst der Musik verbunden haben [...].

Der andere Ursprung [...] ist [...] ein griechisches Wort, das «autentin» lautet, was auf lateinisch soviel bedeutet wie «des Vertrauens und des Gehorsams würdig». Und so wird dieses «Autor», das davon abstammt, für jede Person verwendet, die würdig ist, dass man ihr glaubt und gehorcht.<sup>72</sup>

*Das Gastmahl IV, VI, 3–5*

Es gibt gemäss Dante also zwei verschiedene Bedeutungen von «autore», einerseits den Dichter (*il poeta*) und andererseits Personen, die des Glaubens bzw. Vertrauens und Gehorsams würdig sind.<sup>73</sup> Wie die mittelalterlichen Lexika unterscheidet Dante klar zwischen *auctor*, von dem man glaubte, dass es etymologisch vom Verb «agere» herrühre, und *autor*, dessen Wortstamm das griechische «authenthes» bildet.<sup>74</sup> Die Etymologie der Begriffe *auctor*, *actor* und *autor* wurde von Marie-Dominique Chenu genau untersucht: Der *actor* macht etwas (dies kann alles Mögliche sein). Der *auctor* ist hingegen derjenige, der eine Statue oder ein anderes Werk und im spezifischen ein Buch erschafft.<sup>75</sup> Der *auctor* verinnerlicht hierbei das Prinzip der *auctoritas*.<sup>76</sup> Als Kerncharakteristik des *autor* hingegen wurde von Ugucione da Pisa,

---

72 *È dunque da sapere che «autoritate» non è altro che «atto d'autore». Questo vocabolo, cioè «autore», [...], può dicendere da due principii: l'uno si è uno verbo molto lasciato dall'uso in gramatica, che significa tanto quanto «legere parole» [...]. / E in quanto «autore» viene e discende da questo verbo, si prende solo per li poeti, che coll'arte musaica le loro parole hanno legate [...]. / L'altro principio, [...] è uno vocabulo greco che dice «autentin», che tanto vale in latino quanto «dego di fede e d'obediensa». E così «autore», quindi derivato, si prende per ogni persona degna d'essere creduta e obedita.* Zitiert nach: Imbach 2004, S. 42–45.

73 Carruthers 2008, S. 236.

74 Ebd., S. 236.

75 Chenu, Marie-Dominique: «Auctor, Actor, Autor», in: *Archivium Latinitatis Medii Aevi* 3 (1927), S. 81–86, hier S. 82.

76 Ebd., S. 83.

dessen etymologisches Lexikon Dante gemäss Ascoli zumindest einmal benutzt hat, das Attribut «nachahmungswürdig» festgelegt:<sup>77</sup>

[...] Und von *autor*, was *autentin* bedeutet, stammt jenes Wort *autoritas*, ein der Nachahmung würdiger Ausspruch [...].<sup>78</sup>

Uguccione, *Derivationes*, A. I, 3

Dante bezeichnet sich selbst nie als Autor – diese Zuschreibung kann in seinem Verständnis nicht von ihm selbst erfolgen, sondern nur durch eine externe Instanz. Betreffend des Autornamens hat Monika Unzeitig geschrieben, dieser solle «primär eine Zuordnung des Werkes zu einem Verfasser leisten und nicht primär eine namentliche Identifizierung des Erzählers».<sup>79</sup> Bei dem von ihr untersuchten Chrétien de Troyes wird allerdings die Nennung des Autors stets in die dritte Person gesetzt, während das erzählende Subjekt in der ersten Person steht.<sup>80</sup> Dantes Erzählung ist aber in der ersten Person geschrieben und sein Name wird an einer einzigen Stelle, im 30. Gesang des *Purgatorio*, genannt. Ausgesprochen wird er von Beatrice:

«Dante, weine nicht, weil Vergil geht, weine nicht! Weine noch nicht! Weinen musst du wegen eines ganz anderen Schwertes.» Ich sah die Frau, die mir zuvor vom Blumenschmuck der Engel verdeckt war, wie einen Admiral, der Bug und Heck besteigt, nach den Leuten zu sehen, die auf den anderen Schiffen Dienst tun, um sie zu rechtem Tun zu drängen; ich sah sie, als ich mich umdrehte beim Klang meines Namens, den hier zu nennen unvermeidlich ist [...].<sup>81</sup>

Purg. XXX, 54–63

77 Ascoli, Albert Russell: «Reading Dante's Readings: What? When? Where? How?», in: *Dante and Heterodoxy: The Temptations of 13th Century Radical Thought*, Ardizzone, Maria Luisa (Hrsg.), Newcastle uopn Tyne 2014, S. 126–144, hier S. 137; Chenu 1927, S. 86.

78 [...] *Et ab autor quod significat autentin derivatur hec autoritas, idest sententia imitatione digna [...]*. Zitiert nach: Uguccione da Pisa, *Derivationes*, hg. v. Enzo Cecchini, Bd. 2, SISMEL Edizioni del Galluzzo, Florenz 2004, S. 5; übersetzt von der Verfasserin.

79 Unzeitig, Monika: *Von der Schwierigkeit, zwischen Autor und Erzähler zu unterscheiden*, Wolfram-Studien XVIII, Berlin 2004, S. 59–81, hier S. 62.

80 Ebd., S. 69.

81 «Dante, perché Virgilio se ne vada, / non pianger anco, non pianger ancora; / ché pianger ti conven per altra spada». / *Quasi ammiraglio che in poppa e in prora / viene a*

Dantes Name fällt also eher beiläufig, so behauptet zumindest der Erzähler. Dies suggeriert eine Bescheidenheit, die wiederum zum Bild des moralisch vorbildlichen Autors beiträgt und dessen Glaubwürdigkeit stärken soll. Allerdings ist es keinesfalls so, dass Dante befürchten musste, dass die Leser der *Commedia* ihn nicht als Verfasser erkennen würden. Zwar fällt sein Name bloss ein einziges Mal, der Text ist insgesamt aber voll von Hinweisen auf seine Biografie, welche eine Identifizierung des Autors am Ende doch problemlos zu gewährleisten vermögen.

Die Frage ist nun, wie belegt wird, dass die *Commedia* als Bericht des Glaubens und des Gehorsams würdig ist. Tatsächlich finden sich im Text viele der Authentifizierungsstrategien, die wir aus prophetischen Texten kennen: Vision, Droh- und Strafrede, Zukunftsverheissung und Predigt sind Elemente, die in der *Commedia* sehr stark vertreten sind.<sup>82</sup> Wie bei Prophetien üblich, orientiert sich auch Dantes Text, um den Bericht glaubwürdig zu machen, an einfacher mündlicher Rede und damit an der ursprünglichen «prophetischen Verkündigung», die sich ja «wesentlich in der Mündlichkeit» vollzogen hat.<sup>83</sup>

Im Rekurs auf das Gedächtnis-Thema, das in dieser Form immer wieder auftritt, entschuldigt sich der Autor wiederum für allfällige Unzulänglichkeiten im Bericht, wie an dieser Stelle im *Paradiso* zu lesen ist:

Denn jetzt leuchteten alle diese lebendigen Lichter stärker auf und begannen Gesänge, die kein Gedächtnis behalten kann und die mir entfallen sind.<sup>84</sup>

Par. XX, 10–12

Solche metanarrative Kommentare des Erzählers dienen dazu, die Glaubwürdigkeit des Autors zu unterstreichen, und sind daher als Authentifizierungsstrategien zu begreifen: Der Erzähler weiss zwar nicht alles – oder kann sich, wie in diesem Fall, nicht an alles erinnern –, aber er bemüht sich aufrichtig,

---

*veder la gente che ministra / per li altri legni, e a ben far l'incora; / in su la sponda del carro sinistra, / quando mi volsi al suon del nome mio, / che di necessità qui si registra.*

<sup>82</sup> Meier/Wagner-Egelhaaf 2014, S. 28.

<sup>83</sup> Meier/Wagner-Egelhaaf 2014, S. 11 und 29.

<sup>84</sup> *però che tutte quelle vive luci, / vie più lucento, cominciaron canti / da mia memoria labili e caduci.*

dem Leser einen adäquaten Bericht zu liefern.<sup>85</sup> Der Gedächtnisverlust ist allerdings keine spezifische Schwäche des Autors Dante, sondern er ist unvermeidbar und liegt in der Natur der Sache – ja in der *göttlichen* Natur der Sache:

Denn so etwas macht man nicht zum Scherz: den Boden des ganzen Universums beschreiben. Das ist nichts für eine Stimme, die noch Mama und Papa ruft.<sup>86</sup>

Inf. XXXII, 7–12

Gleichzeitig scheinen gerade in jenen Momenten, in denen auf das Gedächtnis rekurriert wird, Figur, Erzähler und Autor völlig zu verschmelzen, wie an dieser Stelle zu beobachten ist:

Ich litt. Und ich leide jetzt noch, wenn ich meine Erinnerung zurücklenke auf das, was ich sah.<sup>87</sup>

Inf. XXVI, 19–20

Eine weitere Authentifizierungsstrategie, die weiter oben bereits erwähnt wurde und auch von Dante intensiv genutzt wird, bildet der Einbezug von Autoritätszitaten. Gemäss Max Grosse, der sich in seiner Studie *Das Buch im Roman* mit Buchverweisen und Autoritätszitaten in altfranzösischen Texten auseinandergesetzt hat, gibt es zwei Formen des Verweises: erstens das indirekte, allusive Imitieren und zweitens das explizite Autoritätszitat.<sup>88</sup> Beide Formen finden wir in der *Commedia*, so zum Beispiel wenn davon die Rede ist, dass ein Kirchenvater oder ein antiker Philosoph etwas gesagt habe, oder wenn auf einen Bibelvers wörtlich oder indirekt verwiesen wird.<sup>89</sup> Gerade die Formel des «philosophus dixit», die «im Zeitalter vor der Erfindung der Anführungszeichen» die Markierungsfunktion erfüllt, ist so wichtig, da jedes Zitat auf jeden Fall ganz klar gekennzeichnet werden muss, so Grosse, weil es «der Gefahr ausgesetzt wird, wie eine dunkle, nur den Gebildetsten unter

---

<sup>85</sup> Fludernik 2013, S. 76.

<sup>86</sup> *ché non è impresa da pigliare a gabbo / discriver fondo a tutto l'universo, / né da lingua che chiami mamma o babbo.*

<sup>87</sup> *Allor mi dolsi, e ora mi ridoglio / Quando drizzo la mente a ciò ch'io vidi.*

<sup>88</sup> Grosse 1994, S. 196.

<sup>89</sup> Zum Beispiel in Inf. XXVIII, 12: [...] *come Livio scrive, che non erra.* («Wie Livius schreibt, der sich nicht irrt»).

den Lesern geläufige Anspielung unbemerkt und infolgedessen wirkungslos zu bleiben».<sup>90</sup> Dante geht sogar so weit, die Autoritäten in seiner *Commedia* selbst sprechen zu lassen – anstatt zu schreiben: «Thomas von Aquin hat gesagt», lässt er also Thomas von Aquin als Figur im *Paradiso* selbst auftreten und sprechen.

Die wichtigste Authentifizierungsstrategie ist aber zweifelsfrei jene, die auf der (behaupteten) göttlichen Bestimmung für das Dichtwerk beruht. Dante reklamiert nämlich für sein Werk nicht nur einen göttlichen Auftrag, sondern gar eine göttliche Autorschaft, für die er als Sprachrohr fungiert.<sup>91</sup> Wie in einer prophetischen Rede ist der Dichter Dante der «autorisierte Sprecher [...] durch die der «eigentliche Autor», Gott, [...] spricht».<sup>92</sup> Der Auftrag wird von der seligen Beatrice ausgesprochen:

Schreib sie auf und verkünde diese Worte den Lebenden, deren Leben ein Laufen zum Tod ist, genauso wie ich sie gebracht habe.<sup>93</sup>

Purg. XXXIII, 52–57

Um die Botschaft verkünden zu können, bittet die Figur Dante zum Schluss Gott, ihm die dazu erforderliche Kraft zu verleihen:

O Glanz Gottes, in dem ich den hohen Triumph des wahren Reiches erblickte, gib mir die Kraft zu sagen, wie ich ihn sah!<sup>94</sup>

Par. XXX, 97–99

Im Sinne der göttlichen Autorschaft verweist der Erzähler zudem nie mit Possessivpronomen auf «seine Komödie» oder «seinen Bericht», sondern spricht immer von «der Komödie», oder «diesem Gedicht», ganz so, als ob er selbst gar nicht der Autor dieses Werks sei, wie beispielsweise an dieser Stelle, wo es «das heilige Gedicht» (*l poema sacro*) heisst:

<sup>90</sup> Grosse 1994, S. 196.

<sup>91</sup> Thomas Klinkert hat hingegen geschrieben, der *Text* mache sich «zum Sprachrohr Gottes und zum modernen Gegenstück zur Heiligen Schrift»; vgl. Klinkert 2007, S. 86.

<sup>92</sup> Meier/Wagner-Egelhaaf 2014, S. 11.

<sup>93</sup> *Tu nota; e sì come da me son porte, / così queste parole segna a' vivi / del viver ch'è un correre a la morte.*

<sup>94</sup> *O splendor di Dio, per cu' io vidi / l'alto triunfo del regno verace, / dammi virtù a dir com'io il vidi!*

Sollte es je geschehen, dass das heilige Gedicht, an das Himmel und Erde Hand angelegt haben und das mich viele Jahre lang abmagern ließ, die Grausamkeit besiegt, die mich aussperrt aus dem schönen Schafstall, wo ich, verhaßt den Wölfen, die es bekriegen, als kleines Schaf schlief [...].<sup>95</sup>

Par. XXV, 1–9

Wie im Falle des Propheten resultiert die Autorität aus einer «Konstellation der doppelten Sprecherrolle», wie Christel Meier und Martina Wagner-Egelhaaf schreiben:

Der Prophet spricht nicht aus eigener Kompetenz und Autorität, sondern beruft sich in einer Haltung der Demut auf einen göttlichen Auftraggeber, dem er gleichsam als Sprachrohr dient, dessen Verkündigungsbefehl er – auch gegen den eigenen Willen – folgen muss.<sup>96</sup>

Die eigentliche *auctoritas* hinter Dantes *Commedia* ist damit gemäss der Botschaft des Textes Gott.<sup>97</sup> Mit der doppelten Autorschaft Dante-Gott bezieht sich der Dichter zudem direkt auf die Autorschaft der Bibel (Moses-Gott).<sup>98</sup> Gott ist der «wahre Autor» (*il verace autore*), wie im *Paradiso* zu lesen ist:

---

<sup>95</sup> *Se mai continga che 'l poema sacro / al quale ha posto mano e cielo e terra, / si che m'ha fatto per molti anni macro, / vinca la crudeltà che fuor mi serra / del bello ovile ov'io dormi' agnello, / nimico ai lupo che li danno guerra.*

<sup>96</sup> Meier/Wagner-Egelhaaf 2014, S. 27.

<sup>97</sup> Zur Erzählergestaltung und Autor-Erzähler-Unterscheidung in vormodernen Texten siehe Von Contzen, Eva: «Narrative and Experience in Medieval Literature. Author, Narrator and Character Revisited», in: Dies./Kragl, Florian: Narratologie und mittelalterliches Erzählen. Autor, Erzähler, Perspektive, Zeit und Raum, Berlin/Boston 2018, S. 61–79; und Glauch, Sonja: «Ich-Erzähler ohne Stimme. Zur Andersartigkeit mittelalterlichen Erzählens zwischen Narratologie und Mediengeschichte», in: Haferland, Harald/Meyer, Matthias (Hg.): Historische Narratologie – Mediävistische Perspektiven (Trends in Medieval Philology 19), Berlin, New York 2010, S. 149–185.

<sup>98</sup> Barański, Zygmunt G.: «Chiosar con altro testo». Leggere Dante nel trecento, Fiesole 2001, S. 117; Ascoli 2010, S. 54.

Diese Wahrheit breitet vor meinem Geist der Mann aus, der mir die ursprüngliche Liebe aller ewigen Wesen beweist. Der wahre Autor breitet sie vor mir aus, der über sich zu Moses sagte: «Ich werde dir alle Vollkommenheiten zeigen».<sup>99</sup>

Par. XXVI, 37–42

In den Bekenntnissen des Augustinus finden wir ebendiese Vorstellung eines Bibelschreibers als Knecht, durch den Gottes Geist seine Botschaft zu Papier bringt. Im Zwölften Buch ist Folgendes zu lesen:

Aber ich, mein Gott, [...] kann nicht glauben, dass du Moses, deinem treuesten Knecht, weniger Gnade verliehen hast, als ich sie mir von dir gewünscht und ersehnt hätte, hätte ich zu seiner Zeit gelebt und wäre mir von dir der Auftrag gegeben, dass durch den Dienst meines Herzens und meiner Zunge jene Schriften verfasst würden [...].<sup>100</sup>

Augustinus, Bekenntnisse XII, XXVI

Die Analogie zwischen der *Commedia* und der Bibel wird im Brief Dantes an Cangrande della Scala genau beschrieben – hier wird nämlich für die *Commedia* ein vierfacher Schriftsinn behauptet.<sup>101</sup> In der Theologie der Zeit Dantes war die Meinung stark vertreten, die Bibel könne auf ebenjenen vier Sinnesebenen gelesen und interpretiert werden: der buchstäblichen, der allegorischen, der moralischen und der anagogischen. Wenn also im Text auf

---

<sup>99</sup> *Tal vero a l'intelletto mio sterne / colui che mi dimostra il primo amore / di tutte le sustanze sempiterno. / Sternel la voce del verace autore, / che dice a Moïse, di sé parlando: / «Io ti farò vedere ogne valore».*

<sup>100</sup> *Et tamen ego [...] non possum minus credere de Moysse fidelissimo famulo tuo, quam mihi optarem ac desiderarem abs the dari muneris, si tempore illo natus essem, quo ille eoque loci me constituisses, ut per servitutum cordis ac linguae meae litterae illae dispensarentur [...].* Zitiert nach: Aurelius Augustinus, *Confessiones*. Bekenntnisse, Lateinisch-Deutsch, übersetzt von Wilhelm Thimme mit einer Einführung von Norbert Fischer, Düsseldorf/Zürich 2004, S. 641.

<sup>101</sup> In der Forschung wurde diskutiert, ob der Brief an Cangrande della Scala in seiner Gesamtheit von Dante stammt. Mittlerweile geht man davon aus, dass es sich zumindest bei den ersten dreizehn Paragrafen um einen authentischen Text Dantes handelt. Eine Übersicht zur Debatte ist zu finden in Ricklin, Thomas: «Einleitung», in: *Das Schreiben an Cangrande della Scala*, übersetzt, eingeleitet und kommentiert von Thomas Ricklin, Philosophische Werke, Bd. 1, Hamburg 1996, S. XVIII–XXIV.

den alttestamentlichen Auszug aus Ägypten verwiesen wird, so haben diese Verse vier verschiedene Bedeutungen:

Wenn wir das nämlich allein dem Buchstaben nach anschauen wollen, wird für uns der Auszug der Söhne Israels aus Ägypten zur Zeit Mose bezeichnet; wenn der Allegorie nach, wird für uns unsere durch Christus erfolgte Erlösung bezeichnet; wenn der moralischen Bedeutung nach, wird für uns die Umkehr der Seele von der Trauer und dem Elend der Sünde zum Stand der Gnade bezeichnet; wenn der anagogischen [Bedeutung] nach, wird der Auszug der heiligen Seele aus der Knechtschaft dieser Verderbnis in die Freiheit der ewigen Herrlichkeit bezeichnet.<sup>102</sup>

Das Schreiben an Cangrande (Epistola XIII), 21

In jenem Brief an Cangrande wird auch das Genre der «Comedia» beschrieben:

Um dies zu verstehen, muss man wissen, dass «comedia» [Komödie] von «comos», «Dorf» und «oda», was Gesang heisst, herzuleiten ist, weshalb Komödie gleichsam «dörflicher Gesang» [bedeutet]. Und die Komödie ist eine Art poetische Erzählung, die sich von allen anderen unterscheidet. Sie unterscheidet sich nämlich von der Tragödie im Stoff dadurch, dass die Tragödie zu Beginn bewundernswert ist und ruhig, am Ende oder zum Schluss aber ekelierend und erschreckend; und deshalb heisst sie aufgrund von «tragos», was «Bock» bedeutet, und «oda» gleichsam «Bockgesang» [...] Die Komödie aber beginnt mit dem Abstossenden einer Sache, aber ihr Stoff wird glücklich abgeschlossen [...].

Ähnlich unterscheiden sie sich in der Art des Sprechens: erhaben und verfeinert die Tragödie; die Komödie aber lose und derb, [...] was die Art des Sprechens betrifft,

---

<sup>102</sup> *Nam si ad litteram solam inspiciamus, significatur nobis exitus filiorum Israel de Egipto, tempore Moysis; si ad allegoriam, significatur nobis nostra redemptio facta per Christum; si ad moralem sensum, significatur nobis conversio anime de luctu et miseria peccati ad statum gratie; si ad anagogicum, significatur exitus anime sancte ab huius corruptionis servitute ad eternam glorie libertatem.* Zitiert nach: Epistola XIII, Fioravanti, Gianfranco / Giunta, Claudio u. a. (Hgg.): Dante Alighieri, Opere. Edizione diretta da Marco Santagata. Bd. II, Convivio, Monarchia, Epistole, Egloge. Mailand 2014, S. 1500–1501: Ricklin 1993, S. 9–11.

so ist diese lose und derb, weil es die Redeweise des gemeinen Volks ist, in der sich auch die Weiber unterhalten.<sup>103</sup>

Das Schreiben an Cangrande (Epistola XIII), 28–31

Die Komödie kann demnach als ein «ländlicher Gesang» gelten, der mit einer schrecklichen Sache (mit den Höllenqualen) beginnt und positiv (im Paradies und damit bei Gott) endet. Zudem wird die «Comedia» in anderer Sprache vorgetragen als die Tragödie, denn während jene die edle Sprache einsetzt, ist der «modus loquendi» der Komödie ein bescheidener und die Sprache jene, derer sich die «Frauchen» bedienen.

Durch die Anwendung der Volkssprache und der neuen Versform der Terzine hat sich Dante jeglichen Genre-Zuschreibungen entzogen. Zwar hat er sich bei der inhaltlichen Gliederung an die konventionellen Normen der Themenaufteilung gehalten, allerdings hat er in seiner *Commedia* auch Themen behandelt, die in der Dichtung nie zuvor Platz gefunden hatten, wie Zygmunt Barański angemerkt hat.<sup>104</sup> Indem er sein Werk formal und sprachlich so konzipiert hat, dass eine klare Zuordnung zu einem Texttyp schwierig wurde, hat Dante die Grundvoraussetzung für die Idee des göttlich beauftragten Autors geschaffen. Insgesamt hat Dante damit immense Bemühungen betrieben, um seiner *Commedia* Autorität zu geben. Diese wiederum hat ihm schliesslich, nach seinem Tod, zu jenem Ansehen als Autor verholfen, die er sich wohl zu Lebzeiten erhofft hatte. Dass Dantes «autorevolezza», wie Zygmunt Barański es genannt hat – trotz jener Umstände, die ihn grundsätzlich von jedem Anspruch auf Autorität ausschlossen –, schon bald nach seinem Tod zunahm, liegt vor allem am immensen Erfolg der *Commedia*:

---

<sup>103</sup> *Ad cuius notitiam sciendum est quod comedia dicitur a «comos» villa et «oda» quod est cantus, unde comedia quasi «villanus cantus». Et est comedia genus quoddam poetice narrationis ab omnibus aliis differens. Differt ergo a tragedia in materia per hoc, quod tragedia in principio est admirabilis et quieta et in fine seu exitu est fetida et horribilis; et dicitur propter hoc a «tragos» quod est hircus et «oda» quasi «cantus hircinus» [...] Comedia vero inchoat asperitatem alicuius rei, sed eius materia prospere terminator [...] Similiter differunt in modo loquendi: elate et sublime tragedia; comedia vero remisse et humiliter [...] ad modum loquendi, remissus est modus et humilis, quia locutio vulgaris in qua et muliercule communicant.* Zitiert nach: Fioravanti/Giunta 2014, S. 1502–1505; Ricklin 1993, S. 13–15.

<sup>104</sup> Barański 2001, S. 54.

Nur die Bibel vermochte Dantes Hauptwerk im 14. Jahrhundert noch an Popularität zu übertreffen.<sup>105</sup>

Dante nennt sein Werk ein heiliges Gedicht; als dessen Autor propagiert er den *verace autore*, den wahren Autor und damit die einzig wahre Autorität – Gott. Wie Schreiben und Erinnern bei Dante mit der einzig wahren Autorität zusammenhängen, soll im Folgenden geklärt werden.

### 3.3 Erzähltes Erinnern

Im dritten Buch der um 1440 von Leon Battista Alberti verfassten «Büchern über das Hauswesen» wird diskutiert, welche Güter der Mensch sein Eigen nennen darf. Nachdem festgestellt wurde, dass es sich bei den ersten beiden Dingen um die Seele und den Körper handelt, geht es in der folgenden Stelle um das letzte, dritte Besitztum des Menschen:

GIANOZZO. [...] Diese beiden Dinge also, Seele und Körper, sind unser Eigen.

LIONARDO. Und das dritte – was wird das sein?

GIANOZZO. Oh, ein höchst wertvolles Ding! Diese meine Hände und Augen sind nicht so sehr mein Eigen ...

LIONARDO. Wunderbar! Was mag das sein?

GIANOZZO. Man kann es keinem hinterlassen, nicht verringern, in keiner Weise kann dies Ding dir nicht gehören, sofern du nur willst, dass es dein ist.

LIONARDO. Und wenn es mir beliebt, wird es einem anderen gehören?

GIANOZZO. Wenn du willst, wird es nicht dein Eigen sein: die Zeit, mein lieber Lionardo, die Zeit, liebe Kinder!<sup>106</sup>

Leon Battista Alberti, Über das Hauswesen, III

<sup>105</sup> Ebd., S. 117; Ascoli 2010, S. 4.

<sup>106</sup> *Giannozzo. – [...] Adunque queste due, l'animo e il corpo, sono nostre. / Lionardo. – La terza quale sarà? / Giannozzo. – Ha! Cosa pretiosissima. Non tanto sono mie queste mani e questi occhi. / Lionardo. – Maraviglia! Che cosa sia questa? / Giannozzo. – Non si può legare, non diminuirli; non in modo alcuno può quella essere non tua, pure che tu la voglia essere tua. / Lionardo. – E a mia posta sarà d'altrui? / Giannozzo. – E quando vorrai sarà non tua. El tempo, Lionardo mio, el tempo, figliuoli miei.* Zitiert nach: Leon Battista Alberti, Über das Hauswesen, 3. Buch, übersetzt von Walther Kraus, eingeleitet von Fritz Schalk, Zürich/Stuttgart 1962, S. 216–217; Leon Battista Alberti, I primi tre libri della famiglia, Testo e commento di F. C. Pellegrini, Riveduti da R. Spongano con una nuova introduzione, Florenz 1946, S. 254.

Die Zeit als Eigentum des Menschen: Gerade im Kontrast mit dieser fast selbstverständlichen Zuordnung der Zeit in die menschliche Verfügungsgewalt zeichnet sich die Position Dantes und dessen Zeitgenossen umso deutlicher ab. Die Zeit gilt im 13. Jahrhundert als von Gott erschaffen, weshalb sie einzig und allein Gott gehört. In diesem Sinne verurteilt Dante beispielsweise den Wuchergewinn, den er, wie viele zu seiner Zeit, als «Handel mit der Zeit» und damit als Sünde versteht.<sup>107</sup> Die Zeit ist ein Geschöpf Gottes. Gleichzeitig weist sie als Gegenpol zur göttlichen Ewigkeit auf die Sündhaftigkeit des Menschen und dessen Geschichte hin, die sich unweigerlich auf einen bestimmten Zeitpunkt hinbewegt: den Tag der grossen Abrechnung, der Apokalypse und des Jüngsten Gerichts. Das Verhältnis von Zeit und Ewigkeit, das Verfliessen der Zeit und die Einteilung der Geschichte beeinflussen das Verständnis von Erinnerung und Gedächtnis prinzipiell und stellen wichtige formgebende Elemente für die Erzählung der *Commedia* dar. Bei Dante ist das wesentliche Charakteristikum der Zeit, wie noch genauer darzulegen ist, die Differenz im Wissen – der Figur, des Autors und des Lesers. Das *Nachher* ist somit markiert durch einen Wissensvorsprung gegenüber dem *Vorher*. Damit ist die Zeit auch das wichtigste Element des erinnernden Erzählens: Sie schafft jene Distanz, die gleichzeitig Entstehungsgrund und Begründung des Gedächtnisses ist – ohne Zeit gibt es kein Gedächtnis; und weil es die Zeit gibt, braucht es ein Gedächtnis. Da es allerdings bei der Untersuchung der Erzählstruktur eines Textes, wie Armin Schulz betont hat, wichtig ist, zuerst auf kulturell vorgeprägte Zeitvorstellungen einzugehen, sollen nun zunächst jene in Dantes Zeit vorherrschenden kurz beleuchtet werden.<sup>108</sup>

Die für das Mittelalter grundlegendsten und einflussreichsten Gedanken zum Wesen der Zeit stammen zweifellos von Augustinus, der die in der Antike dominierende, zyklische Zeitauffassung verwarf und damit ein neues Zeitverständnis begründete.<sup>109</sup> Während nämlich die alten Griechen die Welt als eine Drehung im Kreis, bei der sich die Epochen wiederholen und Ereignisse somit nicht einzigartig sind, wahrgenommen hatten, wird der Ge-

---

<sup>107</sup> Gurjewitsch 1980, S. 169.

<sup>108</sup> Schulz 2012, S. 294.

<sup>109</sup> Gurjewitsch 1980, S. 116.

schichte bei Augustinus eine Richtung zugesprochen.<sup>110</sup> Die Zeit wird nun linear und damit irreversibel; sie wird eschatologisch verstanden – als eine Abfolge von der göttlichen Schöpfung über die Ankunft und den Tod Christi bis hin zum erwarteten Jüngsten Gericht.<sup>111</sup> Mit dem Sündenfall Adams als Beginn der menschlichen Geschichte wird die historische Zeit des Christentums zudem «dramatisch», wie Aaron Gurjewitsch geschrieben hat.<sup>112</sup> Wenngleich also der Mensch und die Welt am «Ende» wieder zum Schöpfer zurückkehren, so ist diese Art von «Zyklus» nicht mit dem antiken zu verwechseln, denn die Geschichte – und damit die «irdische Zeit» – hat im christlichen Verständnis einen klar gesetzten Anfang und ein abschliessendes Ende.<sup>113</sup>

Sowohl die Bedeutung des Erinnerns als auch das Wesen der Zeit wird von Augustinus in den *Bekenntnissen* untersucht, und zwar im zehnten respektive im elften Buch. In Letzterem entfaltet er seine so einflussreiche Lehre über die Zeit, für die ihm als Anlass das Buch Genesis dient, das besagt, Gott habe «am Anfang» die Welt erschaffen (*in principio creavit Deus caelum et terram*, Gen 1,1).<sup>114</sup> Für ihn ist Gott «der Begründer aller Zeiten» (*operator omnium temporum*).<sup>115</sup> Er ist damit «vor allen Zeiten» (*ante omnia tempora*)<sup>116</sup> und die Zeit gehört damit, wie der Mensch und der Raum, zur erschaffenen Welt. Die Ewigkeit hat einerseits keine zeitliche Abfolge, geht der Zeit allerdings gleichsam als Ursache voraus.<sup>117</sup> Die menschliche Zeit *ist* erst durch die Wahrnehmung durch den Geist, denn in diesem werden die Zeiten gemessen und durch diesen können Zeitspannen als kurz oder

---

110 Ebd., S. 33.

111 Ebd., S. 114–115.

112 Ebd., S.115.

113 Gurjewitsch 1980, S.115.

114 Zitiert nach: Biblia sacra vulgata, editio quinta, hg. v. Roger Gryson. Stuttgart 2007, S. 4. Für die deutsche Übersetzung wird die Einheitsübersetzung von 1980 zitiert. Flasch 2008, S. 34.

115 Augustinus, Bekenntnisse XI, 15. Zitiert nach: Aurelius Augustinus, Was ist Zeit? (Confessiones XI/Bekenntnisse 11), eingeleitet, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Norbert Fischer, Hamburg 2009, S. 20–21.

116 Augustinus, Bekenntnisse XI, 16; Zitiert nach: Fischer 2009, S. 22–23.

117 Gurjewitsch 1980, S. 118.

lang bezeichnet werden.<sup>118</sup> In diesem Sinne gibt es für Augustinus drei Zeiten, die durch den Menschen erlebbar sind. Diese Dreiteilung geht zurück auf Protagoras, der sich wiederum an Homer orientierte. In der *Ilias* wird nämlich das Vergangene, das Zukünftige und das Gegenwärtige vom Seher Kalchas verkündet (*Ilias* I, 70). Die Lehre von den drei Zeitstufen wird aber bei Augustinus dahingehend korrigiert, dass jene nur sind, sofern sie im Geiste präsent sind.<sup>119</sup> Im folgend zitierten Abschnitt kommt nicht nur die Dreiteilung zum Ausdruck, sondern es wird auch klar, dass die drei Zeiten nicht als äusserlicher Ablauf, sondern als «Zustände des eigenen gegenwärtigen Bewusstseins» verstanden werden, wie Gerhard Dohrn-van Rossum schreibt.<sup>120</sup>

Ich will ein Lied singen, das ich kenne. Bevor ich beginne, erstreckt sich meine Erwartung auf das Ganze. Wenn ich aber begonnen habe, erstreckt sich meine Erinnerung über so viel, wie ich von jener Erwartung genommen und in die Vergangenheit überführt habe. Und tatsächlich zerstreckt sich das Leben dieser meiner Tätigkeit deswegen in Erinnerung, weil ich schon gesprochen habe, und in Erwartung, weil ich noch sprechen werde. Was gleichwohl als Gegenwärtiges da ist, ist meine Aufmerksamkeit, durch die das, was zukünftig war, so vollzogen wird, dass es zu Vergangenen wird. Je mehr das ständig geschieht, desto mehr wird das Erinnernte verlängert und gleichzeitig das Erwartete verkürzt, bis die Erwartung ganz aufgezehrt ist, weil dann jene Handlung ganz zu Ende gekommen und in Erinnerung übergegangen ist. Was im ganzen Lied geschieht, geschieht auch in seinen einzelnen Teilen und in seinen einzelnen Silben [...] Eben das geschieht in der ganzen Lebenszeit eines Menschen, dessen Teile alle Handlungen des Menschen sind. Es geschieht schliesslich auch in der gesamten Weltzeit der «Menschenkinder», deren Teile eben alle Lebenszeiten der Menschen sind.<sup>121</sup>

Augustinus, Bekenntnisse XI, XXVIII

<sup>118</sup> Flasch 2008, S. 43.

<sup>119</sup> Weinrich, Harald: *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, München 2001, S. 73.

<sup>120</sup> Dohrn-van Rossum, Gerhard: *Die Geschichte der Stunde. Uhren und moderne Zeitordnungen*, Köln 2007, S. 12.

<sup>121</sup> *dicturus sum canticum, quod noui: antequam incipiam, in totum expectatione mea tenditur, cum autem coepero, quantum ex illa in praeteritum decerpsero, tenditur et memoria mea, atque distenditur uita huius actionis meae in memoriam propter quod dixi et in expectationem propter quod dicturus sum: praesens tamen adest attentio mea, per quam traicitur quod erat futurum, ut fiat praeteritum. quod quanto magis agitur et agitur, tanto breuiata expectatione prolongatur memoria, donec tota expectatio consumatur, cum tota*

Das eigene Sein offenbart sich demnach im Erinnern an Vergangenes, im Erwarten von Zukünftigem und in der Aufmerksamkeit auf das Gegenwärtige.<sup>122</sup> Die anthropologische Zeit ist bei Augustinus daher eine «innere Realität», die nur durch den Geist wahrgenommen wird.<sup>123</sup> Sie ist, so Kurt Flasch, «die fortdauernde Aktivität der Geistseele», die «Erinnern, Erwarten und aktuelles Aufmerken in sich vereinigt».<sup>124</sup> Spannend ist hierbei gerade in Bezug auf die Korrelation zwischen Gedächtnis und Erzählung, dass bei Augustinus zeitliche Abläufe durch Erzählungen (*narrationes*) konkret werden, dass also durch die Vergegenwärtigung des eigenen, wirklichen Lebens Zeit konkretisiert werden kann.<sup>125</sup>

Die irdische Zeit ist im Mittelalter Inbegriff von Vergänglichkeit, steht sie doch im Gegensatz zur «unbewegten und zeitlosen Ewigkeit Gottes».<sup>126</sup> Sie ist damit einerseits negativ behaftet, indem sie, aus dem Sündenfall entstanden, als Buss- und Übergangszeit angesehen wird, in der sich der Mensch immer mehr vom paradiesischen Zustand entfernt und seine Sündhaftigkeit immer grösser wird. Gleichzeitig wächst aber das Wissen der Menschen über Gott und damit auch ihre Nähe zu ihm.<sup>127</sup> Die Wahrheit hingegen ist nicht von der Zeit abhängig und wird in ihrem Verlauf daher auch

---

*illa actio finita transierit in memoriam. et quod in toto cantico, hoc in singulis particulis eius fit atque in singulis syllabis eius, hoc in actione longiore, cuius forte particula est illud canticum, hoc in tota uita hominis, cuius partes sunt omnes actiones hominis, hoc in tot saeculo 'filiolum hominum', cuius partes sunt omnes uitae hominum.* Zitiert nach: Fischer 2009, S. 52–55.

<sup>122</sup> Fischer, Norbert: «Einleitung», in: Aurelius Augustinus, Was ist Zeit? (Confessiones XI / Bekenntnisse 11), eingeleitet, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Norbert Fischer, Hamburg 2009, S. XI–LXIV, hier S. LVII.

<sup>123</sup> Gurjewitsch 1980, S. 118.

<sup>124</sup> Flasch 2008, S. 45.

<sup>125</sup> Fischer 2009, S. LVII.

<sup>126</sup> Goetz, Hans-Werner: Geschichtsschreibung und Geschichtsbewusstsein im hohen Mittelalter, *Orbis Mediaevalis, Vorstellungswelten des Mittelalters*, hg. v. Hans-Werner Goetz/Wilfried Hartmann/Peter Segl/Helmut G. Walther, Bd. 1, 2. ergänzte Auflage, Berlin 2008a, S. 197.

<sup>127</sup> Goetz 2008a, S. 92; Goetz, Hans-Werner: «Zeit/Geschichte», in: Dinzelbacher, Peter (Hg.): Europäische Mentalitätsgeschichte. Hauptthemen in Einzeldarstellungen, Stuttgart 2008b, S. 738–745, hier S. 738; Gurjewitsch 1980, S. 120.

nicht vollständiger.<sup>128</sup> Zwischen der sakralen und der irdischen Zeit ist die lang gezogene Zeit der Engel und Heiligen angeordnet.<sup>129</sup> Grundsätzlich fällt auf, dass «Zeit» und «Geschichte» im christlichen Weltbild eng aneinander gebunden waren.<sup>130</sup> Für das Zeitdenken des 12. und 13. Jahrhunderts ist ausserdem die Position von Honorius Augustodunensis zentral, da dieser die vorhandenen unterschiedlichen Überlegungen zu einer aussagekräftigen Übersicht zusammenfasst.<sup>131</sup> Bei ihm finden wir die Dreiteilung in die Zeitkategorien *Aeternitas*, *Aevum* und *Tempus*. Während der Begriff *Tempus* für die Zeit des menschlichen Lebens verwendet wird, eine Zeit also, deren Anfang und Ende mit Anfang und Ende der Welt einhergehen, entspricht das *Aevum* bei Honorius der Ewigkeit, die – wie bei Durandus auch – weder Anfang noch Ende besitzt und von den Bedingungen der irdischen Zeit enthoben ist.<sup>132</sup> Das *Aevum* gehört allein Gott und ist *ante mundum, cum mundo, post mundum*.<sup>133</sup> Die *Aeternitas*, die Zeit der Engel, ist wiederum jene Ewigkeit, die zwar nie endet, aber einen Anfang hat.<sup>134</sup> Bei Durandus finden wir noch die *Aetas*, eine Zeitspanne von einem oder sieben oder auch hundert Jahren, sowie die *Aevitas*, die Ewigkeit, oder die «einer Ewigkeit ähnlich[e]» Zeit.<sup>135</sup>

Es ist an dieser Stelle anzumerken, dass sich die theologischen Zeitkonzepte bisweilen deutlich vom «praktischen» Zeitdenken der Menschen unterscheiden. Im Alltag wurde Zeit in erster Linie in den Formen der genealogi-

---

128 Gurjewitsch 1980, S. 124.

129 Goetz 2008b, S. 739.

130 Goetz 2008b, S. 744.

131 Schwarzbauer, Fabian: Geschichtszeit. Über Zeitvorstellungen in den Universalchroniken Frutolfs von Michelsberg, Honorius' Augustodunensis und Ottos von Freising, *Orbis Mediaevalis, Vorstellungswelten des Mittelalters*, hg. v. Hans-Werner Goetz, Wilfried Hartmann, Peter Segl, Helmut G. Walther, Bd. 6, Berlin 2005, S. 53.

132 Durandus, *Rationale divinarum officiorum* 8. Buch, 3; Zitiert nach: Wilhelm Durandus, *Rationale divinarum officiorum*, Übersetzung und Verzeichnisse von Herbert Douteil, mit einer Einführung herausgegeben und bearbeitet von Rudolf Suntrup, Teilband I, Münster 2016, S. 1412.

133 Honorius Augustodunensis, *Imago mundi* 2, 1–3; zitiert nach: Schwarzbauer 2005, S. 53.

134 Gurjewitsch 1980, S. 122; Schwarzbauer 2005, S. 53.

135 *Rationale* 8. Buch, 3. Kapitel. Zitiert nach: Douteil 2016, S. 1412.

schen oder naturverbundenen Zeit erlebt, so wurde das Leben der Bauern vor allem vom Rhythmus der Natur bestimmt. Zudem steht gerade eine derart genaue Zeiteinteilung, wie wir sie bei Honorius finden, in starkem Kontrast zur damaligen Ungenauigkeit in der Zeitmessung: Selbst die Minute war im Grunde bedeutungslos – die ersten Uhren hatten beispielsweise noch gar keinen Minutenzeiger.<sup>136</sup> Das Bestimmen der Tageszeit sowie die Zeitrechnung dienten im Früh- und Hochmittelalter zudem hauptsächlich dem religiösen Leben und waren somit vor allem in Klöstern wichtig, um die Uhrzeit für die Gebetsstunden eruieren zu können.<sup>137</sup> Das Jahr wurde wiederum gemäss den Ereignissen aus dem Leben Christi eingeteilt, aus denen sich die Feiertage ableiteten, sowie den Tagen der Heiligen.<sup>138</sup> Sowohl das Zeitdenken des gemeinen Volks als jenes der Kaufleute und Unternehmer orientierte sich allerdings kaum an den von den Theologen vertretenen Zeitkonzepten.<sup>139</sup> Gerade in den italienischen Städten begann sich mit dem wirtschaftlichen Aufschwung des späten Mittelalters ein neues Verhältnis zum Problem Zeit zu bilden.<sup>140</sup> Mit der Lektüre von Senecas *De brevitae vitae* wurden Überlegungen zur Bedeutung der Zeit als Besitz populär; Petrarca sprach vom «Wert der Zeit»<sup>141</sup> und Alberti machte sie, wie im eingangs zitierten Abschnitt ersichtlich, zum Eigentum des Menschen. Bald tauchte die Zeit auch in personifizierter Form in der bildenden Kunst auf.<sup>142</sup>

Dies bringt uns zur «künstlerischen Zeit», das heisst zur subjektiv erlebten, psychologischen Zeit in der Erzählliteratur, die man im Ritterroman oder in der höfischen Lyrik finden kann.<sup>143</sup> Gurjewitsch, für den Dante die mittelalterliche Zeitauffassung «wohl am stärksten [...] zum Ausdruck» brachte,<sup>144</sup> wie er in seinem Buch *Das Weltbild des mittelalterlichen Men-*

---

<sup>136</sup> Gurjewitsch 1980, S. 98, 110, 171.

<sup>137</sup> Goetz 2008b, S. 740.

<sup>138</sup> Gurjewitsch 1980, S. 108.

<sup>139</sup> Ebd., S. 169.

<sup>140</sup> Ebd., S. 174.

<sup>141</sup> Francesco Petrarca, *Familiaria* 16, 11; zitiert nach: Francesco Petrarca, *Familiaria*, Bücher der Vertraulichkeiten, hg. v. Berthe Widmer, Bd. 2, Buch 13–24, Berlin 2009, S. 192.

<sup>142</sup> Dohrn-van Rossum 2007, S. 13.

<sup>143</sup> Gurjewitsch 1980, S. 161.

<sup>144</sup> Ebd., S. 165.

schen schrieb, hat hierbei von zwei verschiedenen Zeitauffassungen im Roman gesprochen, nämlich der statischen und der dynamischen Zeit.<sup>145</sup> Diese lassen sich tatsächlich auch in der *Commedia* ausmachen, so ist die Kulisse der Handlung ewig, das heisst sie verändert sich in der von der Erzählung umrahmten Zeit nicht. Die Handlung ist dahingegen dynamisch, hat einen Anfang und ein Ende, und der Protagonist macht eine Entwicklung durch: Zum Zeitpunkt der Verirrung im Wald ist er nicht derselbe wie beim abschliessenden Blick auf das göttliche Licht im Paradies. Dass diese innere Veränderung räumlich, das heisst als ein Weg, beschrieben wird, spiegelt die im 13. Jahrhundert verbreitete räumliche Wahrnehmung von Zeit wider.<sup>146</sup>

Hinzu kommt, dass im mittelalterlichen Roman, und so auch bei Dante, die einzelnen Figuren die Zeit unterschiedlich erleben und somit die Zeitwahrnehmung – aber eben nicht nur diese – von der Perspektive abhängt.<sup>147</sup> Weil das Thema Perspektive für das Verständnis des Werks Dantes so ungemein wichtig ist, wird es in den folgenden Kapiteln dieser Arbeit immer wieder anzusprechen sein. Für den Moment möchte ich mich aber im Spezifischen dem Zusammenhang zwischen Zeit und Perspektive in der *Commedia* zuwenden. Wichtig ist die perspektivische Verschiebung durch die Zeit bei Dante, weil sie zu den Kernelementen der Schreibtätigkeit des neuen Autors gehört und das Grundprinzip des Gedächtnisbuches bildet.

Jede Erzählung hat eine «bestimmte Perspektive und eine bestimmte Zeitstruktur».<sup>148</sup> Die erlebte Zeit wird grundsätzlich von der Perspektive generiert, denn der Leser empfindet die Zeit der Hauptfigur mit. Gleichzeitig gibt es aber eine textexterne Zeit des Lesers: Diese wird durch die Dauer bestimmt, die er braucht, um das Buch zu lesen. Während also im Falle der *Commedia* die «Erzählzeit» die Stunden umfasst, die das Vortragen des Epos in Anspruch nimmt, entspricht die «erzählte Zeit» – um die von Günther Müller eingeführten und von Gérard Genette aufgegriffenen Termini zu ver-

---

<sup>145</sup> Ebd., S. 162.

<sup>146</sup> Ebd., S. 165.

<sup>147</sup> Ebd., S. 163.

<sup>148</sup> Fludernik 2013, S. 104.

wenden – den sieben Tagen, welche die Figur Dante im Jenseits verbringt.<sup>149</sup> Eine Pause in der Erzählung liegt in der *Commedia* beispielsweise vor, wenn die Figur Dante schläft; eine Raffung erfolgt, wenn Vergil und Dante sich gerade auf einem Auf- oder Abstieg befinden. Zeitdeckendes Erzählen treffen wir in der *Commedia* immer dann an, wenn eine Figur spricht bzw. zwei Figuren einen Dialog führen.<sup>150</sup>

Mit der «retrospektiven», «gleichzeitigen» und «vorangehenden» Erzählung ist eine Dreiteilung der Zeit umrissen,<sup>151</sup> die sich nicht zufälligerweise in die augustinischen Zeitkategorien einfügt und deren Folgen für die Erinnerungsleistung des Erzählers noch im Detail behandelt werden sollen. Die Zeit der Figur entspricht der Vergangenheit: Die Jenseitsreise hat im Jahre 1300 stattgefunden und ist damit schon abgeschlossen. Die Zeit des Autors ist das Hier und Jetzt des Autors, die Gegenwart. Die Zeit des Lesers entspricht hingegen, aus der Sicht des entstehenden Buches bzw. des schreibenden Autors, der Zukunft. Wir möchten uns nun zuerst dem Zeitablauf auf der Erzählebene, das heisst demjenigen aus der Perspektive der Figur beschriebenen, zuwenden. Grundsätzlich lässt sich zunächst sagen, dass die *Commedia* eine chronologische Erzählung wiedergibt, die keine Rückblenden aufweist.<sup>152</sup> Der Zeitablauf der erzählten Geschichte ist an den liturgischen Kalender und damit an das Leben Christi gebunden, so beginnt zum Beispiel der Abstieg ins *Inferno* in der Nacht von Gründonnerstag auf Karfreitag des Jahres 1300, in jenem ersten, von Bonifaz VII. ausgerufenen Jubeljahr, dem Jahr des Neubeginns und der Vergebung der Sünden.<sup>153</sup> Der Besuch der Hölle dauert insgesamt 24 Stunden, ohne Unterbrechungen, weil es in der Hölle immer Nacht ist. Hierin spiegelt sich der damalige Volksglauben, der in der Nacht die Zeit der Dämonen und Teufel und damit das Symbol des Bösen sah.<sup>154</sup> Die Hölle hat, wie auf ihrem Eingangstor zu lesen ist, einen Anfang,

149 Ricoeur, Paul: *Zeit und Erzählung*, Bd. 2: *Zeit und literarische Erzählung*, (Übergänge. Texte und Studien zu Handlung, Sprache und Lebenswelt, hg. v. Richard Grathoff und Bernhard Waldenfels), München 1988, S. 129.

150 Fludernik 2013, S. 44–45.

151 Ebd., S. 113.

152 Wittschier, Heinz Willi: *Dantes Divina Commedia. Einführung und Handbuch, Grundlagen der Italianistik*, hg. v. dems., Bd. 4), Frankfurt am Main 2004, S. 45.

153 Ebd., S. 45.

154 Goetz 2008b, S. 740; Gurjewitsch 1980, S. 110.

aber kein Ende (Inf. III, 7–8). In *Inferno non est vera aeternitas, sed magis tempus*,<sup>155</sup> stellt Thomas von Aquin in seiner theologischen Summa fest. In diesem Sinne ist das Böse in Dantes *Commedia* «temporalisiert», wie Franco Masciandaro schreibt, und das *Inferno* bildet eine intermediäre Dimension zwischen Zeit und Ewigkeit.<sup>156</sup> Die «Ewigkeit» der von den Verdammten durchlebten Strafe wirkt dabei wie eine Parodie auf die Ewigkeit der Seligen, die an der Zeitlosigkeit Gottes teilhaben dürfen.<sup>157</sup>

Im Fegefeuer ist die Zeit quasi «real», das heisst irdisch, weil es dort Tag und Nacht gibt. So ist der Eintritt ins Fegefeuer begleitet vom Morgengrauen; und zwar verlässt der Protagonist die Hölle am Ostersonntag. Der Aufstieg auf den Läuterungsberg dauert drei Tage und Nächte, am sechsten Tag erreicht Dante das irdische Paradies und nach insgesamt sieben Tagen findet die Jenseitswanderung ihren Abschluss. Das Fegefeuer ist, so Masciandaro, das «Reich der Bewegung» und der Ort, wo die Zeit durch die genaue zeitliche Festlegung der abzuarbeitenden Strafen einen konkreten Wert erhält.<sup>158</sup> Oder, wie Harald Weinrich es formuliert hat, der Ort, an dem «die (menschliche) Zeit in das Jenseits einbricht».<sup>159</sup>

Wenn die Zeit im Fegefeuer irdischen Charakters ist, so ist sie im Paradies himmlisch, das heisst, sie besitzt eine ausdehnende Tendenz: Hier gibt es keine konkreten Zeitangaben mehr und die Zeit beginnt sich aufzulösen, ja hier ist der Punkt, bei welchem «alle Zeiten präsent sind» (*il punto a cui tutti li tempi son presenti*, Par. XVII, 17–18). Was der Punkt als räumliche Metapher für die Zeit im Paradies ist, verkörpert der Weg in den Sphären davor: Die *Commedia* endet in der Tat mit Punkten – der Sonne und Sternen – und beginnt mit dem Weg: *Nel mezzo del cammin di nostra vita*. Im ersten Vers wird damit gleich die Analogie zwischen Raum und Zeit festgemacht, indem Letztere («unseres Lebens») mittels räumlichen Vergleichs

155 Thomas von Aquin, *Summa theologiae*, I<sup>a</sup>, q.10 a. 3 ad 2; zitiert nach: Sancti Thomae de Aquino *Summa Theologiae*, Textum Leoninum Romae 1888 editum ac automato translatum a Roberto Bosa SJ in taenias magneticas denuo recognovit Enrique Alarcón atque instruxit (<http://www.corpusthomicum.org>).

156 Masciandaro, Franco: *La problematica del tempo nella Commedia*, Ravenna 1976, S. 54 bzw. 73.

157 Ebd., S. 89.

158 Ebd., S. 105.

159 Weinrich 1994, S. 190.

(«In der Mitte des Weges») beschrieben wird. Die Weg-Analogie findet sich bereits bei Augustinus.<sup>160</sup>

Damit umfasst Dantes Reise die gleiche Zeitdauer wie die in der Genesis beschriebene Schöpfung Gottes.<sup>161</sup> Vermittelt wird diese Geschichte vom in der Gegenwart schreibenden Autor, der diese Ereignisse durchlebt, das heisst das Paradies erreicht hat und wieder auf die Erde zurückgegangt ist. Wie bereits gesagt, befindet sich der Autor damit zwischen den Zeitkategorien Vergangenheit (Zeit der Geschichte) und Zukunft (Zeit des Lesers). Die Dreiteilung der Zeit beschreibt Dante selbst im *Gastmahl*, indem er sich auf Aristoteles stützt:

Die Zeit ist dem gemäss, was Aristoteles im vierten Buch der *Physik* sagt, «die Zahl der Bewegung entsprechend dem Früher und Später»; und «Zahl der himmlischen Bewegung», die die Dinge hier unten verschieden veranlagt zum Empfang von Einformung. Denn anders ist die Erde zu Beginn des Frühlings veranlagt, um in sich die Einformung der Gräser und Blumen zu empfangen, und anders im Winter; und anders ist eine Jahreszeit veranlagt, um den Samen zu empfangen als eine andere. Und ebenso [verhält es sich mit] unserem Geist, insofern er auf der Zusammensetzung des Körpers gegründet ist, der je nach der Zeit anders veranlagt ist, der Bewegung des Himmels zu folgen.<sup>162</sup>

*Das Gastmahl* IV, ii, 6–7

Die Dreiteilung der Zeit hat Dante auch in dem von ihm entworfenen Versschema, der Terzine, verarbeitet, welche dem Schema «ABA BCB CDC ... YXY ZYZ Z» folgt. Die Bedeutung der Zahl Drei für Dantes *Commedia* wurde in der Forschung schon eingehend untersucht. Am auffälligsten sind ne-

<sup>160</sup> Augustinus, Bekenntnisse VII, 21, 27.

<sup>161</sup> Wittschier 2004, S. 45.

<sup>162</sup> *Lo tempo, secondo che dice Aristotile nel quarto della Fisica, è «numero di movimento secondo prima e poi», e «numero di movimento celestiale», lo quale dispone le cose di qua giù diversamente a ricevere alcuna informazione. Ché altrimenti è disposta la terra nel principio della primavera a ricevere in sé la informazione dell'erbe e delli fiori, e altrimenti lo verno; e altrimenti è disposta una stagione a ricevere lo seme che un'altra. E così la nostra mente, in quanto ella è fondata sopra la complessione del corpo, che [ha] a seguitare la circolazione del cielo, altrimenti è disposta uno tempo e altrimenti un altro.* Zitiert nach: Ricklin 1996, S. 18–19.

ben der Terzine die 33 *canti* und die drei *cantiche* als Strukturelemente.<sup>163</sup> Wie John Freccero herausgearbeitet hat, ist die Terzine im Grunde ohne Ende konzipiert, das heisst, sie muss auf arbiträre Weise unterbrochen werden, um sie zu einem Schluss zu bringen.<sup>164</sup> Die Terzine weist somit – abgesehen vom allerersten («A») und allerletzten Reim («Z») – eine Struktur auf, die stets sowohl auf einen vergangenen als auch auf einen zukünftigen Reim verweist.<sup>165</sup> Sie spiegelt damit, so unterstreicht Freccero, die Entstehung des autobiografischen Texts wider, der eine Verwandlung verlangt: Der schreibende Autor ist nicht dieselbe Person, die die Geschichte erlebt hat, weil er sich verändert hat.<sup>166</sup> Analog zur Weg-Metapher kann der Erzähler gleichzeitig den Weg entlangschreiten, während er auf die bereits hinter sich gelassenen Schritte zurückblicken kann:

[...] so wandte sich mein Geist, immer noch auf der Flucht, zurück, die Enge zu betrachten, die noch kein Mensch lebend verliess.<sup>167</sup>

Inf. I, 25–27

Die Terzine ist damit auch klar von einer Ausrichtung auf ein zukünftiges Ziel gezeichnet: Sie ist nicht endlos in einem kreisförmigen Sinne, sondern sie bewegt sich vorwärts in Richtung Paradies, in Richtung Auflösung der Zeit. Die Verwandlung ist genauso zeitlich wie die Parallelen in der Bibel (vor und nach der Auferstehung Jesu, der Übergang vom Alten zum Neuen Testament).<sup>168</sup> Der Tod, so schreibt Freccero weiter, ist nichts anderes als «die notwendige syntaktische Stille», welche Bedeutung generiert.<sup>169</sup> Die Terzine ist damit «ein Modell für die Synthese von Zeit und Bedeutung in der Geschichte».<sup>170</sup>

<sup>163</sup> Freccero, John: Dante. The poetics of Conversion, London/Cambridge, Massachusetts 1986, S. 262.

<sup>164</sup> Ebd., S. 261.

<sup>165</sup> Ebd., S. 261–262.

<sup>166</sup> Ebd., S. 264–265.

<sup>167</sup> *Così l'animo mio, ch'ancor fuggiva, / si volse a retro a rimirar lo passo / che non lasciò già mai persona viva.*

<sup>168</sup> Freccero 1986, S. 267.

<sup>169</sup> Ebd., S. 270.

<sup>170</sup> Ebd., S. 271.

Das Verstreichen von Zeit bedeutet Veränderung und Stiftung von Sinn; durch das Abfließen der Zeit gelangt der Gottesfürchtige zu seinem Schöpfer. Erzähler und Protagonist der Jenseitswanderung in der *Commedia* sind zwar dieselbe Person, sie existieren aber in unterschiedlichen Zeiten.<sup>171</sup> Und dieser Unterschied wird, wie bereits erwähnt, durch das Wissen markiert: Der Erzähler weiß mehr als die Hauptfigur, da Ersterer aus seinem Gedächtnis erzählt. Der Autor Dante macht sich daher die Illusion eines «Erzählergedächtnisses» zunutze. Damit ist selbstverständlich ein imaginiertes Gedächtnis gemeint, denn der Erzähler kann, da er ja keine reale Person ist, kein Gedächtnis besitzen.

Wenn untersucht wird, wie das Gedächtnis in der *Commedia* beschrieben wird, ist es daher wichtig, die beiden Kategorien «Figur» und «Perspektive» zu berücksichtigen, um die Fragen nach dem Figurenwissen zu klären. Die Hauptfigur, deren Erlebnisse die Erzählung der *Commedia* darstellt, ist der «erdichtete Doppelgänger»<sup>172</sup> der *Commedia* oder, in anderen Worten, der «erzählte Dante» (im Gegensatz zum «erzählenden Dante»<sup>173</sup> oder dem «artikulierten Ich»<sup>174</sup>). Dieser ist nicht mit dem historischen Dante Alighieri gleichzusetzen, sondern «mit dem Bild, das sich der Leser von der Werkabsicht macht».<sup>175</sup> Gleichwohl tritt die Hauptfigur – im Gegensatz zu den Verdammten in der Hölle und den strahlenden Lichtern im Paradies – in derselben körperlichen Form auf, die sie im Diesseits hatte. Der Leser kann sich den *Figur-Dante* also so vorstellen, wie der historische Dante wohl zu Lebzeiten im Jahre 1300, dem Zeitpunkt der erzählten Handlung, ausgesehen haben mag.

---

171 Levers, Toby: «The image of Authorship in the Final Chapter of the Vita Nova», in: *Italian Studies*, Bd. 57, Heft 1 (2002), S. 5–19, hier S. 14.

172 Klotz, Volker: *Erzählen. Von Homer zu Boccaccio, von Cervantes zu Faulkner*, München 2006, S. 42.

173 Klotz 2006, S. 41; Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*, Berlin 2014, S. 93.

174 Dieter Burdorf hat die Anwendung des von Rainer Nägele vorgeschlagenen Begriffs verteidigt in: Burdorf 1997, S. 193.

175 Fludernik 2013, S. 37.

Und ich zu ihnen: »Geboren und aufgewachsen bin ich in der großen Stadt am schönen Arnofluß, und ich bin hier mit dem Körper, den ich immer hatte.<sup>176</sup>

Inf. XXIII, 94–96

Bemerkenswert ist hierbei, dass zwischen dem Zeitpunkt der Niederschrift und dem Datum der ausgedachten Jenseitsreise Jahrzehnte liegen – trotzdem behauptet der Autor, all die beschriebenen Details (und sogar die Reden der Seelen im Jenseits im genauen Wortlaut) im Gedächtnis gespeichert zu haben. Auf der Erzählebene ist in Bezug auf das Erfahrungswissen die Unterscheidung zwischen Figur und Erzähler wichtig, denn der Protagonist Dante weiss – zumindest zu Beginn der Erzählung – noch weitaus weniger als der *Erzähler-Dante*. Das Wissen und die Erinnerung der Figur ist zu Beginn der Reise noch vollkommen weltlich, weshalb er vom Jenseits nur wenig weiss. Dies führt dazu, dass er sich immer wieder mit Fragen an seinen Führer Vergil wendet, wie beispielsweise an dieser Stelle im *Inferno*, wo der Übertritt von der Hölle in das Fegefeuer Fragen aufwirft:

Wo ist das Eis? Und wieso steht der da plötzlich kopfüber? Und wie konnte die Sonne in so kurzer Zeit den Weg vom Abend zum Morgen zurücklegen?<sup>177</sup>

Inf. XXXIV, 100–105

So muss Vergil den Aufbau der jenseitigen Welt erklären, bis im Paradies schliesslich Beatrice die Führerrolle übernimmt. Selbst die verdammten Seelen in der Hölle wissen bisweilen mehr als Dante: So wird dem von seiner baldigen Exilierung nichtsahnenden *Figur-Dante* im *Inferno* wie auch im *Purgatorio* die Zukunft vorhergesagt:

Aber du sollst an meinem Anblick keine Freude haben, solltest du einmal herauskommen aus dieser Finsternis. Deswegen öffne deine Ohren und höre, was ich dir

---

176 *E io a loro: «I' fui nato e cresciuto / sovra 'l bel fiume d'Arno a la gran villa, / e son col corpo ch'i' ho sempre avuto.*

177 *[...] ov' è la ghiaccia? e questi com' è fitto / sì sottosopra? e come, in sì poc' ora, / da sera a mane ha fatto il sol tragitto?».*

vorhersage: Zuerst entledigt Pistoia sich der Schwarzen, dann kommen in Florenz neue Leute und andere Lebensgewohnheiten auf.<sup>178</sup>

Inf. XXIV, 140–144

Mehr sage ich nicht, und ich weiß, dass ich dunkel rede: Aber es dauert nicht lang, und deine Mitbürger werden so handeln, dass du es verstehen kannst.<sup>179</sup>

Purg. XI, 139–141

Das Verhältnis zwischen Erzähler- und Figurenwissen, das in der Erzähltheorie unter den Schlagwörtern «Modus», «point of view», «Fokalisierung» oder «Perspektive» verhandelt wird,<sup>180</sup> ist essenziell für die Konzeption des Gedächtnisses in der *Commedia*. Eindrücklich ist Dantes Behandlung der Zeit in diesem Kontext: Der Zeitpunkt bestimmt genau darüber, wie viel die Figur weiss; je mehr Zeit verstreicht, desto mehr weiss der Figur-Dante. Die Akkumulation von Wissen stellt dabei eine parallele Entwicklung zum Aufstieg ins Paradies dar. Je mehr Zeit vergeht, umso mehr weiss er – und umso näher kommt er Gott.

Da in der *Commedia* der Erzähler auch eine Figur der Geschichte ist, kann sie nur dasjenige darstellen, das in der Erinnerung des propagierten Erzählers festgehalten ist.<sup>181</sup> Gleichzeitig ist im Falle der *Commedia* die Welt des Erzählers ein andere als jene der Figuren, ja seine Welt ist «durch eine ontische Grenze von jener der Charaktere getrennt»,<sup>182</sup> weil der erzählende Dante ein anderer, gereinigter, das Licht Gottes schon erblickt habender Dante ist, während der erzählte Dante noch in seiner begrenzten Weltsicht verhaftet ist und sich noch von seinen Sünden reinigen muss.<sup>183</sup> Der erzäh-

---

178 *Ma perché di tal vista tu non godi, / se mai sarai di fuor da' luoghi bui, / apri li orecchi al mio annunzio, e odi. / Pistoia in pria d'i Neri si dimagra; / poi Fiorenza rinova gente e modi.*

179 *Più non dirò, e scuro so che parlo; / ma poco tempo andrà, che 'tuoi vicini / faranno sì che tu potrai chiosarlo.*

180 Schulz 2012, S. 368.

181 Fludernik 2013, S. 103. Möchte man die bekannten Begriffe nutzen, so handelt es sich um eine *Ich-Erzählung*.

182 Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens*, 8. Auflage, Göttingen 2008, S. 16.

183 Die Erzählung ist damit *auktorial* – eine Bezeichnung, die allerdings irreführend ist, da sie, wie Monika Fludernik schreibt, «die Differenz zwischen Autor und Erzähler verschleiert» (Fludernik 2013, S. 108). Die *Commedia* liesse sich auch als *auto-* sowie *homo-*

lende Dante stellt immer wieder Bezug zum erinnerten Erlebten her, wie anhand dieser Stelle im *Inferno* beispielhaft gezeigt werden kann:

Dabei sah ich etwas, das zu erzählen ich mich ohne weitere Beweise scheuen würde. Aber ich weiß, dass ich die Wahrheit sage, das gibt mir Sicherheit, das ist ein guter Gefährte; es macht dem Menschen Mut; er ist gewappnet damit, dass er sich rein weiß. Denn gewiß sah ich – und mir ist, als sehe ich ihn noch vor mir – einen Rumpf ohne Kopf daherkommen. Er ging wie alle in dieser Elendsherde gingen [...].<sup>184</sup>

Inf. XVIII, 112–120

Die Erzählung hängt damit im Wesentlichen vom Gedächtnis des Erzählers ab oder, genauer ausgedrückt, von der Fähigkeit des Erzählers, die erlebten Dinge zu vergegenwärtigen und angemessen zu Blatt zu bringen. Gleichwohl sei hier aber nochmals angemerkt, dass wir es mit einem imaginierten Gedächtnis eines imaginierten Erzählers zu tun haben. Die gesamte Handlung der *Commedia* basiert also auf den imaginierten Erinnerungen eines fiktiven Gedächtnisses.

Der Fortgang der Erzählung ist nicht nur an das Wissen des Erzählers gebunden, sondern auch an den physischen und psychischen Zustand der Figur. Fällt der Protagonist beispielsweise in Ohnmacht, so bricht die Erzählung in diesem Moment ab und wird erst wieder aufgenommen, wenn die Figur zu sich kommt. So geschieht es beim Treffen mit Paolo und Francesca:

Während der eine Geist dies sagte, weinte der andre so heftig, dass vor Mitleid mir die Sinne schwanden, als ob ich stürbe. Ich stürzte hin, wie ein toter Körper fällt.<sup>185</sup>

Inf. V, 139–142

---

*diegetisch* bezeichnen, da der Protagonist der Erzähler ist und es sich gleichzeitig um eine Selbsterzählung handelt, in der die Hauptfigur ihre selbst erlebten Abenteuer schildert (Fludernik 2013, S. 42; Schulz 2012, S. 367–368).

<sup>184</sup> *E vidi cosa ch'io avrei paura, / senza più prova, di contarla solo; / se non che coscienza m'assicura, / la buona compagnia che l'uom francheggia / sotto l'asbergo del sentirsi pura. / Io vidi certo, e ancor par ch'io 'l veggia, / un busto senza capo andar sì come / andavan li altri de la trista greggia [...].*

<sup>185</sup> *Mentre che l'uno spirto questo disse, / l'altro piangëa; sì che di pietade / io venni men così com'io morisse. / E caddi come corpo morto cade.*

Aus der Perspektive der Formebene gesprochen wacht der ohnmächtig gewordene Protagonist erst im nächsten Canto wieder auf. Damit markiert das «Blackout» der Figur gleichzeitig einen Bruch im Erzählerwissen, ja eine leere Seite im Gedächtnisbuch des Erzählers, wenn man so will – welche vom schreibenden Autor formal durch das Kapitelende ausgedrückt wird. Alles, was zwischen dem Umfallen im zweiten Kreis der Hölle und dem Aufwachen im dritten Kreis passiert sein mag, bleibt der Figur, dem Erzähler, und damit auch uns Lesern verborgen. Es war nie Teil des Erzählergedächtnisses und kann daher auch nicht rekonstruiert werden. Anders steht es mit jenen Dingen, die einmal im Gedächtnis eingeschrieben waren, aber verloren gegangen bzw. ausgelöscht worden sind. Um dies zu verdeutlichen, ist hier nochmals ein Blick auf die Entwicklung des Figurenwissens zu werfen.

Es wurde bereits festgestellt, dass sich das Wissen von Figur und Erzähler gegen Ende der *Commedia* angleicht, das heisst, mit dem Fortschreiten der Erzählung nimmt auch die Kenntnis des Protagonisten zu.<sup>186</sup> «Fortschreitend und erzählend», so schreibt Volker Klotz, machen Vergil und Beatrice den ihnen folgenden erzählten Dante seinerseits zum Erzähler.<sup>187</sup>

Auf der zweiten Terrasse des Fegefeuers angelangt, ist sich der Figur-Dante beispielsweise schon bewusst, dass das grösste Laster, von dem er sich reinigen müssen wird, der Hochmut ist, für den man auf der ersten Terrasse Busse tut:

»Meine Augen«, antwortete ich, »werden mir hier schon noch genommen. Aber nur für kurze Zeit, denn damit haben sie Gott kaum beleidigt, dass sie neidisch auf andere blickten. Viel größer ist die Furcht, die meine Seele bedrückt, vor der Marter unter uns. Schon jetzt lastet auf mir die Last von dort unten.«<sup>188</sup>

Purg. XIII, 133–137

Der Protagonist lässt sich also führen; gleichzeitig führt er allerdings den Leser. Wie Heinz Willi Wittschier ausgedrückt hat, «bündelt» die Dante-Figur

186 Gellrich, Jesse M.: *The Idea of the Book in the Middle Ages. Language Theory, Mythology, and Fiction*, Ithaca/London 1985, S. 142.

187 Klotz 2006, S. 42.

188 «*Li occhi*», *diss'io*, «*mi fieno ancor qui tolti, / ma picciol tempo, ché poca è l'offesa / fatta per esser con invidia vòlta. / Troppa è più la paura ond' è sospesa / l'anima mia del tormento di sotto / che già lo 'ncaro di là giù mi pesa*».

«wie in einem Prisma [...] in sich alle Kenntnisse und Ahnungen».<sup>189</sup> Die Figur scheint nun also ständig an Erfahrungswissen zu gewinnen, bis sie zum Ende des Fegefeuers gelangt; denn hier geschieht das Gegenteil: Anstatt sein Wissen zu vergrössern, wird dem Protagonisten nun, um ihm den Eintritt in das Paradies gewähren zu können, die Erinnerung an die eigenen Sünden weggenommen, während gleichzeitig die Erinnerung an die guten Taten gestärkt wird. Beides geschieht jeweils durch das Bad in einem Fluss; Letzteres gewährleistet der Strom *Eunoè*. Das Auslöschen hingegen vollzieht sich mit dem Eintauchen in *Lethe*, dem Fluss des Vergessens. Und so kann sich der erzählte Dante schliesslich nicht mehr daran erinnern, sich von Beatrice abgewandt zu haben:

Darauf erwiderte ich ihr: »Ich erinnere mich nicht, mich je von Euch entfernt zu haben, und habe deswegen keine Gewissensbisse.« »Und wenn du dich nicht erinnern kannst«, erwiderte sie lächelnd, »dann erinnere dich, dass du heute das Wasser der Lethe getrunken hast.«<sup>190</sup>

Purg. XXXIII, 91–102

Ab diesem Punkt weiss die Figur nichts mehr von den eigenen Sünden. Es erscheint daher als widersprüchlich, dass im 22. Gesang des *Paradiso* behauptet wird, dass der Erzähler sich an jene Vergehen erinnern könne:

So wahr ich, Leser, zu dem betenden Triumphzug zurückkehren möchte, weshalb ich meine Sünden oft beweine und mir an die Brust schlage [...].<sup>191</sup>

Par. XXII, 106–108

Diese Behauptung wirkt deshalb paradox, weil der Erzähler behauptet, er habe all das Beschriebene selbst erlebt.<sup>192</sup> Der Erzähler ist ja durch all diese Erlebnisse entstanden, er ist das Produkt der Erzählung. Der Widerspruch löst sich allerdings im 33. Gesang des *Paradiso* wieder auf, wenn der Prot-

<sup>189</sup> Wittschier 2004, S. 39.

<sup>190</sup> *OND'IO RISPUOSI LEI: «Non mi ricorda / ch'ì straniasse me già mai da voi, / né honne coscienza che rimorda». / «E se tu ricordar non te ne puoi», / sorridendo rispuose, «or ti rammenta / come bevesti di Letè ancoi [...].*

<sup>191</sup> *S'io torni mai, lettore, a quel divoto / trïunfo per lo quale io piango spesso / le mie peccata e 'l petto mi percuoto [...].*

<sup>192</sup> Klotz 2006, S. 41.

agonist Gott bittet, ihm seine Erinnerungen zurückzugeben, um auf Erden von der göttlichen Herrlichkeit zu berichten.

Das Gedächtnis des imaginierten Erzählers – der zu jedem Zeitpunkt das grösste Wissen besitzt – ist also der Referenzpunkt für die gesamte Erzählung. Des Weiteren ist die Zeit als Kernelement des Verständnisses von Autor und Schreiben bei Dante zu verstehen, da diese Erinnerung generiert, indem sie die Erlebnisse ins Gedächtnis verschiebt. Durch diese Verschiebung werden zudem unterschiedliche Perspektiven kreiert, wodurch – und dies ist, wie noch zu beleuchten ist, insbesondere in der *Vita Nova* zentral – eine Reflexion möglich gemacht wird. In der *Commedia* geht es zudem nicht um ein reales, sondern um das imaginierte Gedächtnis eines Erzählers; und es ist diese platonische Brechung, die das Gedächtnis schliesslich zum Kunstobjekt erhebt.

### 3.4 Der schreibende Dichter der *Commedia*

Es wurde bereits festgestellt, dass Dantes Erzählung in der ersten Person geschrieben ist und es damit oberflächlich betrachtet keinen Erzähler gibt. Dies wird bereits in den ersten Versen klar:

In der Mitte unseres Lebenswegs kam ich zu mir in einem dunklen Wald. Der rechte Weg war da verfehlt. Ach, wie schwer ist es, davon zu sprechen, wie er war, dieser Wald, so wild, so rau und dicht! Wenn ich nur daran denke, kommt mir wieder die Angst. Bitter war er, fast wie der Tod. Aber um vom Guten zu sprechen, das ich da fand, rede ich von den anderen Dingen, die ich dort sah. Ich kann nicht recht sagen, wie ich dort hineingeriet, so schlaftrunken war ich, als ich den wahren Weg verliess.<sup>193</sup>

Inf. I, 1–12

Monika Fludernik hat in Bezug auf mittelalterliche Texte geschrieben, dass gerade bei diesen die Unterscheidung zwischen Erzähler und Autor schwierig

---

193 *Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura / ché la diritta via era smarrita. / Ahi quanto a dir qual era è cosa dura / esta selva selvaggia e aspra e forte / che nel pensier rinova la paura! / Tant'è amara che poco è più morte; / ma per trattar del ben ch'i' vi trovai, / dirò de l'altre cose ch'i' v'ho scorte. / Io non so ben ridir com'i' v'intraï, / tant'era pien di sonno a quel punto / che la verace via abbandonai.*

ist, da «der empirische Autor sich hier unter seinem realen Namen als Erzähler inszeniert».<sup>194</sup> Die Problematik spitzt sich zudem durch die in der Forschung «etablierte Redeweise davon, dass Hartmann, Gottfried oder Wolfram etwas lobten oder tadelten, wo dies doch nur die Erzähler tun, die sie ihren Texten eingeschrieben haben», zu.<sup>195</sup>

Die Unterscheidung zwischen Autormeinung und Erzählermeinung scheint bei Dante zunächst nicht von grosser Bedeutung zu sein. Hinzu kommt, dass die Autormeinung nicht überprüfbar ist, da wir den Autor nicht mehr befragen können. Der Autor Dante distanziert sich schliesslich auch nicht bewusst vom Erzähler, obwohl ihm dies ja möglich gewesen wäre. Im Gegenteil werden im Text der Erzähler und der historische Autor bewusst gleichgesetzt, das heisst, der Erzähler beruft sich sogar «auf seine Identität mit dem Autor», wie es bei älteren Erzählungen oft der Fall ist.<sup>196</sup> Es gibt aber meiner Meinung nach zwei entscheidende Argumente dafür, zwischen Erzähler und Autor zu unterscheiden. Der erste Punkt bezieht sich auf die Differenzierung zwischen Erzählermeinung und Autormeinung. Es kann nämlich angenommen werden, dass der Erzähler in Bezug auf die Frage, ob der Bericht der *Commedia* tatsächlich vorgefallene Ereignisse wiedergibt, eine andere Antwort geben würde als der Autor: Während der Autor seinen Text als *wahr* betrachtet, weil seine Botschaft moralisch *richtig* ist, behauptet der Erzähler, die Figur Dante habe tatsächlich das Jenseits bereist. Der Erzähler muss dies behaupten, da er sich auf der Erzählebene befindet – der Autor hingegen steht auf einer übergeordneten Ebene, auf der die Botschaft des Werkes angesiedelt ist. Der zweite Punkt betrifft die imaginierte Vermittlerfigur der *Commedia* und ist von weit grösserem Gewicht. Er führt uns zur Frage, wie Verfasserstätigkeit einerseits und der Adressat andererseits in der *Commedia* beschrieben werden.

Das Buch wird im Laufe des 12. Jahrhunderts im Kultur- und Bildungsbereich der europäischen Oberschicht grundsätzlich immer wichtiger und erlangt daher auch eine grössere Verbreitung, was die im Vergleich zum 11. Jahrhundert erhöhte Zahl der in den Bibliotheken vorhandenen Codices

---

194 Fludernik 2013, S. 367.

195 Ebd.

196 Ebd., S. 23.

belegt, wie Armando Petrucci schreibt.<sup>197</sup> Neben der Bibel gehören liturgische Texte und Werke von Kirchenvätern zu den meistgenutzten und daher auch meistkopierten. Dazu kommen Enzyklopädien, für die Ausbildung von Kirchenmännern benötigte Texte, juristische, philosophische und medizinische Schriften sowie Übersetzungen von lateinischen Klassikern aus dem Arabischen und Griechischen, die unter anderem als Schulbücher dienen.<sup>198</sup> Damit ist auch schon der enge Rahmen der Personen abgesteckt, die von den Büchern einen Nutzen haben und in deren Kreisen die Bücher zirkulieren und reproduziert werden: In erster Linie sind dies die im Latein versierten Kleriker.<sup>199</sup> Zu diesem Adressatenkreis kommt gegen Ende des 12. Jahrhunderts in Italien der alphabetisierte Laie, der sowohl schreiben als auch lesen kann – dies aber hauptsächlich in der Alltagssprache, dem *Volgare*, und weniger im Latein tut.<sup>200</sup>

Die Bücher jener Zeit in Italien sind grundsätzlich in Latein verfasst und generell aus Pergamentblättern hergestellt. Im 13. Jahrhundert entstehen erste Bücher auf Papierbasis.<sup>201</sup> Die Gestaltung der Bücher zielt auf eine einfachere Lesbarkeit und eine visuelle Gedächtnisstütze: So werden die Titel, die zu dieser Zeit noch ausschliesslich dem *Incipit* zu entnehmen sind, rot eingefärbt oder der Text in Paragraphen geteilt, die mit hervorgehoben Grossbuchstaben markiert werden.<sup>202</sup> Die oft aufwendige malerische Dekoration der Bücher dient dazu, Bilder für das Gedächtnis zu bieten, wie Mary Carruthers schreibt.<sup>203</sup> Die Reproduktion von Büchern erfolgt durch Abschreiber, die in der Regel in klösterlichen Skriptorien arbeiten. Die *scriptores* verwenden Tinte und Vogelfedern zum Schreiben; die Feder wird mit einem Federmesser in einer bestimmten Form zugeschnitten.<sup>204</sup> Wie wir uns die Arbeit des Abschreibens bzw. des Schreibens in etwa vorzustellen haben, zeigt eine Initialie aus einem Manuskript von Brunetto Latinis *Trésor* aus dem 13. Jahrhundert

---

197 Petrucci 2007, S. 187.

198 Petrucci 2007, S. 188–189.

199 Ebd., S. 187.

200 Ebd., S. 195.

201 Ebd., S. 192.

202 Ebd., S. 189; Funke, Fritz: *Buchkunde. Ein Überblick über die Geschichte des Buches*, 6. überarbeitete und ergänzte Auflage, München 1999, S. 73.

203 Carruthers 2008, S. 309.

204 Funke 1999, S. 73.



Abb. Nr. 1: Brunetto Latini, *Li Livres dou Tresor*, Bibliothèque nationale de France, BNF, Ms. Français 12581, fol. 139v, Foto: BNF.

(siehe Abb. 1). Bevor sich im 13. Jahrhundert die gotische Kursive entwickelt, ist die gotische Textualis in Gebrauch, die noch deutlich zeitaufwendiger und anstrengender zu schreiben ist. Mit der Kursive, die ihre vollkommene Standardisierung gegen Ende des 14. Jahrhunderts erlebt, wird die körperlich belastende Schreibarbeit deutlich angenehmer und weniger anstrengend gestaltet, womit auch die Schreibgeschwindigkeit steigt. Folglich wird die Schreibarbeit auch weitaus kompatibler mit der geistigen Arbeit des Bücherschreibens bzw. -verfassens.<sup>205</sup> Um eine verbesserte Lesbarkeit hatte man sich schon früher bemüht: So wurde neben einem System von Abkürzungen, welches das Schreiben erleichtern sollte, seit Ende des 11. Jahrhunderts zudem auch in Italien vermehrt die Worttrennung angewandt, um den Text lesbarer zu gestalten.<sup>206</sup> Parallel dazu verbreitet sich im Laufe des 12. und 13. Jahrhundert das stille, von der intimen Sphäre des persönlichen Zimmers geschützte Lesen.<sup>207</sup> Dass es zu Dantes Zeit möglich ist, ein Buch in Ruhe für sich allein und in einem einigermaßen schnellen Tempo zu lesen – wo es im 11. Jahrhundert aufgrund der fehlenden Worttrennung noch nötig gewesen ist, einen Text laut vorzulesen, um ihn verstehen zu können –, ist somit ein Ergebnis zweier Entwicklungen: einerseits die (in Italien vergleichsweise späte) Einführung ebenjener Worttrennung, und andererseits die Anwendung einer einfacheren Schrift, die zudem auch schneller zu schreiben war.<sup>208</sup> Das Bedürfnis nach einer praktischen Schriftart liegt hauptsächlich in einer intensivierten Schreibtätigkeit begründet, die wiederum in grossem Masse durch die Verwendungen in der Verwaltung und in der Wirtschaft hervorgerufen wurde. In der Kanzleischrift, die im 13. Jahrhundert für dokumentarische und private Zwecke genutzt wurde, sind einige der berühmtesten und ältesten Abschriften der *Commedia* verfasst.<sup>209</sup> Aus der Gotico-Antiqua, einer gotischen Minuskel, die erstmals von Petrarca benutzt wurde, entwickelte sich schliesslich die humanistische Schrift.<sup>210</sup> Für die Hu-

---

<sup>205</sup> Saenger, Paul: *Space between Words. The Origins of Silent Reading*, Stanford 1997, S. 257–258.

<sup>206</sup> Petrucci 2007, S. 190; Saenger 1997, S. 235.

<sup>207</sup> Ahern, John: «The New Life of the Book. The Implied Reader of the *Vita Nuova*», in: *Dante Studies* Nr. 110 (1992), S. 1–16, hier S. 11.

<sup>208</sup> Saenger 1997, S. 6.

<sup>209</sup> Petrucci 2007, S. 201.

<sup>210</sup> Funke 1999, S. 32.

manisten war eine einfache Schrift besonders wichtig, da sie die Bücher, deren Kopie sie sich für ihre persönliche Bibliothek wünschten, selber abschrieben.<sup>211</sup> Die Suche und das Finden einer neuen Schrift ist, so wird im nächsten Kapitel noch genauer zu erläutern sein, eng gekoppelt mit dem Entstehen eines neuen Verständnisses vom Bücherschreiben als eine Aktivität, in welcher der intellektuelle Prozess und der physische Akt zu einem neuen Autorenselfverständnis verschmelzen. Ausdruck dieser Entwicklung ist das vom Autor selbst verfasste und geschriebene Buch, der Autograf.<sup>212</sup>

In der *Commedia* wird zunächst die Tätigkeit des Verfassers als Sprechakt beschrieben, so zum Beispiel mit Begriffen wie «Rede», «ausrufen» oder «schweigen». In der folgenden Stelle im *Paradiso* wird das Erzählen im Rekurs auf die bei Augustinus beschriebene «Macht der Zunge» als Sprechakt dargestellt:

O höchstes Licht, du übersteigst so weit die sterblichen Begriffe: Leih meinem Geist ein wenig von dem, was du mir zeigtest. Gib meiner Zunge so viel Macht, wenigstens einen Funken deiner Herrlichkeit künftigen Geschlechtern zu hinterlassen. Denn wenn nur etwas davon in mein Gedächtnis zurückkehrt und wenn ein wenig davon in diesen Versen klingt, dann begreift dein Sieg sich besser.<sup>213</sup>

Par. XXXIII, 67–75

Auch in der *Vita Nova* finden wir Hinweise auf das Schreiben als «Sprechen» (*parlare*) oder «Sagen von Worten» (*dire parole*), während das Lesen als «Hören» (*udire*) beschrieben wird.<sup>214</sup>

Ebenso beinhaltet die *Commedia* das Bild des Sängers bzw. Dichters. So finden wir hier insgesamt sechs Musenanrufe, die jeweils entweder zu Beginn oder auf dem Höhepunkt einer *Cantica* angesiedelt sind.<sup>215</sup> Die Musen wer-

211 Funke 1999, S. 74.

212 Saenger 1997, S. 257.

213 *O somma luce che tanto ti levi / da' concetti mortali, a la mia mente / ripresta un poco di quell che parevi, / e fa la lingua mia tanto possente, / ch'una favilla sol de la tua gloria / possa lasciare a la future gente; / ché, per tornare alquanto a mia memoria / e per sonare un poco in questi versi, / più si conceperà di tua vittoria.*

214 Ahern 1992, S. 3.

215 Gmelin, Hermann: «Die Anrede an den Leser in Dantes Göttlicher Komödie», in: Deutsches Dante-Jahrbuch, 20/21 (1951), S. 130–140, hier S. 130.

den beispielsweise, ganz im Stil der antiken Rhapsoden, darum gebeten, dem Erzähler beim Erinnern des Erlebten zu helfen:

O ihr Musen, o hoher Geist, jetzt helft mir! O Erinnerung, die aufschrieb, was ich sah, hier zeigt sich dein vornehmes Wesen!<sup>216</sup>

Inf. II, 7–9

Diese Aufforderung zur Gedächtnisstütze finden wir auch zu Beginn der *Aeneis*.<sup>217</sup> Und auch bei Homer ist die Muse dafür zuständig, alle wichtigen Ereignisse zu kennen und abrufbar zu machen.<sup>218</sup> Wie in der Heldenepik inszeniert sich Dante als «Sprachrohr gemeinschaftlicher Erinnerung», wenn gleich er aber, anders als der epische Rhapsode, nicht anonym bleibt.<sup>219</sup> Wie nämlich oben bereits angemerkt, wird Dantes Name zwar nur einmal in der *Commedia* erwähnt, er ist aber dennoch, aufgrund der unzähligen Verweise auf seine Biografie, als Erzähler erkennbar. Im *Purgatorio* bittet Dante-*personaggio* die Musen wiederum, ihm beim Ausdenken seiner Verse zu helfen:

O hochheilige Musen, wenn ich je Hunger, Kälte und Nachtwachen euret wegen ertrug, dann drängt jetzt der Anlass, von euch Hilfe zu fordern! Jetzt muß der Helikon für mich strömen und Urania mit ihrem Chor mir helfen, diese schwer zu denkenden Dinge in Verse zu bringen.<sup>220</sup>

Purg. XXIX, 37–42

Im Paradies reicht die Musenkraft aber schliesslich nicht mehr aus, und der Erzähler muss sich bei der Beschreibung beschränken:

Würden jetzt, mir zu helfen, all die Dichterstimmen ertönen, die Polyhymnia und ihre Musenschwestern mit ihrer süßen Milch am üppigsten nährten, sie erreichten

---

216 *O muse, o alto ingegno, or m'aiutate; / o mente che scrivesti ciò ch'io vidi, / qui si parrà la tua nobilitate.*

217 Vergil, *Aeneis* I, 1–25; Klotz 2006, S. 40.

218 Homer, *Odyssee*, I, 1: *Den Mann nenne mir, Muse, den vielgewandten [...]*. Zitiert nach: Homer, *Die Odyssee*, Deutsch von Wolfgang Schadewaldt, Hamburg 2012, S. 7; Klotz 2006, S. 40.

219 Schulz 2012, S. 150.

220 *O sacrosante Vergini, se fami, / freddi o vigilie mai per voi soffersi, / cagion mi sprona ch'io mercé vi chiami. / Or convien che Elicona per me versi, / e Uranie m'aiuti col suo coro / forti cose a pensar mettere in versi.*

nicht ein Tausendstel der Wahrheit, das heilige Lächeln zu besingen und wie es das heilige Antlitz erstrahlen liess. Und so muss das heilige Dichtwerk, das Paradies darzustellen, über manches hinwegspringen, wie einer, dessen Weg plötzlich abbricht.<sup>221</sup>

Par. XXIII, 55–63

Als Leser sehen wir hier also einen Erzähler vor uns, der sich an ein Erlebnis zu erinnern und es in angemessene Worte umzumünzen versucht und dabei die Musen zur Hilfe ruft. Allerdings wird in der *Commedia* nicht nur ein Erzähler inszeniert, der vor einem Publikum eine Geschichte aus dem Gedächtnis erzählt, sondern wir finden auch Hinweise auf die Schreibfähigkeit des Verfassers, so zum Beispiel im *Purgatorio*:

Hätte ich, Leser, noch mehr Raum zum Schreiben, dann würde ich gern – wenn auch nur so weit als möglich – den süßen Trank besingen, von dem ich nie genug bekäme. Doch jetzt sind alle Blätter voll, die für diesen zweiten Teil bestimmt sind, daher hält der Zaum der Kunst mich zurück.<sup>222</sup>

Purg. XXXII, 136–141

Die Vorstellung vom schreibenden Autor finden wir schliesslich auch im Paradies:

Deswegen macht meine Feder einen Sprung; ich schreibe es nicht auf.<sup>223</sup>

Par. XXIV, 22–27

Diese Stelle evoziert ein Bild eines Autors, der eine Feder in der Hand hält, mit der er sein Gedicht zu Papier bringt. Das Produkt, das bei dieser Schreibarbeit entsteht, wird «das heilige Dichtwerk» genannt, *il poema sacro*, oder die Komödie, *questa comedia* – oder zum Schluss sogar das Buch, *il volume*.

---

221 *Se mo sonasser tutte quelle lingue / che Polimnia con le suore fero / del latte lor dolcissimo più pingue, / per aiutarmi, al millesmo del vero / non si verria, cantando il santo riso e quanto il santo aspetto facea mero; / e così, figurando il paradiso, / convien saltar lo sacrato poema, / come chi trova suo cammin riciso.*

222 *S'io avessi, lettor, più lungo spazio / da scrivere, i' pur cantere' in parte / lo dolce ber che mai non m'avria sazio; / ma perché piene son tutte le carte / ordite a questa cantica seconda, / non mi lascia più ir lo fren de l'arte.*

223 *Però salta la penna e non lo scrivo [...].*

[...] in Liebe gebunden zu einem Buch, was im Universum aufgeblättert [...].<sup>224</sup>

Par. XXXIII, 86–87

Die Vermittlerfigur ist aber im Wesentlichen auch abhängig vom Adressaten: Ein Sprecher richtet sich an ein Publikum, wohingegen der schreibende Autor einen Leser als Adressaten im Sinn hat. Daher kann über die Beantwortung der Frage, an welchen Leser sich das Werk richtet, rekonstruiert werden, wie sich der Autor selbst versteht und welche Aufgabe er seinem Werk zuspricht. Die Frage nach der Aufgabe des Werkes und damit zusammenhängend die Frage nach der Tätigkeit und Aufgabe des Verfassers stehen daher in direkter Abhängigkeit zum Konzept des impliziten Lesers. Wie oben bereits festgestellt wurde, vermittelt die *Commedia* gerade gegen Ende hin die Idee einer schriftlichen Erzählung. Dass es sich um ein Buch handelt, bestätigt demnach auch die Ansprache an den Adressaten, der jeweils als «Leser» (*lettore*) bezeichnet wird, wie in diesem Beispiel zu sehen ist:

Wenn du, Leser, dich jetzt weigerst zu glauben, was ich sage, dann ist das kein Wunder. Denn ich, der ich es gesehen habe, kann es mir selbst kaum zugeben.<sup>225</sup>

Inf. XXV, 46–48

Der Adressat ist also nicht ein Zuhörer, sondern ein Leser. Es sei an dieser Stelle nur kurz angemerkt, dass es sich bei jenem in der *Commedia* angesprochenen *lettore* in erster Linie um einen implizierten bzw. virtuellen Leser handelt.<sup>226</sup> Es ist dies ein möglicher Leser, den es, wie Genette schreibt, im Moment der Abfassung des Textes «noch nicht gibt und vielleicht nie geben wird».<sup>227</sup> Es ist also möglich, dass der reale Leser der *Commedia* am Ende stark von jenem vom Autor imaginierten Leser abweicht.<sup>228</sup> Wichtig scheint mir vor allem die Tatsache, dass es sich bei dem als *lettore* angesprochenen Adressaten der *Commedia* um ein mentales Konstrukt handelt, das somit einiges über die Idee vom Bücherschreiben und über das Autorenselbstverständnis zu sagen vermag.

<sup>224</sup> *Legato con amore in un volume / ciò che per l'universo si squaderna [...].*

<sup>225</sup> *Se tu se' or, lettore, a creder lento / ciò ch'io dirò, non sarà maraviglia, / ché io che l'vidi, a pena il mi consento.*

<sup>226</sup> Genette 2000, S. 233.

<sup>227</sup> Ebd., S. 245.

<sup>228</sup> Ebd., S. 235.

Hermann Gmelin hat eine Übersicht zu den in der Göttlichen Komödie vorhandenen Leseraufrufen erstellt, derer zufolge in jedem der drei Teile sieben Anreden zu finden sind.<sup>229</sup> Die Leseranrufe in Dantes *Commedia* dienen nicht nur dazu, dem Leser Hinweise für die korrekte Lesart des Werkes zu geben, sie enthalten gleichzeitig eine «Mündlichkeit in Spurenform»,<sup>230</sup> die eine Interaktion zwischen Leser und Verfasser suggeriert und den Text als ein «Diskursereignis» präsentiert, wie William Franke festgestellt hat.<sup>231</sup> Die Anrufe an den Leser bei Dante sind demnach Ausdruck eines neuen Verhältnisses des Dichters zum Buch und zum Leser.<sup>232</sup> So suggerieren gerade die Hinweise in den letzten Gesängen, dass hier ein Buch entsteht. Wo am Anfang noch ein tatsächlich erzählender Dichter im Sinne eines Rhapsoden inszeniert wird, haben wir es am Schluss mit einem Autor zu tun, der am Tisch sitzt und ein Buch schreibt – in etwa so, wie es in der Buchinitialie des *Trésor* (Abb. 1) illustriert worden ist. In ähnlicher Weise stellte sich Dante, wie Armando Petrucci geschrieben hat, auch den Leser seiner *Commedia* vor, nämlich als auf einer Bank sitzend (*or ti riman, lettore, sopra 'l tuo banco*, Par. X, 22).<sup>233</sup>

Was wir hier eigentlich beobachten, ist ein Wandel in der Erzählerfigur, die zuerst als *poeta* inszeniert wird, sich dann aber als *autore* entpuppt – wengleich Dante sich selbst nie als Autor bezeichnet, denn diese Zuschrei-

229 Gmelin, Hermann: «Die Anrede an den Leser in Dantes Göttlicher Komödie», in: Deutsches Dante-Jahrbuch Bd. 29–30 (Neue Folge Bd. 20/21, 1951), S. 130–140, hier insbesondere S. 131–136.

230 Franke, William: «Dante's Address to the Reader an its Ontological Significance», in: MLN, Bd. 109, Heft 1 (1994), S. 117–127, hier S. 120.

231 Ebd., S. 120.

232 Gmelin 1951, S. 140; Auerbach, Erich: «Dante's Addresses to the Reader», in: Romance Philology Vol 7 (1953–54), S. 268–278, hier S. 268.

233 Petrucci 2007, S. 206. Dante habe sich gemäss Petrucci die Bücher, welche die *Commedia* enthalten würden, so vorgestellt wie jene lateinischen Bücher, die er selbst gelesen hat: aus Pergament, in grossem Format und in formaler *littera textualis* geschrieben. Tatsächlich wurde die *Commedia* aber nicht in solchen Büchern verbreitet: *Sappiamo che [...] la prima e principale diffusione manoscritta della Commedia si realizzò mediante altri tipi di libro, caratterizzati dalla presenza di scritture corsive, e che tale sorte fu comune anche ad altri grandi testi volgari del secolo, come, per esempio e soprattutto, il Decameron [...]* (Petrucci 2007, S. 206).

bung kann in seinem Verständnis eben nur durch eine externe Instanz erfolgen. Doch Ascoli hat vermutet, dass sich Dante am Schluss der *Commedia* trotzdem, wenngleich nicht explizit, als *autore* präsentiert, und zwar im Sinne der dichterischen Autorschaft, also der ersten der beiden im *Gastmahl* beschriebenen Formen von Autorität. Ascoli schliesst dementsprechend, dass bei Dante ein neues Verständnis von Autorschaft zu finden sei:

[...] Zweifellos geht Dante dem humanisierten, historisierten Autor voraus, der traditionsgemäss mit Petrarca assoziiert wird [...] Er bekräftigt damit die Neubewertung des menschlichen *autore*, um «ihn» von «seiner» traditionellen mittelalterlichen Rolle als unpersönlicher Übermittler zeitloser Wahrheit zu befreien.<sup>234</sup>

Demnach gibt es bei Dante zwar eine Erzählerfigur, sie wird aber nur bedingt dazu genutzt, eine von der Meinung des Autors abweichende Ansicht zu propagieren. Hauptsächlich geht es darum, das Bild des Textproduzenten in der Vorstellung des Lesers zu konstruieren: Zuerst der vortragende Dichter, dann der verfassende, schreibende, am Tisch sitzende «Dichter-Autor». Abschliessend lässt sich also feststellen, dass es in der *Commedia* einen impliziten Erzähler gibt, der, je fortgeschrittener die Erzählung, umso mehr als Schreibender inszeniert wird. Gerade dieser die Erzählerfigur betreffende Wandel belegt das Vorhandensein eines Erzählers. Dante opfert damit paradoxerweise die imaginierte, vortragende Erzählerfigur, um für sich als Dichter eine neue Existenzberechtigung im Sinne eines Autors zu gewinnen. Zudem muss festgehalten werden, dass das Problem bei der Annahme einer Erzählerfigur eigentlich in der Unmöglichkeit liegt, die Autormeinung von der Erzählermeinung abtrennen zu können, weil ja eben nur das im Text inszenierte für uns rekonstruierbar ist. Wenn wir des Weiteren die Frage nach dem Erzähler aus dem Text heraus beantworten wollen, müssen wir feststellen, dass Dante der Erzähler ist, während der Autor – so behauptet es zumindest der Text – Gott selbst ist. Dies zeigt wiederum auf, dass bei mittelalterlichen Erzählungen nicht die Komponente *Erzähler*, sondern jene des *Autors* die problematische und daher jene ist, der wir in einer geschichtswis-

---

234 [...] Dante no doubt anticipates the humanized, historicized author traditionally associated with Petrarch [...] He thus reinforces the redefinition of the human *autore* to deprive *him* of *his* traditional medieval role as impersonal conveyor of timeless truth (Ascoli 2010, S. 405, übersetzt von der Verfasserin).

senschaftlichen Untersuchung zur Erzähltheorie vollste Aufmerksamkeit schenken sollten.

Um sich also eine neue Form von Autorität zu verschaffen, hat Dante sich darum bemüht, im Leser ein Bild eines schreibenden Dichters zu evozieren. Einerseits zeigt uns dies, dass die Leser in Dantes Zeit sich in der Regel keinen Autor hinter einem Text vorstellten, wie wir es heute tun; auf diesen «imaginierten Autor» zielen Dantes Bemühungen, anhand dessen er schliesslich ein neues Metier für sich kreiert, nämlich jenes des Dichters als Schreiber und Autor. Dieses neue Verständnis von Schreiben und Autor-Sein wird in der *Commedia* über die Erzählerfigur vermittelt, welche sich wiederum in fundamentaler Weise über das «Erzählergedächtnis» konstituiert. Dass das Gedächtnis Dreh- und Angelpunkt jeder Erzählung ist und damit das Verständnis vom Autor und dessen Buch neu konstruiert, soll nun anhand der *Vita Nova* gezeigt werden.

### 3.5 Ein Buch für die Zukunft

In seinem *Trattatello in laude di Dante* schreibt Giovanni Boccaccio, der Dichter Dante Alighieri habe «wundersame Fähigkeiten und ein herausragendes Gedächtnis» gehabt.<sup>235</sup> Dante hat sich selbst intensiv mit den Fragen, was einen guten Autor ausmache, welche Aufgabe dem schreibenden Dichter zukomme und wie der Prozess des Bücherschreibens zu verstehen sei, auseinandergesetzt. Die Beschäftigung mit dieser Thematik rührte nicht bloss von einem simplen Interesse für das eigene Selbstverständnis und das Verständnis seines Werkes her; hinter all diesen Überlegungen steht, wie eingangs in diesem Kapitel dargelegt wurde, das Bedürfnis nach Erlangung von Autorität für sich selbst. Bei der Analyse der *Vita Nova* wird zudem klar, in welchem Masse sein neues Verständnis vom Bücherschreiben und Autor-Sein von der Idee vom Gedächtnis als Buch, die dieses Werk dermassen durchdringt, bestimmt wird. Es wird nun darum gehen, ebenjene Gedächtnismetapher herauszuarbeiten, die in Dantes Jugendwerk gleich zu Beginn

---

<sup>235</sup> Giovanni Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, 123: *Fu ancora questo poeta di maravigliosa capacità e di memoria fermissima e di perspicace intelletto [...]*. Zitiert nach: Sasso 1995, S. 47.

thematisiert wird – die einleitenden Zeilen seien hier nochmals zur Erinnerung aufgeführt:

In jenem Teile des Buches meiner Erinnerung, vor dem man nur wenig lesen könnte, findet sich eine Rubrik, die da lautet: Incipit *Vita Nova*. Unter dieser Rubrik finde ich die Worte geschrieben, die ich in diesem Büchlein zu verewigen gedenke, und wenn auch nicht alle, so doch wenigstens ihren Inhalt.<sup>236</sup>

*Vita Nova* I, 1

Das Gedächtnisbuch – oder in der Übertragung von Richard Zozmann das «Buch der Erinnerung» – ist Dreh- und Angelpunkt der *Vita Nova*. Es ist, wie Karl August Ott geschrieben hat, «keine blosse Metapher, sondern eine bestimmte Auffassung des Erinnerungsvermögens».<sup>237</sup> Die Vorstellung ist zudem, wie so oft bei Dante, ein Mittel der Emanzipation: Um sich den gesellschaftlichen Konventionen zu entziehen und das Urteil seiner Zeitgenossen zu relativieren, entwirft Dante dieses neue Konzept eines Buches, in welchem der Autor seine eigenen, in der Vergangenheit verfassten Gedichte in die Prosa-Rahmenerzählung einfügt und selbst kommentiert. Die *Vita Nova* entzieht sich damit einer Kategorisierung, da es, wie Marco Santagata bereits festgestellt hat, keine Kategorie gibt, die sie in ihrer Gesamtheit beschreiben könnte.<sup>238</sup>

In seinem Buch *The Body of Beatrice* hat Robert P. Harrison angemerkt, dass die *Vita Nova* in der Forschung bei Weitem nicht so viel Aufmerksamkeit erhalten hat wie Dantes Hauptwerk, die *Commedia*.<sup>239</sup> Harrison kritisiert in diesem Sinne das Vorgehen, bei dem die *Vita Nova* unter denselben Annahmen, die für die *Commedia* gehegt werden, analysiert wird und damit davon ausgegangen wird, dass dieses Werk denselben «Regeln» folge wie die

---

<sup>236</sup> *In quella parte del libro della mia memoria dinanzi alla quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica la quale dice Incipit Vita Nova. Sotto la quale rubrica io trovo scripture le parole le quali è mio intendimento d'asemplare in questo libello, e se non tutte, almeno la loro sententia.*

<sup>237</sup> Ott 1987, S. 182.

<sup>238</sup> Santagata, Marco: *L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante*, Bologna 2011, S. 143.

<sup>239</sup> Harrison, Robert Pogue: *The Body of Beatrice*, Baltimore 1988, S. 3. Die Datierung der *Vita Nova* stammt von Friedrich, Hugo: *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt am Main 1964 S. 92.

*Commedia*.<sup>240</sup> Die wichtigsten Untersuchungen in der älteren Forschung stammen von Charles S. Singleton (1949) und Domenico De Robertis (1970).<sup>241</sup> Zuletzt hat auch Brenda Wirkus betont, dass die Arbeit an der *Vita Nova* nicht einfach unter den «standardisierten» Herangehensweisen erfolgen kann, was insbesondere am speziellen Aufbau des Texts liegt, in welchem sich Prosa und Dichtung abwechseln.<sup>242</sup>

Die Entstehung der *Vita Nova* ist in einen klar umrissenen sozialen Kontext eingebunden, der im Text selbst eindrücklich nachvollziehbar ist. Als Dante dieses, sein – abgesehen von seinen Gedichten – erstes «Werk» im eigentlichen Sinne verfasst, ist er voll und ganz in die florentinische Gesellschaft integriert. Als Dichter ist er zusammen mit Guido Cavalcanti Teil der Gruppe der Stilnovisten, die sich dem «süssen neuen Stil» (*dolce stil novo*) verschrieben haben. Wenngleich ein halbes Leben zwischen der *Vita Nova* und der *Commedia* liegt, so befasst sich Dante bereits in seinem Jugendwerk mit den essenziellen Fragen, die später so prominent in seinem Hauptwerk verhandelt werden. So steht es auch mit der Idee vom Buch, deren Vollendung er in der *Commedia* präsentiert. Gerade in ihrer grundsätzlich originellen Form bietet die *Vita Nova* eine eingehende Reflexion über die Themen Buch und Bücherschreiben. Dante wagt bereits hier entscheidende Schritte in ein unbekanntes Terrain, sogar weg von der Kunst der Stilnovisten, denen er sich zugehörig fühlte.

### 3.5.1 Der Adressat des Gedächtnisbuches

Zunächst ist die Frage zu klären, an wen sich dieses Werk als eine doch sehr eigensinnige Kombination von Gedichten und Prosaerzählung eigentlich richtet. Die Frage ist zentral, weil Dante in der *Vita Nova* selbst nicht nur Autor ist, sondern immer wieder in die Rolle des – seine eigenen in der Vergangenheit verfassten Gedichte – Lesenden schlüpft. Dabei ist anzumerken, dass nicht immer dieselbe imaginierte Leserfigur angesprochen wird. Wäh-

---

<sup>240</sup> Harrison kritisiert Charles S. Singletons Vorgehen und nennt dieses «theologizing and artifactualizing» (Harrison 1988, S. 3).

<sup>241</sup> De Robertis, Domenico: *Il libro della «Vita Nuova»*. Florenz, 1970. Vgl. Harrison, 1988, S. 3–5; Singleton, Charles S.: *An Essay on the «Vita Nuova»*, Cambridge 1949.

<sup>242</sup> Wirkus 2006, S. 308.

rend also der Dichterfreund Guido Cavalcanti der «offizielle» Rezipient und damit der ideale Leser der *Vita Nova* ist,<sup>243</sup> werden im Text verschiedene potenzielle Adressaten erwähnt: Der Freund, der Pilger oder die «liebesverständigen» Frauen (*donne ch'avete intelletto d'amore*).<sup>244</sup> Die *Vita Nova* richtet sich damit grundsätzlich an ein gebildetes Publikum, das heisst Menschen, die Lesen können.<sup>245</sup> Wie im Dolce Stil Novo üblich, hat die *Vita Nova* (zunächst) ein eng abgestecktes Publikum von Menschen, die gebildet sind und die Werte jener Dichter teilen.<sup>246</sup>

Anders als in der *Commedia*, die sich von Beginn bis zum Schluss an einen persönlich angesprochenen Leser wendet und nicht an ein grosses Publikum, finden wird in der *Vita Nova* an keiner Stelle das Wort «lettor», und der Leser wird auch auf keinem anderen Wege persönlich angesprochen.<sup>247</sup> Der eigentliche Adressat bzw. die eigentlichen Adressaten werden in der *Vita Nova* indirekt benannt, was sich gut anhand des Gedichts «Deh, peregrin che pensosi andate» veranschaulichen lässt. Darin wendet sich Dante an einige Pilger, welche auf dem Weg nach Rom sind, um das Tuch der Veronika zu sehen, und denen Dante in Florenz begegnet ist. Er beklagt im Gedicht die Tatsache, dass die Pilger vom Leid seiner Heimatstadt unberührt scheinen (*che non piangete quando voi passate / per lo suo mezzo la città dolente, Vita Nova XL, 9*). Diese Stadt hat schliesslich vor Kurzem ihre geliebte Beatrice verloren (*Ell' à perduta la sua beatrice*). Wie John Ahern angemerkt hat, wäre dieses Gedicht wohl kaum in die Hände jener Pilger gelangt, die Dante hier anzusprechen scheint.<sup>248</sup> Die tatsächlich adressierten sind damit vielmehr seine Dichterkollegen, denen er, wie es zu Dantes Zeit üblich war, seine Gedichte in Briefen zukommen liess, um ihre Meinung zu ihnen zu erfahren. Es handelt sich also bei den Gedichten hauptsächlich um Anreden an Dichterefreunde, deren Antwort Dante erwartet. Im Folgenden werden diese beispielsweise «Getreue Amors» genannt:<sup>249</sup>

<sup>243</sup> Ahern 1992, S. 10. Guido Cavalcanti wird zwar nicht beim Namen erwähnt, aber über das *incipit* eines seiner Sonette identifiziert; Santagata 2011, S. 189.

<sup>244</sup> Ahern 1992, S. 1.

<sup>245</sup> Ebd., S. 12.

<sup>246</sup> Santagata 2011, S. 179; 189.

<sup>247</sup> Gellrich 1985, S. 147; Ahern 1992, S. 9; Santagata 2011, S. 142.

<sup>248</sup> Ahern 1992, S. 8.

<sup>249</sup> Ebd., S. 3.

Und indem ich über die Erscheinung nachsann, nahm ich mir vor, es viele wissen zu lassen, die berühmte Troubadours jener Zeit waren. Und weil ich damals schon aus eigenem Antrieb die Kunst, gereimte Werke zu machen, erprobt hatte, beschloss ich ein Sonett zu dichten, darin ich alle Getreuen Amors begrüßte; und indem ich sie bat, über mein Traumgesicht zu urteilen, schrieb ich ihnen, was ich in meinem Schlummer gesehen [...].<sup>250</sup>

*Vita Nova* III, 9

Der grösste Teil der in der *Vita Nova* enthaltenen Gedichte folgt diesem Paradigma, bei welchem der Dichter eine Reaktion des Lesers erwartet.<sup>251</sup> Diese – nicht beim Namen genannten – Brieffreunde sind allerdings nur aus der Sicht des jeweiligen Gedichts die realen Adressaten, denn das fertiggestellte Buch der *Vita Nova* ist kein Brief mehr, auf den geantwortet werden muss.<sup>252</sup> Setzt man diese Feststellung in den Zusammenhang der realen Umstände des Gedichte-Verfassens, dann wird klar, auf welche Konventionen Dante hier reagiert bzw. gegen welche Konventionen er sich auflehnt – der imaginierte Dichterfreund-Adressat spiegelt nämlich die tatsächlichen Publikationsumstände für Gedichte zur Zeit Dantes in den toskanischen Kommunen wider: Gedichte wurden in dieser Form, das heisst über das Herumreichen in Briefform, «publiziert». Der soziale Kontext ist damit für die Verbreitung eines Gedichts ungemein wichtig, der Dichter produziert nicht einsam in seinem Kämmerchen und macht das vollendete Werk schliesslich der Welt zugänglich. Ein Gedicht wird nur weiterverbreitet, wenn zumindest einer der Dichterkollegen es für kopierwürdig hält. Dieser fertigt in diesem Fall selbst eine Kopie an und reicht diese weiter.<sup>253</sup> Selbstverständlich gab es auch die Möglichkeit, selbst Kopien anzufertigen oder jemanden dafür anzustellen. Der Erzähler Dante tritt ja schliesslich in der *Vita Nova* auch als Kopist seiner eigenen Gedichte auf.<sup>254</sup> Aber das Vervielfachen eines Gedichts, das von der

---

<sup>250</sup> *E pensando io acciò che m'era apparuto, propuosi di farlo sentire a molti li quali erano famosi trovatori in quel tempo: e con ciò fosse cosa che io avesse già veduto per me medesimo l'arte del dire parole per rima, propuosi di fare uno sonetto, nel quale io salutasse tutti li fedeli d'Amore; e pregandoli che giudicassero la mia vision, scrissi alloro ciò che io avea nel mio sonno veduto.*

<sup>251</sup> Ahern 1992, S. 4.

<sup>252</sup> Ebd., S. 1.

<sup>253</sup> Ebd., S. 2.

<sup>254</sup> Ahern 1992, S. 9.

Dichterkommune nicht als kopierwürdig erachtet wird, wäre sinnlos, sofern der Dichter ausschliesslich für die Anerkennung durch seine Zeitgenossen schreibt.

Allerdings ist die Dichterkommune nicht die einzige (vermeintliche) Rezipientin des Textes. Nach den Dichterfreunden findet der Erzähler der *Vita Nova* in eingehender Reflexion eine neue Adressatin, an die er schliesslich das Gedicht «Frauen, die ihr von Liebe Kenntnis habt» (*Donne ch'avete intelletto d'amore*) richtet:<sup>255</sup>

Und ich erwog, dass es sich nicht zieme, von ihr zu sprechen, ausser dass ich zu andern Frauen in der zweiten Person spräche: und nicht zu jeder Frau, sondern nur zu denen, die edler Art und nicht nur dem Geschlecht nach Frauen sind.<sup>256</sup>

*Vita Nova* XIX, 1

Der Erzähler sucht nach einer neuen Art des Dichtens, nachdem er die vorher praktizierte verworfen hat. Er findet eine Lösung – vorübergehend, bevor er auch diese verwirft – in den Lobgedichten, die er auf seine geliebte Beatrice verfasst und deren Genre im Mittelalter weitverbreitet war.<sup>257</sup> Das Gedicht «Frauen, die ihr von Liebe Kenntnis habt» wird, wenn wir dem Erzähler glauben, von zahlreichen Frauen gelesen werden (*Canzone, io so che tu girai parlando / a donne assai*), sobald Dante es vorgebracht haben wird (*quand'io t'avrò avanzata, Vita Nova* XIX, 24). Dass sein Gedicht tatsächlich eine oder mehrere Frauen erreichen würde, die es auch lesen könnten, liegt nicht fern von der Realität: Seit der Mitte des 12. Jahrhunderts existiert in Europa ein relativ grosses weibliches Publikum, zumindest was die volkssprachliche Literatur betrifft.<sup>258</sup>

In der undefinierbaren Masse von Frauen lässt sich bereits vermuten, wie sich die Adressatenfigur gegen Ende der *Vita Nova* hin entwickeln wird: Nämlich zur Figur des Unbekannten, ja des Fremden, der das direkte Gegenteil des anfänglich angeschriebenen Freundes bedeutet und in der Kommu-

<sup>255</sup> Ebd., S. 5.

<sup>256</sup> [...] e pensai che parlare di lei non si convenia che io facesse, se io non parlassi a donne in seconda persona, e non a ogni donna, ma solamente a coloro che sono gentili e che non sono pure femine.

<sup>257</sup> Ahern 1992, S. 5.

<sup>258</sup> Ebd., S. 6.

nenwelt des Mittelalters mit einem besonders negativen Bild behaftet ist.<sup>259</sup> Der Fremde war wohl auch deshalb so negativ konnotiert, da es für ihn keinen Leumund gab, das heisst keine soziale Gruppe, die über ihn Auskunft geben konnte; er war ein unbeschriebenes Blatt. Der in der Kommune integrierte war hingegen der Gesellschaft Rechenschaft schuldig und sein Verhalten wurde von der Gemeinschaft beurteilt. Dasselbe trifft für die Dichtung in Florenz zu: Das Überleben der Gedichte war von ihrer Reputation abhängig, die durch die soziale Gruppe generiert wurde. Indem Dante den Adressaten seines Werks in einen Fremden umwandelt, entzieht er sich ebendieser Wertzuschreibung. Es soll im nächsten Kapitel dieser Arbeit noch eingehender besprochen werden, wie sich Dante in Bezug auf diese «fama» positioniert hat, was insbesondere für sein Schaffen nach der Exilierung eine besondere Bedeutung hat. Bei der *Vita Nova* lässt sich allerdings interessanterweise beobachten, dass sich Dante schon vor seiner Exilierung, als er noch integriertes Mitglied der Gemeinschaft war, gegen dieses Ausgeliefertsein an das Urteil der Zeitgenossen gewehrt hat. Um sich und sein Werk unabhängig zu machen, schiebt er den Adressaten seines Werkes aus seiner Wirkungssphäre hinaus: In einen anderen, weiter entfernten Raum und in eine andere, weiter entfernte Zeit – die Zukunft.<sup>260</sup> Und um seine Kunst der Nachwelt zu hinterlassen, entscheidet Dante sich für das zeitlose Medium des Buches, genauer: des Buches der Erinnerung, eben jenes *libro della memoria*, von dem im ersten Satz der *Vita Nova* die Rede ist.

### 3.5.2 Vom «falschen» und «richtigen» Lesen

Für die Tatsache, dass die ästhetische Bewertung eines Textes bei Dante im Grunde relativiert wird, finden sich auch die entsprechenden Vorbilder, und es überrascht nicht, dass Dante sich auch diesbezüglich auf Augustinus bezieht, der im ersten Buch seiner Bekenntnisse darlegt, was «gutes» und was «schlechtes» Lesen ist. Letzteres zeichnet sich dadurch aus, dass es ausschliesslich dem Vergnügen dient und kein Nachdenken über Gott auslöst:

---

<sup>259</sup> Ebd., S. 7–8.

<sup>260</sup> Santagata 2011, S. 188.

War jener Elementarunterricht, dem ich es verdanke, dass ich Geschriebenes lesen und selbst schreiben kann, was ich will, nicht besser, weil zuverlässiger, als jener spätere, der mir die Irrfahrten eines gewissen Äneas einprägte und darüber mein eigenes Irren mich vergessen liess, der es dahin brachte, dass ich die Dido beweinte, die sich aus Liebe das Leben nahm, während ich Elendster, davon gefesselt, zur selben Zeit trockenen Auges mir nichts daraus machte, mich vor dir, Gott, meinem wahren Leben, abzuwenden und den Todesweg zu beschreiten?<sup>261</sup>

Augustinus, Bekenntnisse I, XX

Denn sowohl das Lesen als auch das Schreiben sollen, so Augustinus, reflexive Tätigkeiten sein, und der Leser darf nicht einfach nur zum Vergnügen lesen, sondern um die göttliche Wahrheit zu verstehen. Es ist also im Grunde egal, was geschrieben steht: In dieser Perspektive ist es wichtiger, was das Gelesene im Leser auslöst. Der rein ästhetische Genuss, den Augustinus in *De doctrina christiana* den «fleischliche[n] Genuss» nennt,<sup>262</sup> wird auch von Dante stark verurteilt, wie die eindrückliche Beschreibung der Sünde Paolos und Francescas im fünften Gesang des *Infernos* zeigt. Der von der Lancelot-Lektüre eingeleitete Ehebruch ist der Grund, weshalb die beiden Liebenden in der Hölle anzutreffen sind. Das Buch – oder genauer: das «falsche» Lesen – wird hier zum Auslöser von Lust und Sünde.<sup>263</sup> Dass Dante mit diesem Seitenhieb auf diejenigen, die lediglich zum Vergnügen lesen, eine ganz bestimmte Gruppe im Sinn hatte, belegt Francescas Rede. Diese imitiert nämlich mit dem Eingangssatz (*Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende*) den Beginn eines Gedichts von Guido Guinizelli (*Al cor gentil rempaira sempre*

---

261 [...] *nam utique meliores, quia certiores, erant primae illae litterae, quibus fiebat in me et factum est et habeo illud ut et legam, si quid scriptum invenio, et scribam ipse, si quid volo, quam illae quibus tenere cogebar Aeneas nescio cuius errores, oblitus errorum meorum, et plorare Didonem mortuam, quia se occidit ab amore, cum interea me ipsum in his a te morientem, deus, vita mea, siccis oculis ferrem miserimus?* Zitiert nach Thimme 2004, S. 38–39.

262 Augustinus, *De doctrina christiana* I, 3, 3–4, 4; III, 5, 9; III, 12, 18; [... the] *distinction, argued by Augustine in De doctrina Christiana, between «enjoying» a text for its own sake» and «using» its literal sense in order to understand spiritual truth. The failure to make this distinction in reading results in «carnal» and «feminine» enjoyment* (Gellrich 1985, S. 152).

263 Gellrich 1985, S. 150.

*amore*) – dem Begründer des *Dolce Stil Novo*.<sup>264</sup> Und schliesslich bedeutet Francescas Name nichts anderes als «Französisch» – womit ebenso, wie Jesse Gellrich betont hat, ein Bezug zum französischen, also höfischen Roman hergestellt wird.<sup>265</sup>

Während also dieses ästhetisch orientierte Lesen für Dante verwerflich ist, legt er umso grösseren Wert auf die Darstellung des «richtigen» Lesens, das sich durch ein reflexives Moment auszeichnet. Dieses ist in der *Vita Nova* besonders stark vertreten; so ist der Schreiber der lesbaren Erzählung eben auch der Leser seiner eigenen Texte: Während er den Prosatext verfasst, liest er seine zu einem früheren Zeitpunkt verfassten Gedichte und schreibt kurze Anleitungen zu diesen. Auf die Gedächtnisbuch-Metapher übertragen bedeutet dies, dass das Einprägen von Worten dem «Schreiben in das Gedächtnisbuch» und das Erinnern dem «Lesen eines schriftlich fixierten Textes» entspricht.<sup>266</sup> Es handelt sich also um eine doppelte Reflexion, der sich der Verfasser der *Vita Nova* hingibt. Diese kurzen Erläuterungen zu den Gedichten (*divisioni*) sind stets im Präsens geschrieben und zunächst jeweils direkt im Anschluss an das Gedicht zu finden; nach dem Tod Beatrices im 28. Kapitel verschiebt Dante die *divisioni* allerdings an die Stelle vor dem Gedicht.<sup>267</sup> Erklärt wird in der Regel der Aufbau des Gedichts und der Inhalt der einzelnen Teile, wie es hier der Fall ist:

Dieses Sonett zerfällt in zwei Teile: im ersten Teil grüsse ich und erbitte Antwort; im zweiten gebe ich an, worauf geantwortet werde solle.<sup>268</sup>

*Vita Nova* III, 13

Damit ist der Prosateil der *Vita Nova* zweigeteilt: Einerseits gibt es die *divisioni*, die der Erzähler im Hier und Jetzt von sich gibt und in denen die Gedichte als zeitlose Gegenstände untersucht werden, und andererseits die *ragioni*, aus denen die Narration besteht, welche sich auf jene Vergangenheit,

<sup>264</sup> Ebd., S. 151.

<sup>265</sup> Ebd., 1985, S. 151–152.

<sup>266</sup> Ott 1987, S. 182.

<sup>267</sup> Ascoli 2010, S. 180.

<sup>268</sup> *Questo sonetto si divide in due parti, che nella prima parte saluto e domando rispon- sione, nella seconda significo a che si dêe rispondere.*

in der die Gedichte verfasst wurden, bezieht.<sup>269</sup> Um die Bedeutung dieser doch eher eigenartigen Buchstruktur zu verstehen, stellt sich die Frage, ob es vor Dante schon andere, derart aufgebaute Werke gab. In Bezug auf die Einflüsse, die für die *Vita Nova* zentral waren, sind sicherlich die *Bekenntnisse* des Augustinus und *Der Trost der Philosophie* des Boethius zu nennen. Zugang zu diesen Schriften bot Dante, wie an anderer Stelle bereits ausgeführt, höchstwahrscheinlich sein Lehrer Brunetto Latini. Erstere gaben die Vorlage für die Geschichte der inneren Wandlung und die verschiedenen dramatischen Wendepunkte in der *Vita Nova*, bei denen sich die Erzählerfigur einem neuen Schreibstil zuwendet.<sup>270</sup> Boethius hingegen mag betreffend der charakteristischen Dialogform sowie einer Art von «autobiografischem» Schreiben, das Prosa und Poesie mischt, Inspiration geboten haben.<sup>271</sup> Durch eine vertiefte Weiterbildung bei seinem Lehrer Brunetto Latini war es Dante nun möglich, diese lateinischen Texte zu lesen und zu verstehen. Auffällig ist demnach an der *Vita Nova*, dass sich der grösste Teil der Handlung im Innern des Protagonisten abspielt. Hugo Friedrich hat das Werk in diesem Sinne «eine Biografie der Innerlichkeit» genannt.<sup>272</sup> Allerdings dienen in der *Consolatio* die Gedichte der Reflexion des in Prosa vorgetragenen Inhalts, wohingegen der Erzähler der *Vita Nova* umgekehrt verfährt.<sup>273</sup> Hervorzuheben ist zudem im Falle der *Vita Nova* die besondere Form der Referenz auf das Ich mittels Kommentar: Ebendieser Selbstkommentar hebt die *Vita Nova* von den beiden spätantiken lateinischen Vorbildern ab. In der Volkssprache gab es zu jener Zeit, wie Ascoli festgestellt hat, nichts dergleichen.<sup>274</sup>

Für die Form der Gedichtsammlung gab es allerdings mittelalterliche Vorbilder, bei denen in einem einzigen Manuskript die Werke eines Dichters in einer bestimmten thematischen Anordnung zusammengefügt wurden, wie zum Beispiel bei Guiraut Riquier oder Guittone d'Arezzo. Einen markanten Unterschied zur *Vita Nova* bilden in diesem Fall allerdings die hier fehlen-

---

<sup>269</sup> Ascoli 2010, S. 179–180.

<sup>270</sup> Ebd., S. 183.

<sup>271</sup> Zum Beispiel in Boethius, *Trost der Philosophie*, Erstes Buch, IV; Bellomo, Saverio: *Filologia critica dantesca*, Brescia 2012, S. 66.

<sup>272</sup> Friedrich 1964. S. 95.

<sup>273</sup> Ascoli 2010, S. 183.

<sup>274</sup> Ebd., S. 185.

den Prosatexte, die in Dantes Werk die Rahmenerzählung beinhalten.<sup>275</sup> Im Falle der *vidas* und *razos* der Troubadourichtung lässt sich hingegen eine ähnliche Struktur feststellen: Bei den *vidas* handelt es sich um Lebensbeschreibungen von einzelnen Troubadours, die *razos* hingegen umschreiben die Entstehung eines bestimmten Gedichts.<sup>276</sup> Diese Textsorten haben mit der Zeit, wie Marco Santagata betont hat, eine immer stärkere erzählerische Komponente angenommen, sodass sich in ihnen Prosa und Poesie bald ähnlich wie in der *Vita Nova* gegenüberstanden.<sup>277</sup> Und trotzdem: Keine der Vorläufer weist eine derart ausgefeilte und detaillierte Lebensbeschreibung gepaart mit einer fortlaufenden Narration auf, und insbesondere gibt es für die *divisioni* und den in Ich-Perspektive verfassten Selbstkommentar, wie Ascoli schreibt, keine Vorgänger.<sup>278</sup> Die Gestaltung der Erzählprosa bildet das fundamental Neue an der *Vita Nova* und macht sie damit, neben der *Commedia*, zum innovativsten Werk Dantes.<sup>279</sup> Man könne bei der *Vita Nova*, so schliesst Santagata, von einem Buch oder gar einem Roman sprechen; Dante habe mit ihr die Novellen-Form der *razos* überwunden und ein eigenständiges Buch vorgelegt.<sup>280</sup>

### 3.5.3 Der Autor des Gedächtnisbuches

Schon die Entwicklungen in der Troubadourichtung hingen mit der Wandlung des volkssprachlichen Dichters von einer anonymen Stimme hin zu einer lebenden, menschlichen Figur zusammen.<sup>281</sup> Es war eine Entwicklung, die zum neuen volkssprachlichen *auctor* führen sollte und in welche Dante sich nicht nur einordnet, sondern welche er in entscheidendem Masse mitgeprägt hat.<sup>282</sup> Wie an anderer Stelle bereits erwähnt wurde, galten in Dantes Zeit ausschliesslich die klassischen Autoren als Autoritäten der Dichtkunst;

---

<sup>275</sup> Ebd., S. 181.

<sup>276</sup> Santagata 2011, S. 180.

<sup>277</sup> Ebd., S. 180.

<sup>278</sup> Ascoli 2010, S. 182.

<sup>279</sup> Ebd., S. 180–181.

<sup>280</sup> Santagata 2011, S. 186.

<sup>281</sup> Levers 2002, S. 7 bzw. 9.

<sup>282</sup> Ebd., S. 8.

diesen war durch ihre zeitliche und sprachliche Distanz ein atemporaler Autoritätsstatus eigen.<sup>283</sup> Bekanntermassen verhandelt Dante die Existenzberechtigung des volkssprachlichen Autors im Sinne seiner eigenen Selbstautorisierung in *De vulgari eloquentia*.<sup>284</sup> Aber auch in der *Vita Nova* finden sich derartige Überlegungen, wie zum Beispiel im 25. Kapitel:

Und derartiges, soweit es für jetzt dienlich ist, aufzuklären, ist zuerst zu beachten, daß es in alter Zeit keine Sängere der Liebe in der Volkssprache gab, wohl aber gab es Liebessänger unter den lateinischen Dichtern [...].<sup>285</sup>

*Vita Nova* XXV, 3

[...] denn Dichten in der Volkssprache ist gewissermassen dasselbe wie Werkemachen in der Lateinischen [...].<sup>286</sup>

*Vita Nova* XXV, 4

Dante ist nicht der Einzige, der versucht, sich als lebender volkssprachlicher Dichter die gleiche Autorität zu verschaffen, die traditionell nur den vor langer Zeit und in der Regel in Latein schreibenden klassischen oder den theologischen Autoren zugesprochen wurde.<sup>287</sup> Das Problem gewinnt bei Dante aber eine besondere Dimension und macht sein Werk zu einer wichtigen Station auf dem Weg zum modernen Konzept von Autorschaft.<sup>288</sup>

Wie John Ahern angemerkt hat, wird vieles an Dantes Originalität umso klarer, wenn man es in den Kontext der Frage stellt, was es bedeutet, Verfasser eines Textes zu sein.<sup>289</sup> Es wurden in diesem Kapitel schon einige andere Techniken besprochen, die Dante im Dienste seiner Autorität eingesetzt hat. In Bezug auf die *Vita Nova* soll hier nochmals Bonaventuras Definition des Bücherschreibens rekapituliert werden. Der *scriptor* greift am wenigsten in den Vorlagentext ein, während der Autor fast ganz von der Vorlage gelöst ist und

---

<sup>283</sup> Ebd., S. 9.

<sup>284</sup> Ebd., S. 8.

<sup>285</sup> *A cotale cosa dichiarare, secondo che è buono a presente, prima è da intendere che anticamente non erano dicatori d'amore in lingua volgare, anzi erano dicatori d'amore certi poete in lingua latina [...].*

<sup>286</sup> [...] *ché dire per rima in volgare tanto è quanto dire per versi in latino [...].*

<sup>287</sup> Levers 2002, S. 7.

<sup>288</sup> Levers 2002, S. 7–8.

<sup>289</sup> Ahern 1992, S. 10.

ein eigenes Werk verfasst. Der *compiler* setzt zusammen, der *commentator* schreibt einen Kommentar zu einem Werk. Sämtliche dieser von Bonaventura vorgeschlagenen Kategorien lassen sich auch in der *Vita Nova* finden. Der Text beginnt mit der Aufgabenstellung des Buches, die genau jener des *scriptor* entspricht: Der Erzähler sagt, er wolle aufschreiben, was im Gedächtnisbuch steht – er wolle also das Originalbuch in ein neues Manuskript kopieren.<sup>290</sup>

In jenem Teile des Buches meiner Erinnerung, vor dem man nur wenig lesen könnte, findet sich eine Rubrik, die da lautet: *Incipit Vita Nova*. Unter dieser Rubrik finde ich die Worte geschrieben, die ich in diesem Büchlein zu verewigen gedenke, und wenn auch nicht alle, so doch wenigstens ihren Inhalt.<sup>291</sup>

*Vita Nova* I, 1

Die *Vita Nova* präsentiert ihren Erzähler somit als einen Kopisten, der aus einem Buch abschreibt – wobei das Buch dem Gedächtnis des Erzählers entspricht.<sup>292</sup> Er schreibt also auf, was er zu einem früheren Zeitpunkt schon einmal geschrieben hat.<sup>293</sup> Gleichsam verzeichnet er auch nicht alles, was im Gedächtnisbuch steht, sondern nur einen Teil, der unter der Rubrik «*Incipit Vita Nova*» zu finden ist. Im Nebensatz «und wenn doch nicht alle, so doch ihren Inhalt» kündigt sich allerdings schon die Abweichung von der simplen Aufgabe des Schreibers an: Der *scriptor* masst sich demnach an, zu entscheiden, was aufzuzeichnen ist und was weggelassen werden kann. Der Kopist wählt aus, ergänzt und formuliert um:<sup>294</sup>

[...] und um die andern noch gläubiger zu machen, verfaßte ich für sie einige Sächelchen in Reimen, die ich hier nur insoweit aufzeichnen will, als sie sich auf jene

---

<sup>290</sup> Levers 2002, S. 11; Singleton, Charles S.: *Saggio sulla «Vita Nuova»*, Bologna 1968, S. 43.

<sup>291</sup> *In quella parte del libro della mia memoria dinanzi alla quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica la quale dice Incipit Vita Nova. Sotto la quale rubrica io trovo scritte le parole le quali è mio intendimento d'asemplare in questo libello, e se non tutte, almeno la loro sententia.*

<sup>292</sup> Ahern 1992, S. 11; Singleton 1968, S. 74.

<sup>293</sup> Singleton 1968, S. 44.

<sup>294</sup> Ebd., S. 44 und 74.

liebliche Beatrice beziehen. Und darum unterdrücke ich sie alle, und schreibe nur einiges davon nieder, was ihr zum Preise erscheint.<sup>295</sup>

*Vita Nova* V, 4

Da es sein Gedächtnisbuch ist, hat er als Einziger – vermutlich abgesehen von Gott, auch wenn Dante dies so nicht ausformuliert – Zugang dazu und damit auch Anrecht auf dessen Wiedergabe.<sup>296</sup> Charles S. Singleton hat angemerkt, dass die Fiktion der Göttlichen Komödie gerade die Tatsache sei, dass sie eben keine Fiktion sei;<sup>297</sup> das heisst, dass die darin beschriebenen Dinge geschehen sind und der Erzähler als *scriptor* sie so festhält, wie sie sich ereignet haben. Genauso ist das Gedächtnisbuch der *Vita Nova* keinesfalls Fiktion: Es ist, wie Ott bereits festgestellt hat, ein «inneres Buch»,<sup>298</sup> aus dem der Erzähler in seiner Funktion als *scriptor* abschreibt.

Charles S. Singleton hat die Ergänzungen, die der *scriptor* in der *Vita Nova* anfertigt, folgendermassen zusammengefasst: Zum einen liefert der Schreiber die bereits erwähnten *divisioni* zu den Gedichten, zum anderen gibt es da die eigenen Ergänzungen in Prosa, in denen er über ein Problem sinniert, wie im 29. Kapitel, wo es um die Zahl Neun geht. Und schliesslich behandelt der Schreiber im 25. Kapitel seine eigene Methode.<sup>299</sup> In der Folge lässt sich beobachten, wie die von Bonaventura beschriebenen verschiedenen Arten des Bücherschreibens durch den Erzähler umgesetzt werden. Die Erzählerfigur nimmt die Rolle des *compiler* ein, indem sie die verschiedenen Texte – Gedicht, *divisione* und Prosa-Rahmenerzählung – in einem Buch versammelt:

---

<sup>295</sup> *E per più fare credente altrui, feci per lei certe cosette per rima, le quali non è mio intendimento di scrivere qui, se non in quanto facesse a tractare di quella gentilissima Beatrice [...].*

<sup>296</sup> Singleton 1968, S. 44.

<sup>297</sup> Singleton, Charles S.: *Dante Studies I. Commedia. Elements of Structure*, Cambridge (Harvard University Press) 1957, S. 62.

<sup>298</sup> Ott 1987, S. 181–182.

<sup>299</sup> Singleton 1968, S. 74.

Damit diese Kanzone noch verwitweter erscheine nach ihrem Schlusse, werde ich sie einteilen, bevor ich sie hinschreibe [...].<sup>300</sup>

*Vita Nova* XXXI, 2

Diese Schreiberaufgaben werden schliesslich, im dritten Kapitel, durch die des *commentator* ergänzt.<sup>301</sup> Zudem kopiert der Schreiber nicht bloss, sondern er interpretiert das Kopierte auch.<sup>302</sup> In der Tat handelt es sich bei der Erzählerstimme, wie Toby Levers beobachtet hat, um eine Vielzahl von Stimmen, wobei jeder «narrative Charakter» eine andere Aufgabe hat.<sup>303</sup> Wichtig anzumerken ist hier, dass eine klare Trennung zwischen dem Text aus der Vergangenheit, der kommentiert, kompiliert oder transkribiert wird, und dem Text, der Kommentar, Prosaerzählung usw. enthält, besteht. Diese Trennung spiegelt das traditionelle Verständnis von Autorität wider, die eine bestimmte zeitliche Distanz zum Autor-Text verlangt.<sup>304</sup> Aber: Dante kommentiert nicht den Text eines anderen Autors, sondern *sich selbst*. Der Text, den Dante uns mit der *Vita Nova* vorlegt, bildet eine sehr innovative Kombination einer nach dem Vorbild der Troubadours verfassten Lyrik mit dem in der Kommentartradition üblichen Vorgehen der Bibelexegese.<sup>305</sup> Es ist hier zu betonen, dass sich Bonaventuras Vorstellung vom Bücherschreiben ja nicht auf Poesie bezog, sondern auf theologische Werke. Mit den verschiedenen Erzählerstimmen deckt Dante also nicht zufällig sämtliche von Bonaventura vorgestellten Kategorien des Bücherschreibens ab – mit Ausnahme der letzten und wichtigsten, jener des *auctor*. Gerade durch die progressive Einnahme von *scriptor*, *compilator* und *commentator* und durch die Vorstellung, dass all die Aufgaben von ein und derselben Person durchgeführt werden, wird in und durch die *Vita Nova* ein neues Autorenverständnis für den dichtenden Autor des volkssprachlichen Werks generiert. Damit fallen bei Dante die Aufgaben, die nach Bonaventura eigentlich von verschiedenen Personen erfüllt werden, in einer einzigen Person zusammen und der *auctor*

---

<sup>300</sup> *E acciò che questa canzone paia rimanere più vedova dopo lo suo fine, la dividerò prima ch'io la scriva [...].*

<sup>301</sup> Levers 2002, S. 12; Ascoli 2010, S. 187.

<sup>302</sup> Santagata 2011, S. 142.

<sup>303</sup> Levers 2002, S. 12.

<sup>304</sup> Ascoli 2010, S. 186.

<sup>305</sup> Levers 2002, S. 7.

ist als letzte Kategorie damit, so hat Ascoli schon angemerkt, implizit in dieser Zusammenführung enthalten.<sup>306</sup>

Das Zusammenfallen von verschiedenen Aufgaben vollzieht sich auch auf einer anderen Ebene: So wird zunächst klar zwischen dem im Hier und Jetzt existierenden Erzähler und dem in der Vergangenheit tätigen Dichter getrennt. Dante, der Dichter, kommt nur in den zitierten Gedichten zu Wort, er existiert zeitlich abgetrennt von den anderen Erzählerfiguren der Gegenwart und gehört klar zur Vergangenheit. Toby Levers hat betont, wie fundamental diese Trennung in der *Vita Nova* ist, vor allem in Anbetracht der Tatsache, dass sie im letzten Kapitel aufgehoben wird.<sup>307</sup> Hier verbinden sich nämlich, indem auf eine zukünftige Tätigkeit geblickt wird, Dante, der Erzähler, und Dante, der schreibende Dichter.<sup>308</sup> Jener der Vergangenheit angehörige Dichter wird damit in das Hier und jetzt des kommentierenden, glossierenden und kompilierenden Autors gehoben und verschmelzt mit ihm zu einem neuen Dichter-Autor.

Mit dem neuen Verständnis von Autorschaft beginnen diejenigen, die Bücher verfassen, sich selbst auch als *Schreiber* zu betrachten, wie John Ahern betont hat.<sup>309</sup> Und so werden sie auch gezeichnet: am Pult sitzend, neben Bücherregalen, mit Feder in der Hand. Dabei entsteht das, was bei Petrarca volle Ausprägung erhält und was Armando Petrucci das Autoren-Buch («il libro d'autore») genannt hat: das von der Hand des Texterschaffers geschriebene Manuskript.<sup>310</sup>

Das Zusammenfallen aller Schreibertätigkeiten in einer einzigen Person hat auch zur Folge, dass das Schreiben zu einem persönlichen, ja gar in Einsamkeit vollbrachten Akt wird. Damit spiegelt der veränderte Prozess des Bücherschreibens die oben bereits erläuterte Entwicklung des stillen Lesens wider. In Italien ist die Gewohnheit des privaten, stillen Lesens unter Laien gemäss Paul Saenger bereits in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts – und damit rund ein halbes Jahrhundert früher als in Nordeuropa – nachweis-

---

306 Ascoli 2010, S. 201.

307 Levers 2002, S. 10.

308 Ebd., S. 12–15.

309 Ahern 1992, S. 11.

310 Petrucci 2007, S. 210.

bar.<sup>311</sup> Auch die ersten Handschriften der *Commedia* waren zur privaten Lektüre bestimmt. Unweigerlich wurde durch das stille Lesen die spirituelle Dimension der Lektüre verstärkt, denn als eine intime und meditative Tätigkeit gab es dem Leser die Möglichkeit, die persönliche, individuelle Beziehung zu Gott zu pflegen.<sup>312</sup> Die spirituelle Dimension des Lesens überträgt sich nun auch auf den Akt des Schreibens, wie in der *Vita Nova* nachvollziehbar wird: Der Protagonist zieht sich nämlich immer wieder in die Einsamkeit seines Zimmers zurück, um mit seinen Träumen und Imaginationen alleine zu sein und in dieser Einsamkeit Gedichte zu verfassen.<sup>313</sup>

[...] und da es zum ersten mal geschah, daß ihre Worte den Weg zu meinen Ohren genommen, so faßte mich solch Wonnegefühl, dass ich wie berauscht aus der Menge entfloh und an das einsamste Plätzchen eines meiner Zimmer eilte und an diese Liebenswürdigste zu denken begann.<sup>314</sup>

*Vita Nova* III, 2

Das Schreiben eines Textes wird in der *Vita Nova* als eine Tätigkeit beschrieben, die eng mit der Tätigkeit des Lesens zusammenhängt, ja erst durch diese entsteht.<sup>315</sup> Getrennt sind Lesen und Schreiben lediglich durch die Zeit.<sup>316</sup> Indem sich der Autor für seine Arbeit in sein Zimmer zurückzieht, bleibt er nicht nur von der ständigen Kontrolle seiner Gedanken durch andere – die diese ja möglicherweise als häretisch verurteilen könnten – verschont, sondern sein Werk wird dadurch auch viel persönlicher.<sup>317</sup> Wie Dante seine reflexive Art des Schreibens auch auf die Tätigkeit des Lesers zu übertragen versucht, zeigt eine Stelle im 28. Kapitel sehr eindrücklich: Hier wird vom Erzähler darauf hingewiesen, dass die Absicht des Buches im Proömium festgelegt wurde, und der Leser wird dazu aufgefordert, zu jenen ersten Zeilen zurückzublättern und nachzulesen:

---

<sup>311</sup> Saenger 1997, S. 271.

<sup>312</sup> Ebd., S. 275.

<sup>313</sup> Ahern 1992, S. 11.

<sup>314</sup> *E però che quella fu la prima volta che le sue parole si mossero per venire alli miei orecchi, presi tanta dolcezza, che come inebriato mi partio dalle genti, e ricorso al solingo luogo d'una mia camera, puosimi a pensare di questa cortesissima.*

<sup>315</sup> Ascoli 2010, S. 185.

<sup>316</sup> Gellrich 1985, S. 164.

<sup>317</sup> Saenger 1997, S. 258 und 264.

Und obgleich es vielleicht für den Augenblick gefiele, ein wenig von ihrem Scheiden von uns zu erzählen, so ist es doch aus drei Gründen nicht meine Absicht, hier davon zu sprechen. Der erste ist, weil es nicht in vorliegenden Plan gehört, sofern wir die Vorrede ansehen wollen, die diesem Büchlein vorangeht.<sup>318</sup>

*Vita Nova* XXVIII, 2

Die *Vita Nova* liefert damit Gedanken zum Prozess des Bücherschreibens, aber auch über den Akt des Lesens. «Richtiges» Lesen und «richtiges» Schreiben verlangen nach Reflexion, und der Autor des Gedächtnisbuches entspricht dieser Regel, indem er in seinem inneren Buch liest, dieses wiedergibt, kommentiert, interpretiert und ergänzt.

### 3.5.4 Das Gedächtnisbuch als Kopie

Die *Vita Nova* ist, in Bonaventuras Begrifflichkeiten ausgedrückt, die Transkription eines anderen Buches, das «il libro della mia memoria» genannt wird,<sup>319</sup> scheinbar in Latein verfasst ist und Rubriken aufweist, also dem traditionellen Modell einer theologischen Abhandlung bzw. den an den Universitäten verfassten Texten entspricht.<sup>320</sup> Die Transkription beginnt bei der Rubrik «*Vita Nova*», unter der das Originalbuch Gedichte und Prosakommentare enthält. Der Erzähler scheint sich das Gedächtnisbuch also bildlich vorzustellen als einen auf Pergament geschriebenen Text mit Illuminationen, Rubriken (*rubrica, Vita Nova* I, 1) und «höheren Merkzeichen» (*maggiori paragrafi*), *Vita Nova* II, 10):<sup>321</sup>

Und weil das Überwinden von Leidenschaften und Handlungen in so früher Jugend etwas märchenhaft klingt, will ich davon ablassen; und indem ich viele Dinge übergehe, die aus derselben Quelle wie die folgenden geschöpft werden könnten, komme

---

318 *E avegna che forse piacerebbe a presente tractare alquanto della sua partita da noi, non è lo mio intendimento di tractarne qui per tre ragioni. La prima è che ciò non è del presente proposito, se volemo guardare nel proemio che precede questo libello.*

319 Es ist nicht, wie Ascoli schreibt, die Transkription eines anderen Buches mit demselben Namen (Ascoli 2010, S. 186).

320 Ahern 1992, S. 11; Ascoli 2010, S. 186.

321 Carruthers 2008, S. 279; Ott 1987, S. 182.

ich zu jenen Worten, die in meinem Gedächtnisse unter höheren Merkzeichen eingetragten stehen.<sup>322</sup>

*Vita Nova* II, 10

Wenngleich der Auftritt der Buch-Metapher im ersten Paragrafen der *Vita Nova* sehr auffällig ist, so ist der Vergleich auch später im Text – wie hier im zweiten Kapitel – immer wieder anzutreffen. Entscheidend ist, dass gerade in jenem Kapitel, dessen Hintergrundhandlung der Tod Beatrices bildet, wieder auf die Gedächtnisbuch-Metapher referiert wird.<sup>323</sup> Dies ist nämlich jener Moment, in welchem die Geliebte nur noch im Gedächtnis des Erzählers weiterexistiert.

Die *Vita Nova* präsentiert sich also als eine Kopie des Gedächtnisbuches bzw. eines Teils des Gedächtnisbuches, wobei es sich allerdings nicht um ein simples Duplikat handelt, sondern eine ergänzte Ausgabe. Das «Originalbuch» von welchem der Schreiber den Text kopiert, werden wir Leser nie sehen, und es kann auch nicht rekonstruiert werden.<sup>324</sup> Hinter dem lesbaren Text scheint die allgegenwärtige Präsenz des ursprünglichen Buches stetig durch, so zum Beispiel in diesen beiden Passagen:

[...] und um die andern noch gläubiger zu machen, verfasste ich für sie einige Sächelchen in Reimen, die ich hier nur insoweit aufzeichnen will, als sie sich auf jene liebliche Beatrice beziehen. Und darum unterdrücke ich sie alle, und schreibe nur einiges davon nieder, was ihr zum Preise erscheint.<sup>325</sup>

*Vita Nova* V, 4

---

<sup>322</sup> *E però che soprastare alle passioni ed acti di tanta gioventudine pare alcuno parlare fabuloso, mi partirò da esse, e trapassando molte cose, le quali si potrebbero trarre dello exemplo onde nascono queste, verrò a quelle parole le quali sono scripte nella mia memoria sotto maggiori paragrafi.*

<sup>323</sup> Singleton 1968, S. 40–42.

<sup>324</sup> Singleton 1968, S. 73; Gellrich 1985, S. 149.

<sup>325</sup> *E per più fare credente altrui, feci per lei certe cosette per rima, le quali non è mio intendimento di scrivere qui, se non in quanto facesse a tractare di quella gentilissima Beatrice [...].*

Und so wählte ich die Namen von sechzig der schönsten Frauen der Stadt, darein meine Herrin vom höchsten Herrn gesetzt worden war, und verfasste eine Epistel in Form einer Serventese, die ich nicht herschreiben mag.<sup>326</sup>

*Vita Nova* VI, 2

Unübersehbar scheint damit in der *Vita Nova* stets auch ein Platonismus augustinischer Prägung durch. «Kopieren» bedeutet für Dante allerdings, wie bereits angedeutet, nicht bloss ein simples Abschreiben und die Kopie ist demnach auch kein *fac simile*. Dantes Buch-Metapher bezieht sich zwar einerseits in ihrer übergeordneten Konzeption auf die platonische Vorstellung, dass die irdischen Dinge eine Kopie der übernatürlichen sind.<sup>327</sup> Andererseits referiert Dantes Idee auf eine unvollständige, veränderte und ergänzte Kopie. Die künstlerische Nachahmung richtet sich nicht auf die Reproduktion der Kunst, sondern auf die Art des Schaffens, wie im elften Gesang des *Infernos* zu lesen ist, wo ebenjene platonische Idee angesprochen wird:<sup>328</sup>

«Philosophie» antwortete er, «lehrt den, der sie versteht, in vielen Zusammenhängen, dass die Natur dem göttlichen Intellekt und seiner Kunst entspringt. Und wenn du deine Physik genau liest, findest du nach wenigen Seiten, dass eure Kunst, soweit sie das kann, jene andere nachahmt wie ein Schüler der Lehrer. Daher ist eure Kunst wie die Enkelin Gottes.»<sup>329</sup>

Inf. XI, 97–105

Die Dichtung imitiert nicht die Natur selbst, sondern die Art der Natur. Hinter dem Gedicht steht daher ein fortwährender Prozess.<sup>330</sup> Die Verlagerung der Bedeutung vom Endprodukt auf den Akt der Erschaffung erklärt auch, weshalb *usura* bei Dante eine Sünde ist: Bei ihr fällt die Arbeit nämlich völlig weg (Inf. XI, 109–111). Die Form der *Vita Nova* suggeriert denn auch einen

---

326 *E presi i nomi di .lx. le più belle donne della cittade ove la mia donna fu posta dall'Altissimo Sire, e compuosi una pistola sotto forma di serventese, la quale io non scriverò [...].*

327 Singleton 1968, S. 57.

328 Gellrich 1985, S. 145.

329 «Filosofia», mi disse, «a chi la 'ntende, / nota, non pure in una sola parte, / come natura lo suo corso prende / dal divino 'ntelletto e da sua arte; / e se tu ben la tua Fisica note, / tu troverai, non dopo molte carte, / che l'arte vostra quella, quanto pote, / segue, come 'l maestro fa 'l discente; / sì che vostr'arte a Dio quasi è nepote.»

330 Gellrich 1985, S. 145–146.

fortwährenden Prozess, der zwar einen Anfang hat, aber kein definitives Ende.<sup>331</sup> Dichtung ist damit nichts anderes als die Nachahmung der von Gott erschaffenen Welt.<sup>332</sup> Die Konzeption des Buches als unvollendet, mit einem Abschluss, das in die Zukunft verweist, bezeugt eine weitere Komponente, auf welche Augustinus Einfluss gehabt hat, und zwar die dreifache Gliederung der Zeit. Anders als das *Gastmahl* oder die Schrift über die Beredsamkeit in der Volkssprache ist die *Vita Nova* nicht tatsächlich ein Fragment geblieben, sondern der Autor verweist am Ende auf eine zukünftige, jenseits der vorliegenden Erzählung stattfindenden Tätigkeit.<sup>333</sup> Zunächst scheint sich die Geschichte der *Vita Nova* nämlich ausschliesslich in den zwei Zeiten Gegenwart und Vergangenheit abzuspielen. Auch grammatikalisch sind nur diese zwei Zeiten vorhanden; während die Rahmenerzählung in der Vergangenheitsform verfasst ist, sind die *divisioni* im Präsens gehalten.<sup>334</sup> Diese zweifache Gliederung entspricht, so Santagata, der Doppelung des Protagonisten, der gleichzeitig Akteur (in der Vergangenheit) und Erzähler (in der Gegenwart) ist.<sup>335</sup> Der Text weist, wie bereits angemerkt und mit Ausnahme des letzten Kapitels, in Bezug auf die beiden Zeiten eine klare Trennung auf.<sup>336</sup> Im letzten Kapitel – welches in der Forschung auch als Verweis auf die *Commedia* gedeutet wurde – taucht einerseits die Zukunftsperspektive auf, andererseits fallen alle drei Zeiten hier zusammen, was sich auch in der Grammatik widerspiegelt:<sup>337</sup>

---

331 Gellrich 1985, S. 146.

332 Singleton 1968, S. 64.

333 Harrison 1988, S. 130.

334 Singleton 1968, S. 62.

335 Santagata 2011, S. 141.

336 Ebd., S. 142.

337 Levers 2002, S. 5; Harrison 1988, S. 133–134; Singleton 1968, S. 51–52; Santagata 2011, S. 143.

Nach diesem Sonett erschien mir ein wunderbares Gesicht, darin ich Dinge sah, die mich zu dem Entschlusse kommen ließen, nichts weiter von dieser Benedeiten zu sagen, bis ich würdiger von ihr handeln könnte.<sup>338</sup>

*Vita Nova* XLII, 1

Sodass, wenn es der Wille Dessen ist, durch den alle Dinge leben, daß mein Leben noch einige Jahre währe, ich von ihr zu sagen hoffe, was noch von keiner jemals gesagt worden ist.<sup>339</sup>

*Vita Nova* XLII, 2

Der Erzähler sieht (in der Vergangenheit) ein wunderbares Gesicht, sagt (in der Gegenwart) nichts Weiteres über Beatrice und hofft, irgendwann (in der Zukunft) etwas von ihr sagen zu können, das noch von keiner gesagt worden ist. Wiederum wird hier durch das Verfließen von Zeit nicht nur der Text und dessen Sinn ausgelegt, es wird überhaupt Sinn generiert.<sup>340</sup> Dies suggeriert, dass man erst durch das Kopieren des Gedächtnisbuches (und Wiederkopieren usw.) zur Erkenntnis gelangen kann. Die *Vita Nova* ist ein «Erinnern der Erinnerung» (*mémoire de mémoire*),<sup>341</sup> wie Antonio d'Andrea schreibt. Wiederholen bedeutet nicht nur einprägen, sondern auch Wissensgewinn; Erinnern ist Interpretation.<sup>342</sup> Es ist ebendiese Vorstellung vom Durchlaufen einer Zeit, die in der *Commedia* eine räumliche Ausprägung gewinnt, indem der Protagonist im wahrsten Sinne des Wortes durch die drei Zeiten wandern muss, um die göttliche Wahrheit zu erblicken.

Der Akt des Wiederholens, wie er auch in der Messliturgie anzutreffen ist, impliziert Zeitlosigkeit und damit einen Bezug zur göttlichen Ewigkeit. Um Zeitlosigkeit für sein Werk zu erlangen, löst Dante den Schreibakt aus seinem sozialen Kontext heraus und richtet sein Buch nicht an eine be-

---

338 *Appresso questo sonetto apparve a me una mirabile visione, nella quale io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedecta infino a tanto che io potessi più degnamente tractare di lei.*

339 *Si che, se piacere sarà di Colui a cui tutte le cose vivono, che la vita duri per alquanti anni, io spero di dire di lei quello che mai non fue detto d'alcuna.*

340 Harrison 1988, S. 141.

341 D'Andrea, Antonio: «Dante, la mémoire et le livre: Le sens de la *Vita Nuova*», in: Roy, Bruno, Zumthor, Paul (Hg.): *Jeux de mémoire. Aspects de la mnémotechnie médiévale*, Montréal 1985, S. 91–97, hier S. 93.

342 D'Andrea 1985, S. 96.

stimmte soziale Gruppe, sondern zielt auf eine zeitlich unabhängige Allgemeingültigkeit. Das Gedächtnis tritt damit in der *Vita Nova* als etwas Persönliches, nur in der einsamen «Kammer» Zugängliches, gleichzeitig aber auch – verewigt in der Form des Buches – als etwas, das allen gehört, auf.

Die Repräsentantin der Kategorie «zeitloses Buch mit allgemeiner Gültigkeit» ist zweifellos die Bibel. In der *Commedia* wird durch eindeutige Verweise auf die Analogie zwischen Dantes Werk und der heiligen Schrift die Idee des Gedächtnisbuches als göttliches Buch konstruiert. In Anbetracht der Bedeutung, welche das Buch und das Bücherschreiben für Dante gehabt haben, überrascht es nicht, dass diese Metapher in seinem Werk so prominent vertreten ist. Dem Jenseitswanderer der *Commedia* offenbart sich im *Paradiso* die ganze Welt «in Liebe verbunden zu einem Buch» (*Legato con amore in un volume*, Par. XXXIII, 86). Die Idee von der erschaffenen Welt als ein von Gott geschriebenes Buch ist zu Dantes Zeit allerdings nichts Ungewöhnliches.<sup>343</sup> Die Grundlage für diese Vorstellung findet sich schon in der Bibel, und sie wird von den für Dante einflussreichen Theologen aufgegriffen, so zum Beispiel von Augustinus im Kommentar zur Apokalypse in *De Civitate Dei*, und von Bonaventura im *Breviloquium*. Tatsächlich war von zwei verschiedenen Büchern die Rede, einerseits von der Heiligen Schrift und andererseits vom erschaffenen Universum, welches das Sinnen des Menschen zum göttlichen Architekten hinwenden soll.<sup>344</sup>

So wurde für euch die Vision von alledem wie Worte in einem versiegelten Buch [...].<sup>345</sup>

Jes. 29, 11

Ich sah die Toten vor dem Thron stehen, die Grossen und die Kleinen. Und Bücher wurden aufgeschlagen; und ein anderes Buch, das Buch des Lebens, wurde geöffnet.

<sup>343</sup> Singleton 1957, S. 25–26; Gellrich 1985, S. 159; Singleton 1968, S. 56.

<sup>344</sup> Aurelius Augustinus. *De Civitate Dei*, XX, 7–17; Bonaventura, *Breviloquium*, pars II, 11; Singleton 1957, S. 26–27.

<sup>345</sup> *Et erit vobis visio omnium sicut verba libri signati [...]*. Zitiert nach: Gryson 2007, S. 1124.

Die Toten wurden gerichtet, nach dem, was in den Büchern aufgeschrieben war, nach ihren Taten.<sup>346</sup>

Offb. 20, 12

Bei Dante stehen die Bibel und die Dichtung «im Dienst derselben Wahrheit», wie Andreas Kablitz es formuliert hat.<sup>347</sup> Indem er die Poesie zur Trägerin von Offenbarung macht, widerspricht er eindeutig der Ansicht von Thomas von Aquin, bei dem die Metaphern der Dichtung rein dem Vergnügen dienen.<sup>348</sup> Die angestrebte Wahrheit verbirgt sich hinter der «schönen Lüge» (*bella menzogna*),<sup>349</sup> wie Dante im *Gastmahl* schreibt. Auch wenn er zwischen der Allegorie der Theologen und derjenigen der Poesie unterscheidet,<sup>350</sup> wird dadurch die Poesie nicht abgewertet, sondern in denselben Dienst gehoben, in dem die Theologie steht – die Poesie wird zur Theologie befördert, wie Francesco Zambon unterstreicht.<sup>351</sup>

Sowohl die *Commedia* als auch die *Vita Nova* enthalten in ihrem Kern den Verweis auf das «erinnernde Erzählen». Was das imaginierte Gedächtnis des Erzählers betrifft, unterscheiden sich die beiden Texte allerdings in einem wesentlichen Punkt; So propagiert Dante in der *Vita Nova* noch die Idee, dass der Erzähler frei über sein Gedächtnis verfügen kann, zu allen Erinnerungen Zugang hat und demnach zu entscheiden vermag, was er an die Nachwelt weitergibt und was nicht. Hier interpretiert Dante das Bild der Wachstafel noch als zuverlässiges Gedächtnis. In der *Commedia* weicht Dante hingegen von dieser Vorstellung ab: Das Gedächtnis des Erzählers wird

---

346 [...] *et vidi mortuos magnos et pusillos stantes in conspectu throni et libri aperti sunt et alius liber apertus est qui est vitae et iudicati sunt mortui ex his quae scripta erant in libris secundum opera ipsorum [...]*. Zitiert nach: Gryson 2007, S. 1903.

347 Kablitz, Andreas: «Dantes poetisches Selbstverständnis (Convivio – Commedia)», in: Wehle, Winfried (Hg.): Über die Schwierigkeit (s)ich zu sagen (Analecta Romanica 63), Frankfurt am Main 2001, S. 17–57, hier S. 43.

348 Thomas von Aquin, *Summa theologiae* I<sup>a</sup> q. I, a. 9 ad 1: *Ad primum ergo dicendum quod poeta utitur metaphoris propter repraesentationem: representatio enim naturaliter nomini delectabilis est*. Zitiert nach: Busa 1888; Kablitz 2001, S. 43.

349 Das *Gastmahl* II, I, 3; zitiert nach: Imbach 1996, S. 8–9.

350 Das *Gastmahl* II, I, 2–5; Singleton 1957, S. 64–68.

351 Zambon, Francesco: «Allegoria e linguaggio dell'ineffabilità nell'autoesegesi dantesca dell'*Epistola a Cangrande*», in: Peron, Gianfelice (Hg.): *L'autocommento, atti del XVIII Convegno Interuniversitario*, Padua 1994, S. 21–30, hier S. 29.

nun zum Teil als unzuverlässig beschrieben, an gewisse Dinge kann er sich nicht erinnern, andere hat er sich nicht merken können. Besonders im *Paradiso* ist nicht mehr alles abrufbar und das Gedächtnis scheint beeinträchtigt. Insgesamt erscheint dies als Hinweis darauf, dass in der *Commedia* eine differenziertere und dynamischere Gedächtnisvorstellung(en) vermittelt wird.

Dante hat auf verschiedenste Art und Weise versucht, sein Werk von anderen abzugrenzen und für sich ein neues Verständnis vom Autor, vom Schreiben und vom Buch selbst zu kreieren. Eines der wichtigsten Mittel, die er hierzu benutzt hat, ist zweifellos die Idee des Gedächtnisbuches. In ihr bündeln sich der neue Adressat des Buches, die «richtige» Art zu lesen, der neue Dichter-Schreiber-Autor und das Dichter-Buch als wiederholend-interpretative Kopie der göttlichen Welt. Das Buch wiederum wird durch Gedächtnisleistung erschaffen und ist an die menschlich-vergängliche Sphäre gebunden, weil es zur Entstehung das trennende Element der Zeit benötigt. Gleichzeitig verweist das Gedächtnisbuch in die Zukunft und damit in die Ewigkeit, indem Dante nicht für die Leser im Jetzt schreibt, sondern für die unbestimmten und unbekanntenen Rezipienten der Nachwelt. Das Urteil der Zeitgenossen wird dadurch belanglos und um sich vollends vor einer Verurteilung abzusichern, stellt Dante den ersten und letzten Autor – Gott – als alleinigen Auftraggeber und Richter des Gedächtnisbuches wie ein schützendes Mahnmal vor sein Werk.



## 4. Die zwei Gesichter des Ruhmes

Der irdische Ruhm ist nicht mehr als ein Hauch eines Windes, der einmal von hier weht und einmal von dort, und wie er die Richtung wechselt, so wechselt er den Namen.<sup>1</sup>

Inf. XI, 100–102

Die Hölle ist der Ort der Verdammnis. Hier verweilen die Sünder, hier gibt es keine Aussicht auf Erlösung mehr, nur Strafe, Dunkelheit und Horror. «Die ihr hereinkommt: Lasst alle Hoffnung fahren!»,<sup>2</sup> lautet deshalb die Aufforderung auf dem Höllentor.

Wozu also Erinnerung? Im Fegefeuer wird sie, wie wir noch sehen werden, in Form der Fürbitte als Gedenken eine wichtige Rolle beim Einzug der Seelen ins Paradies einnehmen. Durch das betende Erinnern der Lebenden kann dort die abzuleistende Zeit der Reinigung verkürzt werden. Und schliesslich wird im Paradies die Erinnerung an gute Taten verstärkt und jene an schlechte Taten gelöscht, weil hier das Sinnen des Menschen ganz auf Gott gerichtet ist. Doch in der Hölle kann das Erinnern den Seelen in Bezug auf ihr Verdammtsein nichts mehr nützen, denn die Verurteilung ist endgültig. Warum besitzen die Seelen dann ein Gedächtnis, wozu können sie sich an ihr diesseitiges Leben und ihre Taten erinnern? Eine erste, intuitive Antwort auf diese Frage erscheint zunächst einfach: Da die Hölle ein Ort der Strafe ist und die Einwohner alle Sünder sind, kann die Erinnerung nur einer Sache dienen, nämlich der Strafe. Um es mit Francesca da Riminis Worten

---

1 *Non è il mondan romore altro ch'un fiato / di vento, ch'or vien quinci e or vien quindi, / e muta nome perché muta lato.* Übersetzt von der Verfasserin. (Übersetzt von Flasch: *Berühmt sein in der Welt, das ist nur ein Windhauch: Jetzt weht er von hier, und gleich weht er von dort; er wechselt Namen, weil er die Richtung wechselt.*)

2 Inf. III, 9: *Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate.*

zu sagen: «Es gibt kein grösseres Elend, als sich im Elend der glücklichen Zeit zu erinnern».<sup>3</sup> Die Behauptung, dass Erinnerung in der Hölle nur strafend sein kann, hat allerdings einigen Erklärungsbedarf, vor allem, wenn man sich die in der Forschung gängige Deutung zum Gedächtnis im *Inferno* anschaut.

Jenseits der Straffunktion tritt das Gedächtnis im *Inferno* auch in anderen Formen auf, die zwar auf die Verdammten keinen Einfluss haben, uns aber entweder dazu dienen, die Figuren in Bezug auf ihr Schicksal zu charakterisieren oder uns Hinweise dazu zu geben, wie sich das Gedächtnis in Dantes Weltbild einordnen lässt. In der Tradition von Jacques Le Goff wird von der Forschung in Bezug auf die Gedächtnisfunktionen in der *Commedia* das Fegefeuer hervorgehoben. So verfährt auch Harald Weinrich, wenn er Paradies und Hölle in die Sphäre der Ewigkeit verschiebt:

Das Dantesche Paradies hat mit der Hölle gemeinsam, dass es den Wechselfällen der Zeit entzogen ist. Alles unterliegt hier wie dort den Gesetzen der Ewigkeit.<sup>4</sup>

Weinrich bezieht sich auf jene Stelle im *Paradiso*, wo Dante den Übergang vom Irdischen zum Göttlichen beschreibt:

[...] von welchem Staunen musste ich nun erfüllt sein, kam ich doch vom Menschlichen zum Göttlichen, von der Zeit zum Ewigen, von Florenz zu einem gerechten und verständigen Volk!<sup>5</sup>

Par. XXXI, 37–40

Es geht hier aber lediglich darum, dass Dante im Paradies von der Zeit zur Ewigkeit gelangt ist – über den Unterschied zwischen *Inferno* und *Purgatorio* sagt die Stelle nichts aus. Es ist zwar richtig, dass durch die Erwartungshaltung der Seelen im Fegefeuer eine zeitliche Dimension hervortritt, die in den beiden anderen Sphären so nicht zu beobachten ist. Tatsächlich ist die Erinnerung, das kann hier nicht verneint werden, im Fegefeuer so wichtig wie in keinem der anderen Jenseitsreiche. Die «irdische Zeit» ist allerdings

---

3 *E quella a me: «Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / ne la miseria; e ciò sa 'l tuo dottore.»* *Inferno* V, 121–123.

4 Weinrich 1994, S. 196.

5 *Io, che al divino da l'umano, / a l'eterno dal tempo era venuto, / e di Fiorenza in popol giusto e sano, / di che stupor dovea esser compiuto!*

immer und überall vorhanden, nur in den höheren Gegenden des Paradieses beginnt sie sich aufzulösen, da sich Dante dort Gott und damit dem Inbegriff des *Unzeitlichen* nähert. Ein Gedächtnis – und damit ein durch Zeitlichkeit charakterisiertes Selbst-Wissen – besitzen aber alle Seelen.<sup>6</sup>

Der Unterschied zum *Inferno* manifestiert sich also nicht durch ein anderes Zeitverständnis, sondern durch die Funktionen des Gedächtnisses. So erscheint Weinrichs Auffassung gerade dann als problematisch, wenn man die Beurteilung des Gedächtnisses in den drei Jenseitsreichen betrachtet. Es bietet sich nämlich vielmehr an, eine Trennlinie zwischen Hölle und Fegefeuer zu ziehen, als das Fegefeuer in seiner Einzigartigkeit hervorzuheben. Denn was *Purgatorio* und *Paradiso* ja verbindet, ist nicht nur das allgegenwärtige Heilsversprechen – die Seelen sind entweder schon erlöst (Paradies) oder werden dies bald sein (Fegefeuer) –, sondern auch die positive Dimension des Gedächtnisses als eine Möglichkeit der Heilserlangung. So bilden diese beiden Reiche gerade in Bezug auf die Erinnerung eine Einheit. Hinzu kommt, dass einzig die Seelen in der Hölle von Gott vergessen werden.

Das Gedächtnis hat in der Hölle, jeweils abhängig von der eingenommenen Perspektive, verschiedene (Sub-)Funktionen. Neben der strafenden Dimension wird hier auch die Vorstellung der Gottesvergessenheit vermittelt. Zusammenhängend mit der Strafe dient das Gedächtnis auch der Identifikation einer Person. In Bezug auf die Figur des Jenseitsreisenden kommt dem Erinnern auch eine reinigende Aufgabe zu. Und schliesslich wird das Gedächtnis auch in den Dienst der Glaubwürdigkeit des Berichts gestellt. Diese Dimensionen möchte ich im Folgenden genauer erläutern. Die komplexeren Themenfelder des Vergessens, des irdischen Gedenkens bzw. des Ruhms (*fama* bzw. *vana gloria*) sowie des Gottesruhms (*gloria*) sollen anschliessend einzeln vertieft werden.

---

<sup>6</sup> Alle diese Gegenenden des «Jenseits» gehören zur erschaffenen, mit nicht-göttlichen Augen sichtbaren Welt, die *ein* Erscheinungsbild und *eine* Geschichte hat. Sie sind zwar für die Lebenden nicht zugänglich, aber «es sind keine jenseitigen Orte sensu stricto; befinden sie sich doch alle in und auf unserer Erde sowie in unserem Himmel», wie Wilhelm Metz betont hat. Es sei daher nicht passend, so Metz, bei Dantes Vorstellungen von «Jenseits» zu sprechen. Metz, Wilhelm: Das Weltgericht bei Dante in Differenz zu Thomas von Aquin, in: Ende und Vollendung. Eschatologische Perspektiven im Mittelalter, *Miscellanea Mediaevalia*, Bd. 29, Berlin 2002, S. 630.

Zunächst dient die individuell-historische Erinnerung der Seelen dazu, die Verstorbenen nicht nur gegenüber Dante, sondern auch gegenüber dem Leser zu identifizieren. Dies gilt nicht nur für das *Inferno*, sondern für alle drei Jenseitsreiche. Die *Commedia* stellt uns nicht Typen oder Allegorien vor, sondern konkrete historische Personen, wie an der folgenden Textstelle exemplarisch vorgeführt werden kann:

Zwei kamen von links gelaufen, nackt und zerkratzt, in wilder Flucht, so dass sie im Wald alles Unterholz brachen. Der vordere: «Tod, komm doch, komm doch!» Der andere kam sich zu langsam vor; er rief: «Lano, so flink waren deine Beine nicht beim Turnier von Toppo.»<sup>7</sup>

Inf. XIII, 115–121

Die Figur, um die es hier geht, wird durch die Nennung des Namens und des Ortes bzw. der Umstände des Ablebens klar identifiziert: Lano war bei einer Schlacht, die hier ironisierend «Turnier» genannt wird, umgekommen. Es sind dies die zwei üblichen Identifikationsmerkmale, die von der Figur Dante bei den Sündern im *Inferno* verlangt werden: Den Fragen «Wie heisst du?» und «Woher kommst du?» folgt jeweils die Nachforschung zum jeweiligen Vergehen und der entsprechenden Strafe, die die Sünder selbst darlegen müssen. Das Gedächtnis der Seelen umfasst dabei alle Aspekte ihres irdischen Lebens bis zum Zeitpunkt ihres Todes. Ebenso evident wird hierbei die didaktische Grundkonzeption des dantischen Werks, das die Personen und deren Schicksale im *Inferno* als negative *Exempla* benutzt, um den Leser zu belehren. Vor allem in diesem Sinne ist das der Identifikation dienende Gedächtnis unerlässlich.

Auf den Autor Dante und dessen Autorität bzw. die Glaubwürdigkeit seines Berichts bezogen zeigt sich die Erinnerung immer wieder in ihrer emotional-aktualisierenden Wirkung. Das Vergegenwärtigen eines Erlebnisses des *erzählten Dante* weckt im *erzählenden Dante* die in jener Situation durchlebten Gefühle wieder auf. So lesen wir am Ende des dritten Gesangs, bevor der *erzählte Dante* in Ohnmacht fällt, Folgendes:

---

<sup>7</sup> *Ed ecco due da la sinistra costa, / nudi e graffiati, fuggendo sì forte, / che de la selva rompieno ogne rosta. / Quel dinanzi: «Or accorri, accorri, morte!». / E l'altro, cui pareva tardar troppo, / gridava: «Lano, si non furo accorte / le gambe tue a le giostre dal Toppo!»*

Kaum hatte er zu Ende geredet, da erbebte die dunkle Landschaft so stark, dass mein Geist sich heute noch vor Schreck in Schweiß badet.<sup>8</sup>

Inf. III, 130–132

Ebensolche Bilder wie dasjenige der erbebenden Landschaft sollen ja der antiken Rhetorik zufolge ein effektives und nachhaltiges Einprägen ermöglichen. Dantes Rezeption der antiken Gedächtniskunst werde ich im nächsten Kapitel noch genauer erläutern. In Bezug auf die Funktion des Gedächtnisses im *Inferno* bedeutet die obige Passage, dass die Schrecklichkeit der Bilder die Zuverlässigkeit des Erzählergedächtnisses untermauert. Dante scheint dem Leser sagen zu wollen: *Was ich gesehen habe, ist so schrecklich, dass es nicht vergessen werden kann.* Diese proklamierte Zuverlässigkeit seines Gedächtnisses im *Inferno* soll wiederum die Glaubwürdigkeit seines Berichtes erhöhen.

Die Verbindung von Erinnerung und Schmerz hat zudem für das Seelenheil des Jenseitswanderers Dante eine ganz andere Bedeutung als für die verdammten Seelen: Für ihn, der ja unter den Figuren im *Inferno* zum Zeitpunkt seiner Reise – Vergil eingeschlossen – der Einzige ist, für welchen das Heil noch erreichbar ist, wirkt der Schmerz reinigend und nicht strafend.<sup>9</sup> So werden im *Inferno* die Formulierungen, welche das individuelle «Erinnern» ausdrücken, jeweils nur auf Dante – sowohl den *erzählten* (in der Vergangenheit) als auch den *erzählenden* (im Jetzt) – bezogen verwendet:

Schweigend kamen wir dorthin, wo aus dem Wald ein kleiner Fluss kräftig herausströmt, dessen blutrote Farbe mich jetzt noch erschauern macht.<sup>10</sup>

Inf. XIV, 76–78

Noch jetzt schmerzt es mich, wenn ich nur daran denke.<sup>11</sup>

Inf. XVI, 12

---

8 *Finito questo, la buia campagna / tremò sì forte, che de lo spavento / la mente di sudore ancor mi bagna.*

9 Zum Schmerz als Medium der Erkenntnis bei Dante siehe Klinkert 2007.

10 *Tacendo divenimmo là 've spiccia / fuor de la selva un picciol fiumicello, / lo cui rosore ancor mi raccapriccia.*

11 *Ancor men duol pur ch'i' me ne rimembri.*

Darin sah ich ein furchtbares Gewühl von Schlange unterschiedlicher Art, dass mir, wenn ich mich daran erinnere, das Blut gerinnt.<sup>12</sup>

Inf. XXIV, 82–84

Ich litt. Und ich leide jetzt noch, wenn ich meine Erinnerung zurücklenke auf das, was ich sah.<sup>13</sup>

Inf. XXVI, 19–20

Danach sah ich tausend Gesichter, von der Kälte blauschwarz zugerichtet; deshalb packt mich immer noch ein Schauer vor gefrorenen Pfützen; er wird mich immer packen.<sup>14</sup>

Inf. XXXII, 70–72

Dantes leidvolles Erinnern offenbart sein Mitleid – das er selbst für die verdammten Seelen hegt. Damit stellt das Werk keineswegs die göttliche Gerechtigkeit infrage; vielmehr zeichnet es den Erzähler als eine dem Paradies würdige Person aus. Für ihn ist das Erinnern ein Martyrium, das ihn am Ende zu Gott führen wird: «Die Erinnerung schmerzt, spornt fromme Seelen aber an», heisst es im *Purgatorio*.<sup>15</sup> Im Falle der Verdammten dient die Erinnerung hingegen dazu, die Intensität der Strafhandlungen und damit das Leid zu erhöhen, indem dieses durch ein schmerzliches Zurückblicken auf das irdische Leben ergänzt wird. Dies ist in einer Passage im 30. Gesang der Fall, wo der Münzfälscher Adamo auftritt. Gott bestraft diesen für das Fälschen des Florins im achten Kreis der Hölle mit einem nicht zu sättigenden Durst:

Da sah ich einen Mann, der aussah wie eine Laute, wenn man sich nur das Stück von der Leistengegend ab wegdenkt, wo der Mensch sich gabelt. Die schwere Wassersucht schwemmt den Leib und lässt die Lebensäfte verderben; das Gesicht passt nicht zum Riesenbauch. Sie machte, dass er die Lippen offenhielt wie ein Schwind-

---

12 [...] e vidivi entro terribile stipa / di serpenti, e di sì diversa mena / che la memoria il sangue ancor mi scipa.

13 Allor mi dolsi, e ora mi ridoglio / Quando drizzo la mente a ciò ch'io vidi [...].

14 Poscia vid'io mille visi cagnazzi / fatti per freddo; onde mi vien riprezzo, / e verrà sempre, de' gelati guazzi.

15 Purg. XII, 20–21: per la puntura de la rimembranza, che solo a' püi dà de le calagne [...].

süchtiger, der aus Durst die eine Lippe gegen das Kinn drückt und die andere nach oben zerrt.<sup>16</sup>

Inf. XXX, 49–57

Adamo stellt sich gleich darauf selbst vor und erklärt seine Strafe. Dabei geht er auch auf sein Gedächtnis ein und erläutert, wie dieses sein Leid beeinflusst:

[...] »schaut doch her und seht das Elend des Meisters Adamo. Als ich lebte, hatte ich reichlich von allem, doch jetzt, so ein Elend, schmachte ich nach einem Tropfen Wasser. Die kleinen Bäche, die von den grünen Hügeln des Casentino herab zum Arno fließen und ihr Bett frisch und feucht halten, stehen mir immer vor Augen, und das nicht genug: Ihr Bild dörrt mich noch mehr aus als die Krankheit, die mein Gesicht aufzehrt. Die strenge Gerechtigkeit, die mich foltert, achtet auf den Ort, an dem ich gesundigt habe, um mir noch mehr Seufzer zu entpressen.<sup>17</sup>

Inf. XXX, 60–72

Hier macht Dante eindeutig klar, wie die Strafe durch das Gedächtnis verstärkt wird. Das stetige Zurückdenken an die liebliche Landschaft seiner einstigen Heimat soll Adamos Leiden intensivieren und ihm «noch mehr Seufzer [...] entpressen». Dabei scheint das durch das Gedächtnis verursachte Leid schlimmer als jenes vom Höllenkreis selbst produzierte zu sein («Ihr Bild dörrt mich noch mehr aus»). Auch in der eingangs zitierten Passage mit Francesca und Paolo hat die Erinnerung eine Leid verstärkende Wirkung. Francesca, die ihren Geliebten nicht ansehen kann, wird durch dessen Anwesenheit ständig an das verlorene Glück erinnert. Karlheinz Stierle hat darauf hingewiesen, dass diese als Gnade verschleierte Strafe Francesca «unablässig nötigt, ihre Vergangenheit präsent zu halten» und das *Inferno* damit «nicht

16 *Io vidi un, fatto a guisa di lèuto, / pur ch'elli avesse avuta l'anguinaia / tronca da l'altro che l'uomo ha forcuto. / La grave idropesi, che sì dispaia / le membra con l'umor che mal converte, / che 'l viso non risponde a la ventraia, / faceva lui tener le labbra aperte / come l'etico fa, che per la sete / l'un verso 'l mento e l'altro in sù rinverte.*

17 *Diss'elli a noi, «guardate e attendete / a la miseria del maestro Adamo; / io ebbi, vivo, assai di quel ch'ì volli, / e ora, lasso!, un gocciol d'acqua bramo. / Li ruscelletti che d'ì verdi colli / del Casentin discendon giuso in Arno, / facendo i lor canali freddi e molli, / sempre mi stanno innanzi, e non indarno, / ché l'immagine lor vie più m'asciuga / ch' 'l male ond' io nel volto mi discarno. / La rigida giustizia che mi fruga / tragge cagion del loco ov' io peccai / a metter più li miei sospiri in fuga.*

so sehr ein Ort körperlicher Qualen als vermittels dieser eine Hölle der Erinnerung» ist.<sup>18</sup>

Neben dem strafverstärkenden Auftrag sind drei weitere Aspekte des Gedächtnisses in der Hölle zentral, die im Folgenden aufgrund ihrer Komplexität genauer erläutert werden sollen. Dazu gehört einerseits das Vergessen, welches sowohl ein von den Menschen angestrebtes «Aus-dem-Gedächtnis-Tilgen» als auch die Gottesvergessenheit beinhaltet. Zum anderen begegnet uns das Gedächtnis im *Inferno* auch im Gewand der *fama*, die den Ruhm und dessen Gegenteil, die Schande (*infamia*), umfasst und einer Form des irdischen Gedenkens entspricht. Die *fama* ist in der Tat die dominierende Form, in welcher das Gedächtnis im *Inferno* auftritt: Nicht nur kommt der Begriff selbst und die mit ihm verwandten Termini hier besonders oft vor; ebenso erinnern die von Dante vermittelten Höllen-Bilder und -Strafen an die zu seiner Zeit in Florenz verbreiteten Schandbilder, die *pitture infamanti*. Dieser Abschnitt wird sich also insbesondere mit den negativen Folgen, die ein Fehlen von *fama* – oder eben die *infamia* bzw. *mala fama* – als eine negativ markierte Erinnerung an die eigene Person haben konnte, befassen. Abschliessend sollen die verschiedenen Deutungsmöglichkeiten der *fama* mit der Position Dantes in Kontrast gesetzt werden. Hierbei soll untersucht werden, wie Dante das «irdische Gedenken» bzw. die Angst vor einer irdischen *damnatio memoriae* beurteilt und wie sich dieses Urteil in die Deutungsachse zwischen antikem Ruhmesideal, Dantes Sünde des Hochmuts und dem Gottesruhm einordnet. Zusammen mit jenem als *gloria* zu bezeichnenden Ruhm sind die im Titel angesprochenen «zwei Gesichter des Ruhmes» genannt. Mit der Analyse der *gloria* soll die Analyse abschliessen.

Für diese Ausführungen ist es wichtig, daran zu erinnern, dass wir es bei Dantes *Commedia* grundsätzlich mit mehreren, verschiedenen Deutungsebenen zu tun haben: Wie im vorhergehenden Kapitel detailliert ausgeführt wurde, gibt es die Ebene der Figuren und die Ebene des Erzählers sowie die Perspektive des Rezipienten. Im Folgenden werden die ersten beiden Ebenen bzw. Perspektiven von Interesse sein. Es soll also zwischen der Perspektive der Figuren im Text (*Geschichte*) und der Perspektive des Erzählers (*Narration*) getrennt werden. Die Ebene der *Geschichte* beinhaltet die jeweilige Beurteilung aus der Sicht der Figur Dantes und derjenigen der verdammten See-

---

18 Stierle 2014, S. 55.

len. Auf der zweiten Ebene erfolgt die übergeordnete Deutung durch den Erzähler des Gesamtwerks. Diese Unterscheidung ist für das folgende Thema wichtig, da sich die Einschätzung der Figur Dantes nicht immer mit der Aussage des Werks deckt; und gerade in Bezug auf den Dichterruhm muss uns Lesern die Figur Dante als korrumpiert erscheinen, da diese zum Zeitpunkt, als sie das *Inferno* durchschreitet, noch nicht von der eigenen Sünde gereinigt ist – und Dantes Sünde besteht ja gerade im hochmütigen Streben nach irdischem Ruhm.

## 4.1 Gottesvergessenheit und Namenstilgung

Dante geht mit den Personen, die er in seinem Werk auftreten lässt, streng ins Gericht. Allein die Tatsache, dass sich jemand in der Hölle wiederfindet, macht dessen Ansehen völlig zunichte. Aber damit nicht genug – mit der detaillierten Beschreibung der Sünden und der unglimpflichen Schicksale der Sünder scheint uns Dantes *Inferno* vor allem eines zu sein: eine skrupellose Abrechnung.

Die Technik des Verschweigens bzw. des «angekündigten Nicht-Nennens», wie ich es auf Dantes Schreibstil bezogen nennen möchte, wird im *Inferno* genutzt, um eine Sache speziell zu betonen.<sup>19</sup> Berühmt ist diese stilistische Eigenart durch die Erzählung von Francesca da Rimini geworden, die sowohl ein Verschweigen als auch ein tatsächliches Verstummen enthält – die Figur Dante fällt nämlich bei Francescas Rede vor Mitleid in Ohnmacht:

Während der eine Geist dies sagte, weinte der andre so heftig, dass vor Mitleid mir die Sinne schwanden, als ob ich stürbe. Ich stürzte hin, wie ein toter Körper fällt.<sup>20</sup>

Inf. V, 139–142

In dieser Passage nutzt Dante die Technik des Verschweigens, um etwas Zentrales hervorzuheben: Zuerst den Ehebruch von Francesca und Paolo («An

<sup>19</sup> Zu den entsprechenden Begrifflichkeiten rund um das Thema Vergessen und Verschweigen siehe Schwedler, Gerald: *Vergessen, Verändern, Verschweigen. Damnatio memoriae* im frühen Mittelalter, Köln 2021, insbesondere S. 40–42.

<sup>20</sup> *Mentre che l'uno spirto questo disse, / l'altro piangëa; sì che di pietade / io venni men così com'io morisse. / E caddi come corpo morto cade.*

diesem Tag lasen wir nicht weiter»),<sup>21</sup> dann das Mitleid des Jenseitsreisenden mit den verdammten Liebenden, die ihn verstummen lässt: Der fünfte Gesang endet mit dem obig zitierten Vers. Beides – also der Moment, in dem Francesca und Paolo zu Sündern werden, und das Mitleid, das Dantes Seele adelt – wird durch das gezielte Weglassen akzentuiert.

Eine andere Form des Weglassens bzw. Nicht-nennen-Wollens zeigt sich an jenen Stellen, an denen das Angekündigte weder genannt noch durch Hinweise oder Andeutungen identifiziert wird und der Leser damit im Dunkeln bleibt:

Er erwiderte: «Ich liege hier mit mehr als tausend. Hier drinnen ist der zweite Friedrich und der Kardinal, und von den anderen schweige ich.»<sup>22</sup>

Inf. X, 97–114

Es ist schwierig, die Bedeutung solcher Aussagen einzuschätzen, da wir nicht wissen, was bzw. wer hier weggelassen wurde, und demnach nicht klar ist, ob Dante beim Ausschliessen bestimmter Personen aus seinem Werk tatsächlich ein kollektives Vergessen derselben in Sinn hatte. Diese Frage lässt sich beispielsweise für Remigio de' Girolami stellen: Gerade weil spekuliert wurde, dass Dante Remigios Vorlesungen beigewohnt habe, könnte man sich fragen, weshalb diese einflussreiche Florentiner Persönlichkeit in der *Commedia* nicht erwähnt wird.

Für das Weglassen bestimmter Namen führt Dante zwei verschiedene Gründe an; beide haben mit dem Ziel der guten Rede zu tun. In der folgenden Stelle wird das Auslassen durch das Argument der Zeitnot gerechtfertigt:

Und er zu mir: »Von einigen etwas zu erfahren ist gut; von anderen empfiehlt es sich zu schweigen, denn die Zeit ist zu kurz für eine so lange Rede.«<sup>23</sup>

Inf. XV, 103–105

Die zweite Erklärung finden wir im *Paradiso*; hier wird das Vorgehen als eine Erzähltechnik beschrieben, bei der nur bekannte Beispiele (*di fama note*)

21 Inf. V, 138: *quel giorno più non vi leggemmo avante.*

22 *Dissemi: «Qui con più di mille giaccio: / qua dentro è 'l secondo Federico / e 'l Cardinale; e de li altri mi taccio».*

23 *Ed elli a me: «Saper d'alcuno è buono; / de li altri fia laudabile tacerci, / ché 'l tempo saria corto a tanto suono.*

für die Auslegung eines Arguments genutzt werden. Dies sei vorteilhaft, da der Leser bzw. Zuhörer einem bekannten Beispiel mehr Glauben schenkt als einem, zu dem er keinen Bezug hat:

Deswegen wurden dir in diesen Himmelsphären – wie schon auf dem Berg und im Tal der Schmerzen – nur Seelen gezeigt, die berühmt sind. Denn der Geist des Zuhörers glaubt weder an Beispiele von unbekannter und verborgener Herkunft, noch hält er sich an Beweise, die nicht evident sind.<sup>24</sup>

Par. XVII, 136–142

Weggelassen werden daher all jene Beispiele, die einfach nicht bekannt genug scheinen. Damit folgt Dante den bekannten Anweisungen der Rhetorik.<sup>25</sup> Es bleibt aber die Frage, weshalb das Weglassen in einigen Fällen, wie oben zitiert, angekündigt wird. Möglicherweise stehen jene Passagen für den Versuch des Dichters, sich für eine eventuelle Unvollständigkeit zu entschuldigen. Sollte es tatsächlich so sein, dass durch das Auslassen im Sinne einer Namenstilgung auf eine spezifische, aus dem Gedenken zu löschende Person verwiesen werden soll, so ist in Bezug auf deren Identifikation bloss zu spekulieren. Im Übrigen zeigt sich in diesem Hin und Her zwischen Hervorhebung besonderer Beispiele und dem Weglassen des als unbedeutend Erachteten die Bedeutung von Vergils *Aeneis* als Vorbild für Dantes *Inferno*. Im sechsten Buch des Epos werden Namen nämlich bisweilen weggelassen oder nur durch Hinweise angedeutet. Bei der Beschreibung der verschiedenen Sünden und deren Strafe finden wir ebenjenes Auswahlverfahren, das schliesslich in der Rede der Sybille folgendermassen entschuldigt bzw. gerechtfertigt wird:<sup>26</sup>

---

24 *Però ti son mostrate in queste rote / nel monte e ne la valle dolorosa / pur l'anime che son di fama note, / che l'animo di quell ch'ode, non posa / né ferma fede per essempro ch'aia / la sua radice incognita e ascosa, / né per altro argomento che non paia.*

25 Chiavacci Leonardi, Anna Maria: Kommentar zu Dante Alighieri, *Paradiso*, Mailand

2011, S. 492.

26 Die *Aeneis* könnte Dante in den Codices *Vergilius Vaticanus*, *Vergilius Romanus* oder *Vergilius Augusteus* gelesen haben.

Hätte ich hundert Zungen und hundert Mäuler, dazu von  
Eisen die Stimme, nicht könnte ich jede Art von Verbrechen,  
nicht die Namen der Strafen dir je erzählend berichten.<sup>27</sup>

Vergil, Aeneis VI, 625–629

Dante richtet seine Entschuldigung bezüglich der Kürzung des Berichts direkt an den Leser selbst; bei ihm ist der Grund für das Weglassen bestimmter Dinge nicht im Unvermögen angesichts der grossen Zahl an Sünden und Strafen, sondern in den Regeln der Kunst selbst zu suchen:

Hätte ich, Leser, noch mehr Raum zum Schreiben, dann würde ich gern – wenn auch nur soweit als möglich – den süßen Trank besingen, von dem ich nie genug bekäme. Doch jetzt sind alle Blätter voll, die für diesen zweiten Teil bestimmt sind, daher hält der Zaum der Kunst mich zurück.<sup>28</sup>

Purg. XXXII, 136–141

Diese Begründung finden wir im *Purgatorio*, wo das Prinzip der Namenstilgung verhandelt wird, wenn es um die Nennung des Arnos geht. Der Jenseitswanderer Dante scheut sich nämlich offenbar im Fegefeuer davor, das Wort «Arno» auszusprechen. Die entsprechende Parallelstelle, wo es darum geht, den Namen «Arno» aus dem Gedächtnis der Menschen zu tilgen, soll an anderer Stelle noch eingehender untersucht werden. Vorerst ist festzustellen, dass durch die Thematisierung der Namenstilgung das Vergessen angesprochen wird. Das eigentliche, ja schlimmste Vergessen ist in Dantes Sicht jenes des Gottesgedächtnisses. Bei der oben angesprochenen *Streichung eines Namens* handelt es sich nämlich in erster Linie um die Auslöschung aus dem Gedächtnis der *Menschen*, das heisst des irdischen Gedächtnisses. Diese hat nur bedingt Folgen für das Seelenheil, da sie von Menschen ausgeht. Für eine Seele im Fegefeuer bedeutet ein Vergessen der Menschen zwar, dass ihr Fortschritt hin zur Erlösung nicht durch Gebete beschleunigt werden kann, der

---

27 *Non, mihi si linguae centum sint oraque centum, / ferrea vox, omnis scelerum comprehendere formas, omnia poenarum percurrere nomina possim.* Zitiert nach: Vergil, Aeneis, Lateinisch-deutsch, In Zusammenarbeit mit Maria Götte, herausgegeben und übersetzt von Johannes Götte, Düsseldorf/Zürich 1997, S. 256–257.

28 *S'io avessi, lettor, più lungo spazio / da scrivere, i' pur cantere' in parte / lo dolce ber che mai non m'avria sazio; / ma perché piene son tutte le carte / ordite a questa cantica seconda, / non mi lascia più ir lo fren de l'arte.*

Eintritt ins Paradies wird ihr aber dadurch nicht verwehrt. Auf diesen Aspekt wird später zurückzukommen sein. Für das Schicksal der Seelen im *Inferno* folgenreich ist hingegen das Vergessenwerden durch Gott. In Bezug auf diese Gottesvergessenheit der verdammten Seelen wird klar, dass sich die Namensstilgung mit der *damnatio* überschneidet. Diese Seelen sind einerseits verdammt und müssen für ihre Sünden büßen. Das ist aber nur die eine Seite der Strafe: Mit dem Tag des Jüngsten Gerichts werden sie nämlich zudem endgültig aus dem Gottesgedächtnis gelöscht. Diese Tatsache wird im zehnten Gesang des *Inferno* erklärt, wo Dante auf Farinata degli Uberti trifft. Um den Hinweis auf das Gedächtnis zu verstehen, ist es wichtig, bei der Lektüre dieser Passage die enge Verwandtschaft von *mente* und *memoria*, das heisst in diesem Fall «Wissen» (*conoscenza*) und «Gedächtnis», zu bedenken:

Wenn ich recht verstehe, könnt Ihr offenbar voraussehen, was die Zeit mit sich bringt, aber bei dem, was gegenwärtig geschieht, ist es bei Euch anders.« »Wir sehen«, antwortete er, »wie einer, der schlechtes Augenlicht hat, die Dinge, die fern von uns sind. So viel gewährt uns noch der höchste Leitende. Wenn sie uns näher kommen oder nahe sind, wird unser Erkennen völlig leer, und wenn niemand uns Nachricht bringt, dann wissen wir nichts von eurem Menschenleben. Daraus kannst du entnehmen, dass unsere Erkenntnis völlig tot sein wird von dem Zeitpunkt an, da das Tor der Zukunft geschlossen wird.«<sup>29</sup>

Inf. X, 97–108

In der Annahme, dass der Mensch gerade durch seine Intellekt-Seele Anteil am Göttlichen Allwissen hat, folgt Dante Albert dem Grossen.<sup>30</sup> Wenn diese Verbindung der Erkenntnis (hier *intelletto* bzw. *conoscenza*) nun unterbrochen wird, werden die Seelen aus dem Gottesgedächtnis gestrichen. Farinata zufolge passiert dies am Tag des Jüngsten Gerichts. Die Verdammten im *Inferno* verweilen daher im Wissen über ihre baldige vollkommene Gottesvergessenheit, bei der ihre Existenz völlig ausgelöscht wird. In diesem Licht er-

---

<sup>29</sup> *El par che voi veggiate, se ben odo, / dinanzi quel che 'l tempo seco adduce, / e nel presente tenete altro modo».* / «Noi veggiam, come quei c'ha mala luce, / le cose», disse, «che ne son lontano; / cotanto ancor ne splende il sommo duce. / Quando s'appressano o son, tutto è vano / nostro intelletto; e s'altri non ci apporta, / nulla sapem di vostro stato umano. / Però comprender puoi che tutta morta / fia nostra conoscenza da quel punto / che del futuro fia chiusa la porta».

<sup>30</sup> Albertus Magnus, *De anima* III, 3, 13.

scheint die Tatsache, dass das Gedächtnis im *Inferno* der Strafe dient, umso klarer: Gott gewährt den Verdammten ihr Gedächtnis nur so lange und in jenem Masse, wie dieses im Dienste der Bestrafung stehen kann. Daraus ergibt sich, dass bereits der Einzug ins *Inferno* einer Streichung aus dem Gottesgedächtnis gleichkommt, da es aus der Hölle kein Zurück gibt. In Bezug auf die Verdammten im *Inferno* lassen sich also zwei Gedächtniskategorien festmachen: das Gedächtnis der Seelen, das der Strafe dient, und das Gedächtnis Gottes, aus welchem die Verdammten – wiederum zur Strafe – gelöscht werden.

Weinrich hat darauf hingewiesen, dass diese Vergeltung Gottes direkt auf das Vergessen als Sünde abzielt: Die Verdammten haben sich dadurch schuldig gemacht, dass sie im Diesseits Gott vergessen haben, und genauso werden sie nun durch Vergessen bestraft.<sup>31</sup> In Dantes Weltbild ist diese Auslöschung aus dem Raum göttlicher Erkenntnis das schlimmste erdenkliche Schicksal, das einem Menschen widerfahren kann und das alle Sünder erwartet. Es ist der Gegensatz zum irdischen Gedächtnis, das vergänglich und damit – wenn es nicht mit Gebeten einhergeht – nicht anstrebenswert ist. In Anbetracht der Tatsache, dass Dante die *Commedia*, wie er im *Paradiso* behauptet, in göttlichem Auftrag geschrieben hat, überschneiden sich das «irdische Gedächtnis» und das «göttliche Gedächtnis». Daraus lässt sich schließen, dass der göttlich legitimierte Text die eigentliche Verdammung und Auslöschung im Gottesgedächtnis beinhaltet und kommuniziert.

Da das Strafsystem der Menschen die göttliche Ordnung widerspiegeln sollte, ist anzunehmen, dass ebensolche Verbindungen von Strafe und Gedächtnis auch in dem zu Dantes Zeit praktizierten Recht zu finden sind. Wie im Folgenden gezeigt werden soll, ist die Idee der Deformierung und Auslöschung des Gedenkens nicht nur in den Gesetzesbüchern, sondern auch in der Rechtsprechung nachweisbar. Die Allianz von Strafe und Gedächtnis ist nicht nur auffällig stark im Florenz der Dantezeit gegenwärtig, sondern nimmt auch Dante und sein Werk vollkommen ein.

---

31 Weinrich 2005, S. 54.

## 4.2 Ehre und Schande im irdischen Gericht

Angesichts der eindrucksvoll gestalteten und furchterregenden Höllenstrafen in Dantes *Inferno* gilt es, die Zäsur in Dantes Leben in den Blick zu nehmen, die sich rund 20 Jahre vor der Vollendung der *Commedia* ereignet hat. Im Jahr 1302 wurde Dante selbst verurteilt, diffamiert und aus seiner Heimatstadt verbannt. Wie es Dante nach der Exilierung ergangen ist, erfahren wir im *Gastmahl*, welches bereits um 1306, also nur wenige Jahre nach seiner Verbannung, entstanden ist. Er beschreibt sich selbst als einen «Herumirrenden» (*peregrino*), der «fast wie ein Bettler» (*quasi mendicando*) ganz Italien durchstreift und dabei die «Wunde des Schicksals» (*la piaga de la fortuna*) für jeden erkennbar mit sich trägt:

Ach, hätte es dem Lenker des Universums doch gefallen, daß es die Ursache meiner Entschuldigung nie gegeben hätte! Daß sich weder andere mir gegenüber verfehlt hätten, noch dass ich ungerechterweise Strafe hätte erliden müssen, die Strafe – sage ich – des Exils und der Armut. Da es den Bürgern der schönsten und berühmtesten Tochter Roms, Florenz, gefallen hatte, mich aus ihrem süßen Schoß hinauszuerwerfen [...] bin ich durch beinahe alle Regionen, in die sich diese Sprache erstreckt, als Herumirrender, einem Bettler gleich, gegangen und ich habe hierbei gegen meinen Willen die Wunde des Schicksals, die dem Verwundeten in vielen Fällen ungerechterweise zugefügt zu sein pflegt, vorgezeigt.<sup>32</sup>

*Das Gastmahl* I, III, 3–4

Bei der erwähnten Wunde handelt es sich um die sichtbar gemachte Armut, die ihn in den Augen anderer als Bettler markiert.<sup>33</sup> Dass die Forschung in

---

<sup>32</sup> *Ahi, piaciuto fosse al dispensatore dell'universo che la cagione della mia scusa mai non fosse stata! ché né altri contra me avria fallato, né io sofferto avria pena ingiustamente, pena, dico, d'essilio e di povertate. Poi che fu piacere de li cittadini della bellissima e famosissima figlia di Roma, Fiorenza, di gittarmi fuori del suo dolce seno [...] per le parti quasi tutte alle quali questa lingua si stende, peregrino, quasi mendicando, sono andato, mostrando contra mia voglia la piaga de la fortuna, che suole ingiustamente al piagato molte volte essere imputata.* Zitiert nach: Fioravanti/Giunta 2014, S. 116–118; Imbach 1996, S. 15–17.

<sup>33</sup> Die Narbe dient auch dazu, an eine Erfahrung zu erinnern, siehe dazu: Beise, Arnd: «Körpergedächtnis als kulturwissenschaftliche Kategorie», in: Bannasch, Bettina, Butzer, Günter (Hg.): Übung und Affekt. Formen des Körpergedächtnisses, Berlin 2007, S. 9–25, hier S. 12.

Bezug auf Dantes Exilierung den Umstand, dass dieser als Verbrecher durch eine legitime Regierung in einem geregelten Verfahren verurteilt wurde, tendenziell vernachlässigt hat, ist sicherlich in grossem Masse Dantes eigener Darstellung geschuldet, in der er die empfundene Ungerechtigkeit des Urteils unterstreicht.<sup>34</sup> Diese Tendenz zeigt exemplarisch auf, wie stark sich die Danteforschung in ihrem Bild von Dante von dessen eigenen Texten oder von der stark subjektiven Darstellung Boccaccios hat leiten lassen. Beschreibungen, die Dante in einem gegensätzlichen, ja gar negativen Licht zeigen, kommen in den Untersuchungen zu kurz.

Im *Gastmahl* berichtet Dante weiter, wie er durch die äusserliche Diffamierung einen Würdeverlust erlebt hat und von anderen auch so gesehen wurde:

Ich bin unter den Augen vieler, die sich mich vielleicht irgendeines Rufes wegen in anderer Form vorgestellt haben, erschienen. In ihrem Blickfeld wurde nicht nur meine Person herabgewürdigt, sondern auch jedes Werk, sei es bereits verfasst oder sei es noch zu verfassen, entwertet.<sup>35</sup>

*Das Gastmahl* I, III, 5

Interessant ist hier, dass Dante durch äusserliche Zeichen herabgewürdigt wird. Was er mit der «Wunde» andeutet, ist allerdings eine durch eine Franziskus- bzw. Christus-Analogie präsentierte Umdeutung seiner Zeichen der Scham (*infamia*) in die Stigmata des Märtyrers. In der «ungerechten Strafe» des Schicksals ist eine Parallele zu Boethius auszumachen,<sup>36</sup> allerdings ist die Ergänzung durch die sichtbare Wunde Dantes eigener Beitrag, wie Justin Steinberg betont hat.<sup>37</sup>

Die Stigmatisation des Franziskus hatte bereits um 1300 mit dem unter der Leitung von Dantes Bekanntem Giotto di Bondone ausgeführten Fres-

---

<sup>34</sup> Justin Steinberg hat in seiner wertvollen Untersuchung auf diesen in der Forschung leider zu selten erwähnten Umstand hingewiesen in Steinberg, Justin: *Dante and the limits of the law*, Chicago 2013, S. 15.

<sup>35</sup> Imbach 1996, S. 17; Fioravanti / Giunta u. a. 2014, S. 118: [...] *e sono apparito alli occhi a molti che forse che per alcuna fama in altra forma m'aveano imaginato: nel conspetto de' quali non solamente mia persona invilio, ma di minor pregio si fece ogni opera, si già fatta, come quella che fosse a fare.*

<sup>36</sup> Boethius, *Trost der Philosophie*, Viertes Buch, V.

<sup>37</sup> Steinberg 2013, S. 25.

kenzyklus in Assisi eine bildliche Manifestation erhalten.<sup>38</sup> Dantes Sympathien mit den Grundsätzen und Ideen des Franziskanerordens sind besonders in der *Commedia* nicht zu übersehen, in welcher sowohl seine Wertschätzung für das Ideal der Armut als auch seine Begeisterung für die Idee der Laienpredigt Ausdruck finden. Schliesslich räumt Dante im *Paradiso* dem Auftritt der Vertreter beider Bettelorden viel Platz ein. Dass ihm die Werke der Franziskaner bekannt waren, zeigt sich bereits in der *Vita Nova*, in der er Ideen von Bonaventura verarbeitet.<sup>39</sup> Seine Bekanntschaft mit dem Bettelorden ist aber auch aus den Entwicklungen in Florenz am Ende des 13. Jahrhunderts zu schliessen; in dieser Zeit wird der junge Poet Zeuge der Etablierung des Dominikaner- als auch des Franziskanerordens in Florenz, deren Predigten so erfolgreich waren, dass sie sogar das Stadtbild zu prägen begannen: Um grössere Plätze für die wachsende Zahl der Zuhörer zu gewinnen, wurden die *Piazze* durch Abreissen der angrenzenden Häuser ausgeweitet.

Aber auch in politischer Hinsicht waren die Jahrzehnte vor Dantes Verbannung keinesfalls von Ruhe und leider auch nicht von Frieden gezeichnet: Der Konflikt zwischen den Guelfen und den Ghibellinen hatte bereits bürgerkriegsähnliche Zustände erreicht, in denen die jeweils herrschende Partei die der unterlegenen angehörigen Familien aus der Stadt vertrieb. Im Kontext dieser bitteren Auseinandersetzungen findet die *infamia* als Prinzip der Bestrafung in den *pitture infamanti*, die in der Mitte des 13. Jahrhunderts erstmals nachgewiesen werden können und im Vergleich mit anderen italienischen Städten in Florenz eine besondere Ausprägung erlebt zu haben scheinen, vollen Ausdruck. Sie stellen ein Symptom des kommunalen Selbstverständnisses dar, in dem gerade die fama – wie nachfolgend zu zeigen sein soll – einen speziellen Platz einnahm.<sup>40</sup>

Bereits im Zuge der gregorianischen Reform hatte man festgelegt, dass die mala fama, oder auch nur fama, als «allgemein anerkanntes Gerücht» bzw. «Ruf» (und auf die Person bezogen «Würde» oder «Ehre») im Zusammenhang mit einer Straftat eine verifizierbare Form des öffentlichen Wissens

---

<sup>38</sup> Poeschke 2003, S. 68.

<sup>39</sup> Siehe Kapitel 6.1.3 *Beatrices Tod*.

<sup>40</sup> Edgerton, Samuel Y.: Pictures and Punishment. Art and Criminal Prosecution during the Florentine Renaissance, London 1985, S. 60.

darstellte, wie Justin Steinberg es zuletzt zusammengefasst hat.<sup>41</sup> Spätestens seit dem Vierten Laterankonzil war schliesslich die eigentliche Rolle, welche die *fama* in Strafverfahren zu spielen hatte, geklärt. Die Konzilsbeschlüsse stützen sich auf die Dekretalien von Innozenz III., der die *fama* als eine personifizierte Anzeigerin beschrieb. In diesem Sinne vertritt sie die Kommune:<sup>42</sup>

Nicht nur, wenn ein Untergebener, nein, auch wenn ein Kirchenoberer sich vergeht und dies seinem Vorgesetzten durch allgemeine Klage und verbreitetes Gerücht zu Ohren kommt [...] so muss vor den Ältesten der Kirche die Wahrheit genauestens erforscht werden. [...] der Vorgesetzte nimmt seine Amtspflicht wahr, nicht als wäre er Ankläger und Richter in einer Person. Nein, Anzeigerin ist gewissermassen das verbreitete Gerücht, Anklägerin die allgemeine Klage.<sup>43</sup>

Zentral sind einerseits der das Untersuchungsverfahren initiiierende *clamor* sowie die *fama* als Anzeigerin.<sup>44</sup> Der *clamor* wird im Rekurs auf das Buch Genesis definiert, wo das sich verbreitende Gerücht über die Sünden in Sodom und Gomorrha angesprochen wird:

Der Herr sprach also: Das Klagegeschrei über Sodom und Gomorra, ja, das ist laut geworden, und ihre Sünde, ja, die ist schwer. Ich will hinabgehen und sehen, ob ihr Tun wirklich dem Klagegeschrei entspricht, das zu mir gedrungen ist. Ich will es wissen.<sup>45</sup>

Gen. 18, 20–21

---

41 Steinberg 2013, S. 18.

42 Ebd., S. 18–19.

43 [...] *quod non solum cum subditus verum etiam cum praelatus excedit, si per clamorem et famam ad aures superioris pervenerit [...] debet coram ecclesiae senioribus veritatem diligentius perscrutari; non tamquam sit actor et iudex, sed quasi deferente fama vel denunciante clamore, officii sui debitum exequatur.* Zitiert nach: Dekrete der ökumenischen Konzilien, hg. v. Giuseppe Alberigo und Josef Wohlmuth u. a., Bd. 2, Paderborn 2000, S. 238.

44 Vallerani, Massimo: *La giustizia pubblica medievale*, Bologna 2005, S. 35.

45 [...] *dixit itaque Dominus clamor Sodomorum et Gomorrae multiplicatus est et peccatum earum aggravatum est nimis descendam et videbo utrum clamorem qui venit ad me opere compleverint an non est ita ut sciam [...].* Zitiert nach: Gryson 2007, S. 24.

Auch Dantes Verfahren wurde durch die *deferente fama* eingeleitet.<sup>46</sup> Als *infamia facti* wurde das allgemein verbreitete Gerücht und die Meinung über eine Person zudem als Quelle in den Rechtsverfahren genutzt. Sie unterschied sich als Indiz sowohl von den Augenzeugenaussagen (*per visum*), die als verlässlicher galten, als auch von den auf «Hörensagen» gestützte Angaben (*per auditum*), die als weniger glaubwürdig eingeschätzt wurden.<sup>47</sup> Neben der *infamia iuris*, die durch die Verurteilung und die damit einhergehende Schande selbst entstand, gewann der allgemeine Ruf oder das Ansehen, das eine Person genoss, zu Dantes Zeit für die Gerichtsverfahren deutlich an Bedeutung.<sup>48</sup> In den Untersuchungen wurde jeweils auch unterschieden zwischen dem Ruf, den eine Person vor dem zu untersuchenden Delikt genossen hat, und dem Ruf, der durch das Delikt entstanden ist, das heisst dem *clamor*.<sup>49</sup> Zudem gab es auch eine *infamia*, die als Strafe (*per sententiam*) auferlegt wurde. Als Opfer eines Verbrechens galt in jedem Fall die Kommune selbst, weshalb die Wiedergutmachung stets an diese zu leisten war.<sup>50</sup>

Gemäss Massimo Vallerani wurde die *fama* im Verlauf des 13. Jahrhunderts zu einem Zeichen der kommunalen Zugehörigkeit und nahm schliesslich in allen europäischen Justizsystemen des Spätmittelalters eine zentrale Rolle ein.<sup>51</sup> Zu Dantes Zeit bestimmte vor allem das äusserliche Erscheinungsbild einer Person den Verlauf einer Anklage; neben dem Aussehen und dem ausgeübten Beruf wurden Lebenslauf, Integration in der Kommune sowie die Gerichtsfähigkeit des Angeklagten evaluiert.<sup>52</sup> Wenn andere Hinweise fehlten, wurde die gute *fama* als Entlassungsgrund und im Gegensatz dazu die *mala fama* als Rechtfertigung für die Folter betrachtet. Zwar reichte die *mala fama* alleine für eine Verurteilung nicht aus, sie führte aber dazu, dass

---

46 Steinberg 2013, S. 36.

47 Wickham, Chris: «Fama and the Law in Twelfth-Century Tuscany», in: Fenster, Thelma/Lord Smail, Daniel (Hg.): Fama. The politics of Talk and Reputation in Medieval Europe, New York 2003, S. 15–26, hier S. 16.

48 Steinberg 2013, S. 13; 17, sowie Ortalli, Gherardo: «... pingatur in Palatio ...». La pittura infamante nei secoli XIII–XVI, Rom 1979, S. 33.

49 Vallerani 2005, S. 48.

50 Steinberg 2013, S. 47.

51 Vallerani 2005, S. 97–98.

52 Ebd., S. 49.

von Beginn an von einer Schuld ausgegangen wurde.<sup>53</sup> Diese Grundannahme der Schuld bei Personen mit schlechtem Ruf rührte von einer traditionellen Formel her, gemäss welcher von einem Straftäter stets weitere Straftaten zu erwarten seien (*semel malus semper praesumitur esse malus*). In Anbetracht der *infamia* eines Angeklagten traten damit die Argumente, die das Ereignis selbst betrafen, in den Hintergrund.<sup>54</sup>

Die soziale Bedeutung der *fama* in den italienischen Städten des 13. und 14. Jahrhunderts kann damit kaum überschätzt werden. Sie bestimmte nicht nur in hohem Masse den Verlauf eines Verfahrens und entschied daher mit, ob eine Person verurteilt wurde oder nicht; Genauso war die *fama* zentral für den Lebenswandel im Allgemeinen. So konnte eine Person mit guter *fama* bestimmte Ämter, zum Beispiel dasjenige des Notars, bekleiden, zu denen die *infames* nicht zugelassen waren. Personen mit guter *fama* konnten vor Gericht Zeugenschaft ablegen; die *infames* durften weder bezeugen noch anzeigen. Darüber hinaus war es nur angesehenen Bürgern möglich, auf den Ruf anderer Einfluss zu nehmen.<sup>55</sup>

Die *fama* glich daher vor allem einem Status, der dem Einzelnen gewisse Rechte und Handlungsspielräume innerhalb der Kommune verschaffen konnte. Viele ihrer Funktionen fallen in jenen Zuständigkeitsbereich, dessen sich heute Anwälte, Archive, Bankiers etc. annehmen.<sup>56</sup> Sie muss daher als eine Form des Gerüchts verstanden werden, das allgemein anerkannt ist und daher, wie Chris Wickham betont hat, nicht nur ein blosses «Gerede» (*gossip*), sondern rechtlich relevante Informationen über die Ehre bzw. Würde einer Person beinhaltet, die im kollektiven Wissen verankert sind.<sup>57</sup> Die *fama* hat damit auch eine vergangenheitskonstruierende Dimension, weil sie innerhalb einer Gemeinschaft einen Konsens über die anerkannte Version der

---

53 Ebd., S. 49; Kuehn, Thomas: «Fama as a Legal Status in Renaissance Florence», in: Fenster, Thelma, Lord Smail, Daniel (Hg.): Fama. The politics of Talk and Reputation in Medieval Europe, New York 2003, S. 27–46, hier S. 30.

54 Vallerani 2005, S. 98–99.

55 Kuehn 2003, S. 27, 31 und 39; Steinberg 2013, S. 17; Wickham 2003, S. 19.

56 Fenster, Thelma und Lord Smail, Daniel: «Introduction», in: Dies. (Hg.): Fama. The politics of Talk and Reputation in Medieval Europe, New York 2003, S. 1–11, hier S. 9.

57 Wickham 2003, S. 25–26.

Vergangenheit und die Beurteilung derselben schafft. Gerade dieser zeitliche Aspekt der *fama* lässt sich gut anhand der *pitture infamanti* nachzeichnen.<sup>58</sup>

Die Blütezeit der *pitture infamanti* fällt in das frühe 14. Jahrhundert und damit in eine Zeit, in der, wie oben beschrieben, die soziale Funktion der *fama* bereits vollste Ausprägung erlangt hat. Nicht zu verwechseln sind diese in den italienischen Kommunen entstandenen diffamierenden Bilder mit den Schandbildern des nordalpinen Spätmittelalters. Während Letztere private Anklagen verbildlichten und verschiedenste Motive kannten, waren die *pitture infamanti* Ausdruck der kommunalen Macht und zeigten in der Regel das Bild des kopfüber aufgehängten Mannes.<sup>59</sup>

Dieses spezielle Genre der Malerei entstand in der Mitte des 13. Jahrhunderts und hatte die Diskreditierung von verurteilten Straftätern zum Ziel. Zu Beginn fanden die Bilder bei verschiedensten Vergehen wie Mord oder Fälschung Anwendung. Ab 1300 konzentrierten sich die *pitture infamanti* auf spezifische politische Vergehen. Zu diesen gehörten Verrat und Betrug in Geldgeschäften wie zum Beispiel der Bankrott. Viele dieser Angeklagten flohen aus der Stadt, ohne ihre Schuld zu begleichen. Bei den Verurteilungen wurden Maler mit Bildern beauftragt, die den Namen des Verbrechers und genaue Angaben zum Vergehen und zur Zunftzugehörigkeit enthielten. Die Bilder wurden jeweils direkt an die Hauswand des Schuldners gemalt oder an besonders frequentierten Orten der Stadt, wie an zentralen Plätzen oder an und in Regierungsgebäuden, angebracht. In den Innenräumen kommunaler Gebäude waren die Bilder auf Latein beschriftet, im Aussenbereich hingegen in der Volkssprache.<sup>60</sup>

*Pitture infamanti* sind für zahlreiche norditalienische Städte nachgewiesen, wobei die frühesten Beispiele aus Mantua und Parma stammen.<sup>61</sup> Nir-

<sup>58</sup> Fenster/Smail 2003, S. 6.

<sup>59</sup> Ortalli, Gherardo: «Pittura Infamante. Practices, Genres and Connections», in: Behrmann, Carolin (Hg.): Images of Shame. Infamy, Defamation and the Ethics of Oeconomia, Berlin 2016, S. 29–47, hier S. 33–34.

<sup>60</sup> Ortalli 1979, S. 16; Ortalli 2016, S. 30–31; 42; Kuehn 2003, S. 36–37; Milani, G.: «Pittura infamante e *damnatio memoriae*. Note su Brescia e Mantova», in: Sanfilippo, Isa Lori, Rigon, Antonio (Hg.): Condannare all'oblio. Pratiche della *damnatio memoriae* nel medioevo, Atti del convegno, Rom 2010, S. 179–195, hier S. 181.

<sup>61</sup> Mantua 1252–53 und Parma 1261, siehe Ferrari, Matteo: «*Avaro, traditore*. Pittura d'infamia e tradizione figurative del tradimento politico tra Lombardia e Toscana (1250–



Abb. Nr. 2: Zwei Studien eines kopfüber gehängten Mannes, Sarto, Andrea del (1486–1530), 1530, Florenz, Uffizien. Photo © The Devonshire Collections, Chatsworth Reproduced by permission of Chatsworth Settlement Trustees/Bridgeman Images.

gendwo scheinen sie allerdings so beliebt gewesen zu sein wie in Florenz. Dies lässt sich allerdings nur aus indirekten und verstreuten Quellen schließen, da von den vielen *pitture infamanti* – obwohl diese ja auch dem Zweck

---

1350)», in: Brillì, Elisa, Fenelli, Laura, Wolf, Gerhard (Hg.): *Images and Works in Exile. Avignon and Italy during the first half of the 14th Century*, Florenz 2015, S. 23–38, hier S. 24.

der *damnatio memoriae* dienen sollten – aufgrund ihrer offensichtlichen Kurzlebigkeit nur einzelne, isolierte, und fragmentarisch überlieferte Beispiele erhalten sind.<sup>62</sup> Die erst rund 150 Jahre nach der Blütezeit des Genres entstandenen Zeichnungen von Andrea del Sarto (siehe Abb. 2) vermitteln zumindest einen Eindruck des Motivs des kopfüber Gehängten, das ab 1300 die Ikonografie der *pitture infamanti* weitestgehend bestimmte. Die Bilder unterschieden sich jeweils nur noch in den neben dem Gehängten dargestellten Figuren voneinander. Die Beliebtheit des Motivs lässt sich dadurch erklären, dass es die Botschaft der *infamia* einer Person direkt und auf simple Weise zu vermitteln vermochte.<sup>63</sup>

Gherardo Ortalli, dessen Arbeiten bis heute die wichtigsten Referenzen zu den italienischen Schandbildern bleiben, hat in Bezug auf die Ästhetik dieser Werke betont, dass die Fertigkeiten der beauftragten Maler meist eher begrenzt waren und erst einige Zeit später namhafte Künstler die Aufträge auszuführen begannen. Zu dieser Zeit, also ab dem Ende des 14. Jahrhunderts, war das Genre aber schon im Begriff zu verschwinden.<sup>64</sup>

Als zeitgenössischer Vergleich liesse sich hingegen Giotto's Jüngstes Gericht hinzuziehen, das zwar nicht zur Kategorie der *pitture infamanti* zu zählen ist, dessen Ikonografie aber auf diese verweist. Das Fresko zeigt auf der rechten Seite, in der Hölle, zwei kopfüber aufgehängte Sünder (siehe Abb. 3).<sup>65</sup> Wie in Dantes *Inferno* sind auch die Strafen in den bildlichen Repräsentationen der Hölle den zu jener Zeit tatsächlich praktizierten nachempfunden. Auch in Florenz waren die Höllenstrafen bereits bildlich präsent, und zwar durch den Mosaikzyklus im Baptisterium San Giovanni (siehe Abb. 4), von dem sich sowohl Giotto als auch Dante inspirieren liesen. Rund um die zentrale Teufelsfigur werden die nackten Sünder von bizarren Höllenwesen gepeinigt. Neben der Darstellung verschiedener Höllenstrafen zeigt das Mosaik am rechten Rand als einzige namentlich beschriftete Person Judas, der aufgehängt wird.<sup>66</sup>

62 Ortalli 1979, S. 20; Ferrari 2015, S. 24.

63 Edgerton 1985, S. 59; Ortalli 2016, S. 30, 35 und 42.

64 Ortalli 2016, S. 30.

65 Edgerton 1985, S. 27.

66 Poeschke 2009, S. 354–356.



Abb. Nr. 3: Giotto (Giotto di Bondone 1266–1336): Das Jüngste Gericht, Detail. Padua, Scrovegni-Kapelle. Foto © 2021. Photo Scala, Florence.



Abb. Nr. 4: Das Jüngste Gericht, um 1240/50–um 1300, Detail, Gewölbemosaik im Baptisterium von San Giovanni, Florenz. Foto: Elisa Monaco.

In nicht allzu unähnlich diffamierender Art und Weise wurden Verbrecher zur Bestrafung der Allgemeinheit präsentiert, indem sie nackt auf öffentlichen Plätzen erniedrigt oder mit Peitschenhieben durch die Strassen getrieben wurden, während sie ein Symbol ihres Vergehens, wie zum Beispiel im Falle des Kupplers am Kopf befestigte Hörner, tragen mussten.<sup>67</sup>

67 Ortalli 1979, S. 14; Edgerton 1985, S. 27 und 65.

Eine derartige vor den Augen der gesamten Stadt erlebte Schmach war nicht so leicht zu vergessen und die Schande nicht einfach zu tilgen. Es überrascht daher nicht, dass die Verurteilten der öffentlichen Demütigung zu entfliehen versuchten. Schandbilder von flüchtigen oder verbannten Verrätern bilden folglich auch den grössten Teil der verzeichneten *pitture infamanti*. Die Bilder wurden damit besonders in den Fällen, in denen ein Urteil in Abwesenheit des Angeklagten gefällt wurde, als eine Form der Strafe angewandt. Mit diesen «bildlichen Ehrloserklärungen» konnte die Herabwürdigung eines Individuums über längere Zeit präsent gemacht werden.<sup>68</sup>

Die Bilder wurden somit in Dantes Zeit eingesetzt, um die Erinnerung an eine Person im kollektiven Gedächtnis negativ zu markieren.<sup>69</sup> Klaus Krüger hat für die Kunst der Dantezeit betont, das Bild *sei* öffentlich und es *ma-che* öffentlich; in dieser Funktion sei das Bild Teil der «gesellschaftlichen Konstruktion» des «als verbindlich angesehenen politischen Konsenses (*consensus omnium*)» und stehe damit in einer Wechselbeziehung zur «öffentlichen Meinung (*opinio communis*)». <sup>70</sup> In Bezug auf die mittels bildhafter Verkündigung angestrebte *damnatio memoriae* im Florenz der Dantezeit wurde in der Forschung – so auch von Krüger – wiederholt auf die Vertreibung des Herzogs von Athen verwiesen.<sup>71</sup> Der Herzog, der gemäss der Überlieferung durch seinen despotischen Herrschaftsstil die Rache des florentinischen Volkes auf sich gebracht hatte, wurde aus der Stadt vertrieben, und sein Wappen wurde überall entfernt, abgeschlagen oder, wenn es nicht anders ging, übermalt. Giovanni Villani schildert das Ereignis folgendermassen:<sup>72</sup>

Es wurde angeordnet, dass die durch den genannten Herzog ernannten Prioren weder Privilegien haben noch Wappen tragen durften wie die anderen Prioren, die durch das Volk ernannt worden waren; und dass ein jeder, bei dem das gemalte

---

68 Brückner, Wolfgang: «Bild-Ehre, Bild-Schande, Bild-Ängste. Einstige Kommunikationsweise und heutige Diskursverkürzungen», in: Behrmann, Carolin (Hg.): *Images of Shame. Infamy, Defamation and the Ethics of Oeconomia*, Berlin 2016, S. 103–117, hier S. 110; vgl. hierzu auch Ortalli 1979, S. 13–14; Ortalli 2016, S. 31; Edgerton 1985, S. 73.

69 Milani 2010, S. 181.

70 Krüger 2015, S. 26.

71 Zuletzt von Ferrari 2015, S. 27–32.

72 Krüger 2015, S. 67.

Wappen im oder am Haus zu finden war, es zerstören und abschlagen musste, und bei wem es gefunden werde, der müsse als Strafe tausend Goldflorine zahlen.<sup>73</sup>

Giovanni Villani, Cronica 13, XCII

Der Versuch einer Auslöschung der Erinnerung verursacht gleichzeitig eine Deformation derselben: Durch das Entfernen aller Gegenstände, die das Wappen der verhassten Person tragen, wurde die Verbannung in doppeltem Sinne ausgeführt. Für die durch gemalte Repräsentationen von Missetätern angestrebte *damnatio memoriae* muss an dieser Stelle nochmals die Frage gestellt werden, warum gerade diese Bilder, die eine gedächtniskonstruierende Funktion haben sollten, so kurzlebig waren. Zum einen ist festzuhalten, dass die Urteile auch revidierbar waren, es gibt also Fälle, in denen nach der Beilegung eines Konflikts die beleidigenden Bilder entfernt wurden – so wurde zum Beispiel in einer Auseinandersetzung zwischen den Florentinern und den Sienesen verfahren. Hier ging es aber nicht um eine einzelne Person, sondern um eine andere Stadt. Und schliesslich bleibt auch die – wohl weniger oft verzeichnete – Möglichkeit, dass der Verurteilte die angesetzte Geldstrafe begleichen konnte.

Andererseits zeigt dieses auf der Kurzlebigkeit der *pitture infamanti* basierende Überlieferungsproblem meiner Meinung nach auf, welche Funktion diesen Bildern zugesprochen wurde: Sie waren, so möchte ich vermuten, selbst nicht für die Ewigkeit gedacht, vielmehr sollten sie ein eingängiges Bild vermitteln, das jeder sich einfach im Gedächtnis einprägen konnte und welches dadurch den Inhalt so lange, wie es politisch nötig war, präsent hielt – eben auch für diejenigen, die nicht lesen konnten. Für jene, die des Alphabets mächtig waren, enthielten die Malereien noch weitere Hinweise wie die Identifizierung des Verurteilten in grossen Lettern sowie Angaben zum Verbrechen, die, wie Ortalli herausgefunden hat, bisweilen auch in einer melodischen Versform abgefasst wurden.<sup>74</sup> Derart einprägsam gestaltet, wurden die Bilder selbst bald obsolet. Sobald sie im kollektiven Gedächtnis verankert waren, wurden sie nicht mehr gepflegt und bewahrt. Die *pitture infamanti* müs-

---

73 [...] si fece dicreto che niuno priore che fosse stato fatto per lo detto duca non avesse privilegio né potere portare arme come gli altri priori fatti per lo popolo; e chiunque avesse dipinta l'arme sua in casa o di fuori, la dovesse ispignere e acerare; e accui fosse trovata, pena fiorini mille d'oro. Zitiert nach: Dragomanni 1969, übersetzt von der Verfasserin.

74 Ortalli 2016, S. 40.

sen daher vor allem als Verkündigungsmedium betrachtet werden, deren primäre Funktion in der Einprägung von spezifischen Inhalten im Gedächtnis lag. Diese Feststellung vermag auch Aufschluss über das generelle Verständnis von Bildern und deren Funktionen in Dantes Zeit zu geben.

Der Kontext der *fama* als eine erstrebenswerte Form gesellschaftlich einsetzbaren «Kapitals»<sup>75</sup> sowie als Teil des Strafsystems macht die Verurteilung Dantes und seine damit zusammenhängende Attitüde in Bezug auf gesellschaftliche Urteile im Allgemeinen zum zentralen Referenzpunkt für die Verarbeitung der Ruhmesthematik im *Inferno*.<sup>76</sup> Am 27. Januar 1302 wurde er zusammen mit drei anderen Personen verhört, «weil es das öffentliche Gerücht so berichtet hat» (*fama publica referente*),<sup>77</sup> wie in der Verurteilungsurkunde zu lesen ist. Er wurde des Missbrauchs eines öffentlichen Amtes (*fraudem et baracteriam committendo in dicto suo officio prioratus*) und damit eines frevlerischen Aktes gegen das *bene comune* beschuldigt.<sup>78</sup> Zusammen mit den anderen Angeklagten hätte Dante sich bis zu einem bestimmten Termin stellen und vor der Kommune Rechenschaft ablegen sollen:

Die hier genannten Herren Palmerio, Dante, Orlanducchio und Lippo wurden entsprechend dem Gesetz von den Boten der florentinischen Kommune vorgeladen und aufgefordert, bis zu einem festgesetzten Termin, der schon verstrichen ist, vor uns und unserem Rat zu erscheinen und auch sollte jeder höchstpersönlich kommen

75 Zur *fama* als soziales Kapital siehe Kapitel 4.3 *Vana gloria*.

76 Ich habe folgende Editionen der Verurteilungsurkunde vom 27. Januar 1302 berücksichtigt: Diejenige von Renato Piattoli in: Ders. (Hg.): *Codice Diplomatico dantesco*, Florenz 1950, S. 103–107, sowie jene von Maurizio Camanelli, die in seinem folgenden Aufsatz zu finden ist: «Le sentenze contro I bianchi fiorentini», in: *Bullettino dell'Istituto storico italiano per il Medioevo* 108 (2006), S. 224–228. Zu Dantes Verurteilung siehe auch Steinberg 2013, S. 20. Zur Beurteilung des Ruhmes bei Dante siehe von Müller, Achatz Freiherr: *Gloria Bona Fama Bonorum. Studien zur sittlichen Bedeutung des Ruhmes in der frühneuzeitlichen und mittelalterlichen Welt*, Husum 1977, S. 183–190.

77 *dominum Palmerium de Altovitis de sextu Burgi Dante Alaghieri de sextu Sancti Petri Maioris Lippum Becche de sextu Ultrarni Orlanducium Orlandi de sextu Porte Domus contra quos processum est per inquisitionem ex officio nostro curie nostre factam super eo et ex eo quod ad aures nostras et curie nostre notitiam, fama publica referente, pervenit [...]*. Zitiert nach: Piattoli 1950, S. 105.

78 Zitiert nach: Piattoli 1950, S. 104; Steinberg 2013, S. 20.

und unserer Anordnung Folge leisten und sich angesichts der auferlegten Untersuchung verteidigen und rechtfertigen, aber sie sind nicht gekommen [...].<sup>79</sup>

Da die Angeklagten nicht erschienen sind, werden sie in Abwesenheit verurteilt; sie müssen innerhalb von drei Tagen eine festgesetzte Summe bezahlen und, sollten sie dies nicht tun, würden ihr Hab und Gut konfisziert bzw. zerstört, zudem werde eine Verbannung vom toskanischem Land für zwei Jahre ausgesprochen, die Namen im Dienste der *infamia* in die Statuten eingeschrieben und die Verurteilten vom *bene commune* ausgeschlossen.<sup>80</sup> Als Betrüger (*falsarii*) dürfen sie nie mehr ein öffentliches Amt bekleiden:

[...] und gleichsam können die Fälscher und die des Amtsmissbrauchs Schuldigen zu keiner Zeit wieder irgendein Amt oder einen Gunsterweis in Bezug auf die Kommune oder von der Kommune Florenz in der Stadt erhalten.<sup>81</sup>

Das endgültige Urteil vom 10. März desselben Jahres fällt dann tatsächlich härter aus: Weil er (und die anderen Angeklagten) nicht erschienen ist, um sich zu entschuldigen, wird Dante zum Tod durch Verbrennen verurteilt.<sup>82</sup> Wie harsch dies uns auch erscheinen mag; Dante wurde nicht – um nochmals auf diesen wichtigen Punkt zurückzukommen – als Staatsfeind, sondern als korrupter Beamter verurteilt; er ist also nicht in erster Linie ein politisch Exilierter, sondern im Sinne der anerkannten kommunalen Regierung ein Verbrecher.<sup>83</sup> In der Tat wurde er eines der schlimmsten Vergehen für schuldig befunden. Den Betrug (*baracteria*) – wie einer der Anklagepunkte lautet – finden wir im *Inferno* als Betrug am vertrauenden Nächsten (*colui*

---

79 *Qui d. Palmerius, Dante, Orlanducciis et Lippus citati et requisiti fuerunt legiptime per nuntios comunis Florentie, ut certo termino, iam elapso, coram nobis et nostra curia comparare deberent ac venire ipsi et quilibet ipsorum ad parendum mandatis nostris et ad se defendendum et excusandum ab inquisitione premissa, et non venerunt [...].* Zitiert nach: Piattoli 1950, S. 106. Übersetzt von der Verfasserin.

80 Santagata 2016, S. 141–142.

81 [...] *et tamquam falsarii et baracterii nullo tempore possint habere aliquod offitium vel benefitium pro comuni vel a comuni Florentie in civitate.* Zitiert nach: Piattoli 1950, S. 107. Übersetzt von S. Scholz.

82 Santagata 2016, S. 141–142.

83 Steinberg 2013, S. 15.

*che si fida*)<sup>84</sup> wieder. Dante selbst verbannt diese Schwindler (*baratti*) in den untersten Kreis der Hölle:

[...] darum sind im zweiten Kreis die Heuchler, Schmeichler, und wer andere verhext. Hier werden Fälschung, Raub und Simonie bestraft; hier stecken Kuppler, Betrüger und ähnliche Dreckskerle.<sup>85</sup>

Inf. XI, 57–60

Über die öffentliche Schmach hinaus muss diese Beschuldigung demzufolge für Dante eine enorme persönliche Kränkung bedeutet haben; eine Beleidigung, die er nie vergessen würde. Als ihm 1315 die Begnadigung angeboten wird, lehnt er diese ab. In seinem Antwortbrief an den Freund, der ihm von der möglichen Rückkehr berichtet hatte, erfahren wir, welche Bedingungen von der Kommune gestellt wurden:

Das ist es also, was mir [...] hinsichtlich der vor kurzem in Florenz angeordneten Verzeihung der Verbannten mitgeteilt wird, daß, wenn ich eine gewisse Geldsumme zahlen und den Schimpf der Darstellung leiden wolle, ich Verzeihung erlangen und sofort zurückkehren könnte! – In diesem Vorschlag, mein Vater, sind jedoch zwei Dinge lächerlich und übelgeraten. [...] Ist das der Ruhm, mit welchem man Dante Alighieri in das Vaterland zurückruft, nachdem er fast drei Lustra die Verbannung ertragen hat? Auf solche Weise belohnt man seine Unschuld, die niemand mehr verkennt? Auf solche Weise den Schweiß und die Arbeit, welche er auf Gelehrsamkeit verwandt hat? Fern sei es von einem mit der Philosophie vertrauten Manne die unbesonnene Demütigung eines irdisch gesinnten Herzens, daß er nach Art eines Cioli und anderer Ehrlosen, gleichsam in Banden, es ertrüge, sich zu stellen! Fern sei es von einem Manne, der die Gerechtigkeit predigt, daß er, der Beleidigte, seinen Beleidigern, als wären es seine Wohltäter, Geld zahle!<sup>86</sup>

Epistola XII, Brief an einen florentinischen Freund

<sup>84</sup> Inf. XI, 53.

<sup>85</sup> *onde nel cerchio secondo s'annida / ipocresia, lusinghe e chi affattura, / falsità, ladroneccio e simonia, / ruffian, baratti e simile lordura.*

<sup>86</sup> *Ecce igitur quod [...] significatum est michi per ordinamentum nuper factum Florentie super absolute bannitorum quod si solvere vellem certam pecunie quantitatem vellemque pati notam oblationis, et absolvi possem et redire ad presens. In qua quidem duo ridenda et male preconculata sunt, pater [...] Estne ista revocatio gratiosa qua Dantes Alighierii revocatur ad patriam, per trilustrum fere perpessus exilium? Hocne meruit innocentia manifesta quibuslibet? Hoc sudor et labor continuatus in studio? Absit a viro phylo-*

Dantes Antwort fällt eindeutig aus; von der irdischen *fama* hält er nichts mehr, zutiefst gekränkt verzichtet er also auf eine Rückkehr und zieht damit das Exil einer erneuten Erniedrigung vor:

Das ist nicht der Weg, mein Vater, ins Vaterland zurückzukehren. Aber wenn von Euch oder von andern ein anderer Weg aufgefunden wird, der dem Rufe Dantes, der seiner Ehre nicht nachteilig ist, so werde ich nicht säumen, ihn zu betreten. Wenn man nicht auf einem ehrenvollen Weg in Florenz eingehen kann, so werde ich nie wieder in Florenz eingehen.<sup>87</sup>

Epistola XII, Brief an einen florentinischen Freund

Durch seine Verbannung erleidet Dante nicht nur diese persönliche Kränkung und einen immensen Statusverlust, sondern auch einen Verlust an materiellen Gütern. Hinzu kommt der traumatisierende Entzug der geliebten Heimat. Ebenso wird ihn das Dasein als verarmter «Bettler», wie er sich selbst später beschreibt, zutiefst erschüttern. Seinen Status in Florenz wird er nie wiedererlangen, er wird ein Ausgestossener bleiben. Damit ist der ergänzende Teil der Strafe, wie sie in den Statuten festgehalten wurde, erreicht; Zusätzlich zu den materiellen Bestrafungen sollte nämlich auch Dantes Bild im Gedächtnis der Gemeinschaft geschädigt werden.<sup>88</sup>

[... damit] die Erinnerung für immer währe, werden die Namen in den Statuten des Volkes verzeichnet.<sup>89</sup>

---

*sophie domestico temeraria tantum cordis humilitas, ut more cuiusdam Cioli et aliorum infamium quasi victus ipse se patiatur offerri! Absit a viro predicante iustitiam ut perpessus iniurias, iniuriam inferentibus, velut benemerentibus, pecuniam suam solvat!* Zitiert nach: Fioravanti/Giunta 2014, S. 1490–1492; Dantes Werke, «Der unbekannte Dante», hg. v. Albert Ritter, Berlin 1923, S. 233.

<sup>87</sup> *Non est hec via redeundi ad patriam, pater mi; sed si alia per vos ante, deinde per alios invenitur, que fame Dantisque honori non deroget, illam non lentis passibus acceptabo; quod si per nullam talem Florentia introitur, nunquam Florentiam introibo.* Zitiert nach: Fioravanti/Giunta 2014, S. 1492; Ritter 1923, S. 233.

<sup>88</sup> Steinberg 2013, S. 7; 20.

<sup>89</sup> Zuerst heisst es *perpetua fiat memoria, nomina eius scribatur* [sie sollen geschrieben werden] in *statutis populi*, Piattoli 1950, S. 105. Später findet sich folgende Formulierung: *perpetua fiat memoria, eorum nomina scribantur in statutis populi.* Zitiert nach Piattoli 1950, S. 107.

Dante musste somit nicht nur an eigenem Leibe erfahren, wie eine Anzeige durch die fama zu einem vernichtenden Urteil führen konnte und wie der Entzug der Anerkennung durch die Kommune einem sozialen Mord gleichkam; ebenso wurde in seinem Falle die fama eingesetzt, um eine für immer währende Diskreditierung seiner Person im Sinne einer damnatio memoriae zu erreichen. In Dantes Gerichtsurteil fließen daher die Achsen fama, Schande, Strafe und Gedächtnis ineinander. Sie bieten den Hintergrund, vor welchem Dantes Bewertung der fama betrachtet werden soll. Das traumatisierende Ereignis muss aber auch im Allgemeinen bei der Lektüre der danach von Dante verfassten Werke berücksichtigt werden, weil ab diesem Zeitpunkt das Schreiben für ihn eine Form von Therapie bedeutete: Nachdem ihm von der Kommune der Mund verboten worden war, gab ihm das Schreiben die Möglichkeit, seine Meinung auszudrücken und seiner Wut über die als ungerecht empfundene Verurteilung Luft zu machen.

In diese Zeit fällt auch seine intensive Auseinandersetzung mit dem Wesen des Ruhmes. Es soll im Folgenden gezeigt werden, dass seine Deutung einen starken Kontrast zwischen den zwei Formen des Ruhmes zeichnet. Die erste, die oben bereits beleuchtet wurde, gehört zum weltlichen Bereich. Für die zweite, um die es nun gehen soll, muss eine theologische Perspektive eingenommen werden, denn sie ist Teil der göttlichen Sphäre.

An diesem Punkt scheint es notwendig, die verschiedenen Arten, wie die fama in den mittelalterlichen Texten – und so auch bei Dante – auftritt, zu betrachten. Der Versuch einer Trennung wird durch die Tatsache erschwert, dass bisweilen in der Forschung keine klare terminologische Unterscheidung erfolgt. Hinzu kommt, dass sich die Autoren der Zeit selbst über die Bewertung der fama nicht einig waren. Die nicht-geistlichen Quellen des 12. und 13. Jahrhunderts tendieren dazu, die Rolle der fama positiv zu bewerten.<sup>90</sup> Chris Wickhams Unterscheidung bezog sich auf eine Abgrenzung der rechtlich relevanten, irdischen fama vom blossen Gerede (*gossip*). Aber es gibt neben dieser ersten, auf irdische Dinge ausgerichteten und sich mit dem «weltlichen Lärm» (*mondan romore*) der Antike deckenden noch eine zweite Art der fama. Sie ist jene, die im christlichen Verständnis anstrebenswert ist und die gloria Gottes im Sinne hat – das Streben nach einem Ruhm, der von Gott verschenkt wird und daher auf gute, christliche Taten folgt. Die

---

<sup>90</sup> Fenster/Smail 2003, S. 9–10.

erste Form der *fama* wird im Gegensatz dazu von Thomas von Aquin als *vana gloria* charakterisiert – ein Begriff, den wir auch in der *Commedia* finden.<sup>91</sup> Im Übrigen reiht sich Dante mit der Verwendung des Terminus *fama* in die Mehrheit der italienischen Quellen ein, in denen gemäss Fenster/Smail am häufigsten Begriffe wie *fama*, *onore*, *uomo d'onore* etc. vorkommen. Die Erfolgsgeschichte des Begriffs im Hochmittelalter geht mit der Rezeption des römischen Rechts einher und zeigt sich damit vor allem in Italien, Südfrankreich und Spanien.<sup>92</sup> Dantes Behandlung des Themas findet schon kurze Zeit später Widerhall in Petrarcas *secretum meum*; ein Text, der – wie noch zu zeigen sein wird – die von Dante vorgestellte Begrifflichkeit und Deutung bekräftigen wird.

Dass der Ruhm bei Dante zwei Gesichter hat, wird verständlicher, wenn wir eine Passage aus der *Monarchie* zur Argumentation hinzuziehen; hier erläutert Dante die zwei Naturen des Menschen, die sich für ihn in den beiden Sphären des Papsts und des Königs spiegeln.

Denn der Mensch ist, wenn man ihn im Hinblick auf seine beiden wesentlichen Teile, nämlich Seele und Leib, betrachtet, verweslich; betrachtet man ihn nur im Hinblick auf einen dieser Teile, nämlich die Seele, so ist er unverweslich. [...] Wenn nun aber der Mensch gewissermassen die Mitte zwischen verweslichen und unverweslichen Wesen bildet, jedes Mittelding aber an der Natur der Extreme teilnimmt, so muss der Mensch notwendigerweise an beiden Naturen teilnehmen.<sup>93</sup>

*Monarchie*, Drittes Buch, XV, 4–5

Für die Trennung zwischen der *vana gloria* und der von Gott vergebenen *fama* ist hier wichtig, dass der Mensch als einziges Lebewesen sowohl eine vergängliche (Körper) und eine ewige Natur (Seele) hat (*homo solus in entibus tenet medium corruptibilem et incorruptibilem*).<sup>94</sup> Die zwei Naturen

<sup>91</sup> Edgerton 1985, S. 61; Fenster/Smail 2003, S. 7.

<sup>92</sup> Fenster/Smail 2003, S. 10.

<sup>93</sup> *Nam homo, si consideretur secundum utranque partem essentialem, scilicet animam et corpus, corruptibilis est; si consideretur tantum secundum unam, scilicet animam, incorruptibilis est [...] Si ergo homo medium quoddam est corruptibilem et incorruptibilem, cum omne medium sapiat naturam extremorum, necesse est hominem sapere utranque naturam*; zitiert nach: Dante Alighieri: *Monarchie*, Lateinisch und Deutsch, Übersetzung von Thomas Vormbaum, Sankt Augustin 2011, S. 168–171.

<sup>94</sup> Ebd. 3; zitiert nach: Vormbaum 2011, S. 167–168.

finden ihre Entsprechung in den zwei Zielen des Menschen (*cum omnis natura ad ultimum quendam finem ordinetur, consequitur ut hominis duplex finis existat*).<sup>95</sup> Am Ende sollten aber beide Ziele im Sinne der göttlichen Ordnung angestrebt werden. Das Glück auf Erden ist nur gewährleistet, wenn das Leben nach christlichen Werten gelebt wird. Anders ausgedrückt sollen sowohl Papst als auch König den Menschen zum Paradies führen, und sowohl in seiner vergänglichen als auch in seiner ewigen Natur soll der Mensch nach Gott streben.

Die Unterscheidung zweier Formen des Ruhms ist von derartiger Bedeutung, weil auch Dante den Begriff der *fama* nicht nur in Bezug auf das negativ behaftete Streben nach weltlichem Ruhm anwendet und weil gerade bei ihm die inhaltliche Trennung nicht eindeutiger ausfallen könnte, wie im Folgenden zu zeigen ist. Sosehr er das Bedürfnis des Menschen nach göttlichem Lob hochhält, so «verabscheuungswürdig» (*abominevole*) ist für ihn die «Begierde nach eitlem Ruhm» (*cupidità di vanagloria*).<sup>96</sup> Ebenjener niederen, vergänglichen *fama* wollen wir uns nun vorerst zuwenden.

### 4.3 *Vana gloria*

Ist Dantes Werk als ein immenses, metaphorisches Schandbild zu sehen? Gherardo Ortalli hat diese Sichtweise in seiner Arbeit über die *pitture infamanti* zumindest vorgeschlagen. Das Bild würde damit allerdings, wie er selbst schreibt, nicht in die alltäglich-irdische, sondern in die jenseitige Dimension projiziert.<sup>97</sup> Noch wichtiger scheint mir jedoch die Feststellung, dass in der *Commedia* ein enormer Aufwand betrieben wird, um klarzumachen, dass Gott selbst die Richtinstanz verkörpert – im Gegensatz zu den *pitture infamanti*, wo die Kommune und damit die öffentliche Meinung hinter dem Richtspruch steht. Gerade dieses Detail markiert bei Dante den Unterschied zwischen *gloria* und *vana gloria*.

Wenn man das Blickfeld der irdisch-juristischen Sphäre in das Jenseits verschiebt, stellt sich die Frage, wie sich der Ruhm in der Perspektive der Hölle präsentiert. Zum einen scheint mir vorerst folgende Erkenntnis grund-

<sup>95</sup> Monarchie, Drittes Buch, XV, 6; zitiert nach: Vormbaum 2011, S. 170–171.

<sup>96</sup> Das Gastmahl I, XI, 1–2.

<sup>97</sup> Ortalli 1979, S. 8.

legend zu sein: Durch das Verschieben vom irdischen in den jenseitigen Bereich wird der Vergangenheitscharakter des Erdenruhms – also *fama*, nicht nur als etwas *Vergängliches*, sondern tatsächlich schon *Vergangenes* – und damit auch der Gedächtnisaspekt verstärkt, gleichzeitig wird die *fama* damit ironischerweise zweckentfremdet und folglich überflüssig gemacht.

Wenn es um die Rolle des Gedächtnisses im *Inferno* geht, ist in der Forschung vor allem auf die *damnatio memoriae* verwiesen worden.<sup>98</sup> Tatsächlich spiegelt die Furcht vor irdischer Vergessenheit und Schande die Sorge der verdammten Seelen um ihre *fama* und damit ihr irreführendes Streben wider, das auch jetzt noch, wie zu Lebzeiten, nur auf ihren Ruf auf der Erde abzielt anstatt auf Gottes Gnade. Für die Verdammten bildet die irdische *damnatio memoriae* damit einen Gegenpol zur irdischen *fama*. Allerdings betreibt der Text der *Commedia* selbst und insbesondere das *Inferno*, wie wir oben gesehen haben, eine *damnatio memoriae* der in ihr beschriebenen Personen und kann damit, wie Justin Steinberg es formuliert hat, als «Schande produzierend» bezeichnet werden.<sup>99</sup> Somit bestraft das *Inferno* ironischerweise gerade jene Seelen mit *infamia*, welche die grösste Furcht vor ihr hegen.

Die Verdammten interessiert lediglich, wie die Lebenden über sie denken. Sie wünschen sich daher, dass die Menschen ihrer gedenken; allerdings handelt es sich hierbei nicht um ein mit Gebeten verbundenes Erinnern, welches im Fegefeuer anzutreffen ist. Um den Unterschied zwischen dem, was Dante mit dem Begriff *fama* beschreibt, und einem positiv konnotierten Ruhm – das heisst dem Gottesruhm bzw. des in Gottes Diensten verfolgten Ruhmes – klarzumachen, möchte ich im Folgenden darlegen, wie sich der irdische Ruhm von dem im *Purgatorio* angestrebten Gedenken unterscheidet. Es ist im Falle dieser Thematik, wie schon angemerkt, besonders wichtig, die verschiedenen Deutungsperspektiven zu berücksichtigen. Es ist daher nötig zu erklären, wie die *fama* vom Autor selbst beurteilt wird. Nur so kann erfasst werden, wie sich das im *Inferno* praktizierte bzw. verlangte «irdische Gedenken» in Dantes Theologie einfügt.

Wie bereits erwähnt, sind im *Inferno* diejenigen Ausdrücke und Verben, die einen Akt des Erinnerns beschreiben, insbesondere auf Dante selbst bezo-

98 In erster Linie sind hier Ohly (1984) Weinrich (1994 und 2005) zu nennen.

99 Im Englischen «infamy-making machine», Steinberg 2013, S. 21.

gen anzutreffen. Sein schmerzliches Erinnern kommt dann einem reinigenden Martyrium gleich.<sup>100</sup> Wenn es im *Inferno* um «memoria» geht, dann wird in der Regel das Gedenken im Sinne eines irdischen Ruhms angesprochen. Die *fama* wird durch das Mittel der Rede erreicht, die sich insofern vom Gebet unterscheidet, als dass sie nicht im Sinne Gottes (oder mit Gott im Sinne) gesprochen wird. In der *Commedia* begegnet uns das Gebet unter anderem in Form des Verbs *pregare*. Dieses kann im Italienischen zweierlei bedeuten: Einerseits lässt sich damit eine einfache Bitte aussprechen (*ti prego*, «ich bitte dich»); andererseits entspricht *pregare* dem deutschen Verb «beten». Es ist wichtig, sich dieses Unterschieds bewusst zu sein, denn Dante selbst verwendet das Verb mit beiden Bedeutungen. Allerdings überwiegt die Verwendung von *pregare* als «beten» ganz eindeutig. Wichtig ist das Gebet in erster Linie im *Purgatorio*; hier wird gesungen und gebetet; und wenn es darum geht, die Erinnerung der Lebenden an die Toten zu wecken, dann geschieht dies immer nur mittels Gebet oder Aufforderung zum Gebet. In Dantes Weltbild ist das betende Erinnern das positiv konnotierte, wohingegen das Erinnern ohne Gebet negativ besetzt ist. Auf jenes theologisch «negative» Erinnern treffen wir im *Inferno*: Hier wird weder auf das Gebet verwiesen noch gesungen – ganz zu schweigen von tatsächlichem Gebet oder einer anderen Form der Erinnerung an Gott, die hier nicht zu finden sind. Wenn wir also in diesem Teil der *Commedia* auf das Wort *pregare* treffen – und dies ist nur an einer einzigen Stelle der Fall –, dann bedeutet es nicht «beten», sondern «bitten»:

Aber wenn du wieder oben bist in der heiteren Welt, dann bitt' ich dich: Rufe mich den andren in Erinnerung. Mehr sage ich nicht, und ich gebe dir auch keine Antwort mehr.<sup>101</sup>

Inf. VI, 88–90

Bezeichnenderweise bittet der Verdammte nicht darum, Gott in Erinnerung gerufen zu werden, sondern «den andren», das heisst den Menschen. Ohly

<sup>100</sup> An jenen Stellen, wo ein Verdammter durch Erinnerung leidet, ist es Strafe; da Dante noch Hoffnung auf Erlösung hegen darf, entspricht der Erinnerungsschmerz bei ihm dem Martyrium.

<sup>101</sup> *Ma quando tu sarai nel dolce mondo, / priegoti ch'a la mente altrui mi rechi: / più non ti dico e più non ti rispondo.*

hat zu dieser Stelle geschrieben, sie sei «identisch mit der Bezeichnung der Fürbitten in den [...] Versen des *Purgatorio*». Die Bitte diene hier allerdings dazu, «der *damnatio* nicht auch noch eine *damnatio memoriae* folgen zu lassen».<sup>102</sup> Das verwendete Verb ist zwar in der Tat dasselbe wie jenes im *Purgatorio*; der Inhalt ist aber, wie oben bereits beschrieben, ein anderer. Hier hat *pregare* nichts mit der Fürbitte zu tun, denn der Kontext der Rede ist ein ganz anderer: Wo im Fegefeuer das Sprechen und Beten von Gesang und liturgischen Handlungen begleitet wird, finden wir an dieser Stelle nichts dergleichen. Was die *damnatio memoriae* betrifft, hat auch Weinrich darauf hingewiesen, dass die Figur Dante den Verdammten lediglich anbieten kann, diese Verdammung im irdischen Gedächtnis zu verhindern; allerdings – und dies stellt Weinrich selbst an anderer Stelle fest – hat dieses Angebot nur im Verständnis der irrenden Verdammten einen Wert.<sup>103</sup> Der Leser weiss es besser: Dantes Angebot ist in Anbetracht der endgültig festgesetzten Auslöschung der verräterischen Seelen aus dem Gottesgedächtnis anlässlich des bevorstehenden Jüngsten Gerichts nichts anderes als ein Betrug. Was nämlich in Wahrheit geschieht, kommt einer ironischen Umkehrung gleich: Die erhoffte *fama* wird zur *infamia* verdreht, und anstatt dem Verdammten zu nützen, macht sie diesen für die Menschen im Diesseits zum negativen Beispiel und dient jenen somit als Warnung. Die Figur Dante scheint zu diesem Zeitpunkt aber selbst nichts von dieser Täuschung zu wissen. Damit verhindert der Autor geschickt eine Verurteilung des Jenseitswanderers für ein vorsätzliches Irreführen seiner Gesprächspartner.

Der Akt des Gebets ist im *Purgatorio*, wie bereits angedeutet, durchwegs durch Gesang charakterisiert. Dessen Einsatz als ein Attribut des Göttlichen setzt sich im Übrigen im *Paradiso* fort. Als Beispiel für die zahlreichen Stellen, die auf die Performanz des Gebets hinweisen, möchte ich die folgende anführen:<sup>104</sup>

---

102 Weinrich 1994, S. 193.

103 Weinrich 2005, S. 52.

104 Die Begriffe «Performanz» und «Performativität» werden im Kapitel 6.2.2 *Das körperliche Gedächtnis* noch genauer erläutert.

«*Beati pauperes spiritu. Selig die Armen im Geiste*», sangen Stimmen so schön, dass menschliche Rede es nicht wiedergeben kann.<sup>105</sup>

Purg. XII, 109–111

Was hier in der Übersetzung von Flasch mit «menschlicher Rede» wiedergegeben wird, ist der Ausdruck *sermone*. Dieser Begriff kann als «Sprache», «Sprechen» oder «Rede» bzw. «Diskurs» übersetzt werden.<sup>106</sup> Allerdings bietet sich auch der Ausdruck «Predigt» an. In der Tat unterscheidet Dante nicht zufällig zwischen «Redner» und «Prediger» bzw. «Sänger». Für die folgende Ausführung soll diesbezüglich darauf hingewiesen werden, dass Dante die antike Redekunst nur über den «Umweg» des Augustinischen Werks aufgenommen hat, welches als Ziel aller Rede bzw. Predigt das Seelenheil und damit die Annäherung des Menschen zu Gott definiert. Die eindeutigen Unterschiede zwischen der heidnischen und der christlichen Rede sind genau diese: Der Heide redet um eines irdischen Zwecks willen, dem Christen dient die Rede hingegen zur Verbreitung der göttlichen Botschaft.<sup>107</sup> Vor diesem Hintergrund lassen sich jene Stellen im *Inferno*, in welchen es um die «Erzähl von mir»-Aufforderung geht, erklären. Diese Formulierungen ordnen sich nämlich in das Verständnis vom irdischen Gedenken ein:

[...] deine klare Rede zwingt mich; sie erinnert mich an die alte Welt.<sup>108</sup>

Inf. XVII, 52–54

Deswegen, wenn du diesen finsternen Orten entkommst, um die schönen Sterne wieder zu sehen, und wenn du dann freudig sagen kannst ›Ich war dort‹, dann sieh zu, dass du den Leuten von uns erzählst.<sup>109</sup>

Inf. XVI, 82–85

Die Rede wird in diesen beiden Passagen «favella» genannt; es handelt sich also um eine weltliche Erzählung. Thematisiert wird hier im Grunde dasselbe

105 «*Beati pauperes spiritu!*» *voci / cantaron sì, che nol diria sermone.*

106 Siehe Eintrag «*sermone*» in: Cortelazzo/Zolli 1983.

107 Augustinus, *De doctrina christiana*, IV, 4, 6. Zur Predigt bei Dante siehe Delcorno, Carlo: «Dante e il linguaggio dei predicatori», in: *Lecture classensi* 25 (1996), S. 51–74, hier S. 67.

108 *ma sforzami la tua chiara favella, / che mi fa sovvenir del mondo antico.*

109 *Però, se campi d'esti luoghi bui / e torni a riveder le belle stelle, / quando ti gioverà dicere «I fui», / fa che di noi la gente favelle.*

irdische Gedenken wie in jenen Stellen, wo im *Inferno* die «memoria» erwähnt wird. Die Aufforderung bzw. das Angebot ist jeweils dasselbe: «Erzähl von mir» und «Erinnere die Sterblichen an mich» bzw. «Ich werde von dir erzählen» und «Ich werde die Sterblichen an dich erinnern». Die Verwendung des Begriffs «memoria» in der *Commedia* dominiert, wie zuvor herausgearbeitet, im *Paradiso*. Dass er dort aber eine ganz andere Bedeutung hat, zeigen folgende Beispiele aus dem *Inferno*:

Und wenn einer von euch zurückgeht in die Welt, dann stärke er die Erinnerung an mich, die noch daniederliegt von dem Schlag, den der Neid ihr versetzte.<sup>110</sup>

Inf. XIII, 76–78

Damit die Erinnerung an Euch in der ersten Welt bei den Menschen nicht verblasse, sondern noch viele Jahre lebe, sagt mir, wer Ihr seid und aus welcher Region.<sup>111</sup>

Inf. XXIX, 103–106

Hier benutzt Dante, wie im *Paradiso*, den Begriff «memoria», den Flasch an dieser Stelle mit «Erinnerung» übersetzt. Aus der Satzkonstruktion wird allerdings klar, dass es nicht um das individuelle Gedächtnis (Erinnerungsvermögen) geht, das in der Himmelsphäre generell angesprochen wird, sondern um das kollektive Gedächtnis der Sterblichen («dann stärke er die Erinnerung an mich»; «damit die Erinnerung an euch nicht verblasse»). Es ist für Dantes Gedächtnisverständnis grundlegend, an dieser Stelle festzuhalten, dass der Autor hier nicht von einer intellektuellen Fähigkeit bzw. einem geistigen Vermögen spricht, sondern von einem irdischen Gedenken einer Gruppe, das durch den Faktor des Ruhmes zu charakterisieren ist. In dieser Form durchzieht die *fama* das ganze *Inferno* und wird damit zu einem seiner Hauptthemen. Den Seelen wird jeweils – entweder direkt von Dante oder, wie in den folgend zitierten Passagen, von Vergil – versprochen, ihnen Ruhm in der Welt der Sterblichen zu verleihen (*nel mondo render fama*) oder den in Vergessenheit geratenen Ruhm zu erneuern (*fama rinfreschi*):

110 *E se di voi alcun nel mondo riede, / conforti la memoria mia, che giace / ancor del colpo che 'nvidia le diede.*

111 *Se la vostra memoria non s'imboli / Nel primo mondo da l'umane menti, / ma s'ella viva sotto molti soli, / ditemi chi voi siete e di che genti.*

Aber sag ihm, wer du warst, damit er es ein wenig wiedergutmachen kann, indem er deinen Ruhm in der Welt oben erneuert, wohin er zurückkehren darf.<sup>112</sup>

Inf. XIII, 52–54

Noch kann er dir Ruhm verschaffen in der Welt, denn er lebt und erwartet noch ein langes Leben, wenn die Gnade ihn nicht vor der Zeit zu sich ruft.<sup>113</sup>

Inf. XXXI, 127–129

Wenn man die Gesamtheit aller Stellen im *Inferno*, in denen *fama* erwähnt wird, betrachtet, ergibt sich ein eindeutiges Bild: Es zeichnet sich nämlich gegen Ende des *Infernos* hin eine vermehrte Referenz auf die *fama* ab – je schlimmer die Sünde, umso höher ist das Bedürfnis des Sünders nach Ruhm.

Ohly hat sich in Bezug auf die Seelen im *Inferno* gefragt, ob sie wirklich nur eine wehmütige Erinnerung an die Menschenwelt hegen oder vielleicht doch im Geheimen auf eine Fürbitte hoffen und damit indirekt doch noch an Gottes Erbarmen glauben.<sup>114</sup> Für diese Annahme gibt es allerdings kaum Beweise, denn die Verdammten sprechen nur von Gott, wenn sie ihre Strafe oder den Ort ihrer Verdammnis erklären. Sie interessieren sich nicht für Gottes Gnade, sondern nur für ihren Ruf bei den Menschen. Dieses isolierte Bedürfnis nach *fama* hat als Eitelkeit nichts mit einer Sehnsucht nach Gott zu tun. Die «Linderung ihres Höllenleidens»,<sup>115</sup> die sich die Verdammten, wie Ohly schreibt, durch die Stärkung des irdischen Gedenkens erhoffen, wird allerdings nie eintreten, denn echte Linderung kann nur von Gott kommen.

Dass diese Form des Gedenkens in Dantes Weltbild negativ besetzt ist, zeigt auch ein genauerer Blick auf den Charakter jener Gespräche. Sie sind einerseits gekennzeichnet durch die egoistische Motivation der Rede überhaupt – Dante ist neugierig und möchte seinen Wissensdurst stillen, während die verdammten Seelen nach Ruhm für ihre eigene Person streben – und andererseits ist hier ein wirtschaftlicher Faktor auszumachen, der die Unterhaltungen aus theologischer Sicht grundsätzlich als dubios erscheinen

112 *Ma dilli chi tu fosti, sì che 'n vece / d'alcun' ammenda tua fama rinfreschi / nel mondo sù, dove tornar li lece.*

113 *Ancor ti può nel mondo render fama, / ch'el vive, e lunga vita ancor aspetta / se 'nnanzi tempo grazia a sé nol chiama.*

114 Ohly 1984, S. 27.

115 Ebd., S. 26.

lässt. Die Dialoge zwischen Dante und den Verdammten gleichen nämlich Verkaufsgesprächen, in welchen Dante sich Wissen durch das *fama*-Angebot einkauft. Der Kontext dazu ist im wirtschaftlichen Aufschwung der Stadt Florenz zu suchen, der in Dantes Zeit ein negatives Bild der Geldgeschäfte generiert hatte. Denn in Bezug auf das Geld bietet die Bibel nicht viel Interpretationsspielraum: «Wer das Gold liebt, bleibt nicht ungestraft, wer dem Geld nachjagt, versündigt sich» (Sir. 31, 5), heisst es im Alten Testament.<sup>116</sup> Im Fall des Wuchers war man sich sicher, dass die Betroffenen nach dem Tod die Hölle erwartete. Schon früh hatte die Kirche das Zinsgeschäft verboten, aber erst ab dem 12. Jahrhundert wurde er mit dem Aufschwung in der Geldwirtschaft zu einem ernstem Problem. Das Zinsgeschäft wurde zuletzt am Zweiten Laterankonzil 1139 (unter Punkt 13), am Dritten Laterankonzil 1179 (unter Punkt 25) und am Vierten Laterankonzil 1215 (unter Punkt 67) verurteilt. Gerade als die Armut als Lebensideal besondere Wertschätzung erfuhr, waren jene Kaufleute, die überhöhte Zinsen von ihren Schuldern verlangten, besonders verachtet.<sup>117</sup> Doch der Wucher wurde bald differenzierter betrachtet; da die Kirche nie sämtliche Formen der Zinsleihe untersagt hatte und im Grunde eine Art Wiedergutmachung vonseiten des Sünders möglich war, wurde auch eine Errettung der Wucherer vor der Hölle grundsätzlich unter bestimmten Bedingungen denkbar.<sup>118</sup> Im daraus resultierenden Kompromiss hatten die Wucherer ihre Schuld gegenüber Gott im Fegefeuer zu begleichen.

Vor diesem Hintergrund könnte man Dantes *fama*-Versprechen als einen geplanten Schuldenausgleich sehen. Bei den genannten Tauschgeschäften macht er sich nämlich im übertragenen Sinne zum Schuldner und sein Gegenüber zu seinem Gläubiger.<sup>119</sup> Diese Situation ist für das Seelenheil dop-

---

116 *qui aurum diligit non iustificabitur et qui insequitur cocnsumptionem replebitur ex ea.* Zitiert nach: Gryson 2007, S. 1068.

117 Le Goff, Jacques: Wucherzins und Höllenqualen. Ökonomie und Religion im Mittelalter, aus dem Französischen von Matthias Rüb, mit einer Einführung von Johannes Fried, Stuttgart 2008, S. 25 und 36.

118 Ebd., 2008, S. 98 und 104.

119 Es sei hier lediglich angedeutet, dass bei diesen «symbolischen Tauschbeziehungen» mit einer Form des Bourdieu'schen «sozialen Kapitals» gehandelt wird, das heisst mit der irdischen *fama*. Die Verdammten erkennen, dass Dante über ebenjene Ressourcen verfügt, die «auf der Zugehörigkeit zu einer Gruppe beruhen». In der Tat ist Dante zum

pelt negativ behaftet: Dante wird die Schuld nämlich nie ausgleichen, da er den Ruf aller Seelen, die er im *Inferno* antrifft, durch die Niederschrift seines Werkes zerstören wird. Das Geschäft hat zudem einige Eigenschaften mit dem zu Dantes Zeit als Sünde anerkannten Wucher gemein, den er besonders hart bestraft: Nicht in das Fegefeuer, sondern in die Hölle müssen bei ihm die Wucherer. Diese beschreibt er im *Inferno* folgendermassen:

Und weil der Wucherer einen anderen Weg einschlägt, missachtet er die Natur und ihre Nachahmerin; er setzt seine Hoffnung auf anderes.<sup>120</sup>

Inf. XI, 109–111

Dantes Beurteilung des Wuchers wirkt somit besonders streng.<sup>121</sup> Der Handel zwischen Dante und den Verdammten gehört zwar nicht eindeutig in die Kategorie des Wuchers; die zahlreichen Gemeinsamkeiten mit dem verpönten Zinsgeschäft präsentieren die Gespräche im *Inferno* allerdings in einem durchaus zweifelhaften Licht: Zum einen wird nichts Materielles getauscht, sondern nur Symbolisches, das heisst Informationen über die Person und die Strafe gegen ein Verbreiten guter *fama* im Diesseits. Des Weiteren erhalten (oder erhoffen sich) die Gläubiger mehr, als sie Dante geben. Und schliesslich hat der Tausch mit dem Zinsgeschäft gemein, dass beide von einem Zeitfaktor bestimmt sind.<sup>122</sup> Beziehen wir auch hier wieder die verschiedenen Perspektiven ein, so ergibt sich folgendes Bild, erstens aus der Sicht des Prot-

---

Zeitpunkt seiner fiktiven Reise (im Jahr 1300) noch Teil der Kommune und stellt damit für die Verdammten eine Person dar, die ihnen in ihrer Ansicht Anerkennung innerhalb jener Gemeinschaft verschaffen kann, von der sie allerdings ironischerweise – durch ihren Tod – für immer getrennt sind. Auch von der Gottesgesellschaft sind sie schon für immer ausgestossen. Auf eine genauere Untersuchung der *fama* als soziales Kapital muss hier allerdings aus Rücksicht auf das Hauptthema der Arbeit verzichtet werden. Die zitierten Stellen stammen aus: Bourdieu, Pierre: Die verborgenen Mechanismen der Macht. Schriften zu Politik & Kultur 1, hg. v. Margareta Steinbrücke, aus dem Französischen von Jürgen Bolder, Hamburg 2015, S. 63.

<sup>120</sup> *E perché l'usuriere altra via tene, / er sé natura e per la sua seguace / dispregia, poi ch'in altro pon la spene.* Mit der Nachahmerin der Natur ist Handwerk, Wissen und Kunst gemeint, siehe Flasch, Kurt: Einladung, Dante zu lesen, Frankfurt am Main 2013, Fussnote 85.

<sup>121</sup> Le Goff 2008, S. 98 und 104.

<sup>122</sup> Le Goff 2008, S. 52.

agonisten: Dante behauptet, dass er den Seelen etwas geben werden kann, das für sie von hohem Wert ist. Er befindet sich scheinbar im Unwissen darüber, dass er das Versprechen nicht einhalten wird, und auch von der Niederschrift seines verdammenden Buches weiss der Protagonist zu diesem Zeitpunkt noch nichts. Dante handelt zwar mit einem Gut, das er nicht vergeben kann (das heisst mit der *fama*); betrachtet man aber seine Intention, so gibt er in diesem Geschäft mehr, als er bekommt. Zweitens muss die Sicht der Verdammten betrachtet werden: Diese denken, dass sie etwas viel Wertvolleres im Tausch erhalten, und glauben, Dante an der Nase herumzuführen. Sie wissen nicht, dass sie am Ende leer ausgehen. Auch hier ist die Absicht zentral, auch wenn das Tauschgeschäft nicht abgeschlossen wird: Die Verdammten wollen aus dem Tausch Profit schlagen. Aus der Sicht des Lesers offenbaren sich die Gespräche zudem als Scheingeschäfte. Dante wird seine Schuld nie zurückzahlen; das Einzige, was er den Verdammten effektiv gibt, ist die momentane Genugtuung über eine zukünftige Erneuerung der *fama*. Im Moment vertröstet er sie mit einem nicht einhaltbaren Versprechen. Zudem tritt besonders in der Perspektive des Lesers der ironische Charakter dieser Gespräche stark hervor.

Dass die Stellen, in welchen es im *Inferno* um den irdischen Ruhm geht, in einen von dubiosen Tauschgeschäften charakterisierten Kontext eingebettet sind, offenbart sich als ein weiterer Hinweis auf Dantes Verurteilung dieser Art des Ruhmes. Durch den Bezug auf die Ökonomie wird der in den Reden verhandelte Inhalt negativ konnotiert; diese sind im höchstem Masse verwirtschaftlicht und damit Inbegriff der niederen Rede.

Doch es gibt tatsächlich eine Stelle, in der Dante verspricht, was er am Ende einhalten wird; hier wird auch bereits klar, dass das Streben nach irdischem Ruhm zwar verwerflich ist, das absolute Fehlen jeglichen Strebens aber noch schlechter zu bewerten ist. In den folgenden zwei Beispielen – die bezeichnenderweise im letzten Kreis und damit am tiefsten Ort der Hölle, wo die schlimmsten Sünder büssen, verortet sind – verzichten die Verdammten auf das «Auffrischen» der *fama*. Beim Treffen auf Bocca degli Abati bietet Dante diesem als Wiedergutmachung an, ihn den Menschen ins Gedächtnis zu rufen, da er diesen unwillentlich mit dem Fuss gestossen und verletzt hat.<sup>123</sup> Dieser ist aber ganz und gar nicht an Dantes Angebot interessiert:

---

123 Weinrich 1994, S. 194.

«Ich bin lebendig», gab ich zur Antwort, «und wenn du nach Ruhm verlangst, könnte ich deinen Namen zu meinen anderen Notizen setzen.» Aber er: «Ich will genau das Gegenteil. Heb dich davon und belästige mich nicht länger! Schmeicheln nutzt dir nichts in dieser Eisgrube.»<sup>124</sup>

Inf. XXXII, 91–96

Durch die anderen Verdammten erfährt Dante schliesslich doch noch, mit wem er gesprochen hat, und antwortet folgendermassen:

«Jetzt», sagte ich, «will ich gar nicht mehr, dass du etwas sagst, du elender Verräter! Ich werde zu deiner Schande wahren Bericht nach oben bringen.»<sup>125</sup>

Inf. XXXII, 109–111

Dieses Versprechen – eine Verbreitung der *infamia* des Verdammten – ist im Grunde das einzige, das Dante tatsächlich einhalten kann und welches sich mit dem übergeordneten Ziel des *Infernos* deckt, nämlich der Diffamierung aller Sünder. Diese Aussage des *erzählten Dantes* spiegelt im Grunde die Absicht des *erzählenden Dante* wider, denn der Erzähler spricht hier durch die Figur des Jenseitsreisenden hindurch. Und das, was der *erzählte Dante* hier beabsichtigt (*a la tua onta/ io porterò di te vere novelle*), entspricht der übergeordneten Intention des *erzählenden Dantes* – es ist das, was Letzterer für *alle* Sünder vorgesehen hat.

Wider des Willens Bocca degli Abatis wird dessen Name also in das Gedächtnis der Menschen eingeschrieben. Weinrichs Feststellung, dass damit auch bei Bocca «das ewige Vergessen abgewehrt» sei, muss entgegengehalten werden, dass gerade das *ewige Vergessen alle* Sünder erwartet und damit nur ein irdisches, also vorübergehendes, Vergessen abgewehrt ist.<sup>126</sup> Dieses aber ist negativ konnotiert.

Im selben Gesang beendet ein anderer Sünder, Camicion de' Pazzi, seine Rede mit folgender Bemerkung:

---

124 «Vivo son io, e caro esser ti puote» / fu mia risposta, «se dimandi fama, / ch'io metta il nome tuo tra l'altre note». / Ed elli a me: «Del contrario ho io brama. / Lèvati quinci e non mi dar più lagna, / ché mal sai lusingar per questa lama!»

125 «Omai», diss'io, «non vo' che tu favelle, / malvagio traditor; ch'à la tua onta / io porterò di te vere novelle».

126 Weinrich 2005, S. 52.

Und damit du mich nicht in weitere Reden hineinziehst, sollst du wissen: Ich war Camicion di Pazzi, und ich erwarte Carlino, um dann besser dazustehen.<sup>127</sup>

Inf. XXXII, 67–69

Hier lohnt sich ein genauerer Blick auf die Wortwahl Dantes. Camicion de' Pazzi stellt zunächst die Seelen neben ihm vor, und zwar mit der Bemerkung, dass Dante keine andere Seele in der Hölle finden könne, die es dermassen verdient hätte, dort zu sein. Dies tut er, so scheint es, um Dante andere, schlimmere Sünder und damit bessere Beispiele zu liefern, denn er schliesst mit der Nennung seines Namens, ohne sein Vergehen zu nennen. Seine Aussage «perché non mi metti in più sermoni» heisst wörtlich übersetzt «dass du mich nicht in weitere Reden setzt». Bezeichnenderweise wird Dantes «Rede» hier wieder *sermone* genannt, auf dessen Übersetzungsmöglichkeiten schon hingewiesen wurde. Folgen wir der Annahme, dass Dante sein Werk als *sermone*, das heisst als eine Predigt verstanden hat, dann erklärt sich auch, dass die Verstorbenen des *Infernos* von Dante als *Exempla* eingesetzt werden, genauso wie es die Priester zu Dantes Zeit in ihren Reden zu tun pflegten. Während im *Purgatorio* auf der Ebene der *Geschichte* positive historische *Exempla* von Engeln rezitiert werden, werden die Verdammten im *Inferno* auf der Ebene der *Narration* als negative Beispiele für den Leser eingesetzt. Der Erzähler Dante missbraucht die Figuren der Hölle schamlos, um seine Botschaft klarzumachen. Dies ist im Grunde ihre einzige Aufgabe. Als Gesamtes erscheint uns das *Inferno* daher als eine grosse Ansammlung negativer *Exempla*. Folglich ist im Fall von Camcion de' Pazzi die Frage berechtigt, ob dieser Verdammte weiss, dass er als ebensolches negatives *Exemplum* missbraucht wird – die Wortwahl und das Ablenken auf andere, erzählungswürdigere Beispiele scheinen bejahende Belege hierfür zu sein. In der Regel ist den Verdammten nämlich nicht klar, wie verurteilungswürdig ihre *fama* – die eben eigentlich einer *infamia* entspricht – ist.

Bei Guido da Montefeltro zeigt sich das Streben nach *fama* nicht als Sehnen nach Ruhm, sondern in umgekehrter Weise, nämlich als Angst vor der *infamia*: Er offenbart Dante seine Identität «ohne Angst vor der Schande» (*sanza tema d'infamia*) nur, weil er glaubt, dass niemand aus der Hölle

---

127 E perché non mi metti in più sermoni, / sappi ch'ï' fu' il Camiscion de' Pazzi; / e aspetto Carlin che mi scagioni.

auf die Erde zurückkehren kann – er weiss also nicht, dass Dante diesbezüglich eine Ausnahme bildet.<sup>128</sup>

Wenn ich glauben könnte, meine Antwort richte sich an einen Menschen, der irgendwann zur Welt zurückkehrt, dann bliebe diese Flamme unbeweglich stehen. Doch da aus dieser Tiefe, wenn ich recht unterrichtet bin, noch nie jemand lebend zurückgekommen ist, antworte ich dir ohne Angst vor Schande.<sup>129</sup>

Inf. XXVII, 61–66

Auch an dieser Stelle ist der ironische Unterton, wie so oft im *Inferno*, nicht zu überhören. Zudem wird das Problem der Perspektive erneut evident: Aus der Sicht des Erzählers ist klar, dass sich Guido täuscht, denn der Jenseitsreisende ist zurückgekehrt und hat sein Wissen in der *Commedia* verewigt. Aus den Beobachtungen lässt sich schliessen, dass Dante zwar das Streben nach irdischem Ruhm grundsätzlich negativ bewertet; jene Seelen, die aber nicht einmal nach diesem Ruhm streben, scheinen noch schlechter bewertet zu werden. Es gilt nun also zu differenzieren, inwiefern das Ruhmesbestreben eines Menschen positiv sein kann. Dazu sollen Dantes Wertungen im *Inferno* in den Kontext der philosophischen bzw. theologischen Bewertungen von *fama* und *gloria* betrachtet werden.

Im *Gastmahl* widmet Dante eine längere Reflexion dem Thema des Gerüchts, das er hier ebenfalls *fama* nennt. Dies ist für ihn verwerflich, weil es, durch seine Entstehungsumstände bedingt, nicht die Wahrheit wiedergibt. Der gute Ruf hält sich damit nicht «an die Grenzen des Wahren» (*a li termini del vero*), sondern überschreitet sie (*ma passa quelli*).<sup>130</sup> Weil die *fama* durch eine Beobachtung eines Einzelnen entsteht und dann von Mund zu Mund weitergetragen wird, bis sie zu einer allgemein anerkannten Vorstellung wird, gibt sie nicht das richtige Bild, das heisst nicht die Realität, wieder.<sup>131</sup> So stellt Dante Folgendes fest:

128 Steinberg 2013, S. 21.

129 *S'ì credesse che mia risposta fosse / a persona che mai tornasse al mondo, / questa fiamma staria senza più scosse; / ma però che già mai di questo fondo / non tornò vivo alcun, s'ì odo il vero, / senza tema d'infamia ti rispondo.*

130 Das *Gastmahl* I, III, 11; zitiert nach: Imbach 1996, S. 18–19.

131 Steinberg 2013, S. 26–27.

[daß] das bloß durch den Ruf erzeugte Bild immer größer ist, welcher Art es auch sei, als es die vorgestellte Sache in ihrem wahren Zustand ist.<sup>132</sup>

*Das Gastmahl* I, III, 11

Die Plausibilität, die beim Entscheid, ob ein Gerichtsverfahren weiterverfolgt werden sollte oder nicht, eine wichtige Rolle spielte, verwirft Dante zugunsten der Wahrheit.<sup>133</sup> Die *veritas* ist tatsächlich das Einzige, was zählt, wie wir am Ende des bereits zitierten Briefs, in welchem Dante die Begnadigung der Stadt Florenz ablehnt, erfahren:

Werde ich nicht die Spiegel der Sonne und der Gestirne überall erblicken? Werde ich nicht überall unter dem Himmel den edelsten Wahrheiten nachforschen können, ohne dass ich mich ehrlos und sogar schmachbeladen wieder darbiere dem Volke und der Stadt von Florenz? – Und auch Brot, hoffe ich, wird mir nicht fehlen.<sup>134</sup>

Epistola XII, Brief an einen florentinischen Freund

Mehr als Wahrheit und Brot, so könnte man die Aussage zusammenfassen, braucht Dante nicht. 13 Jahre nach der Exilierung hat er die Rolle des Ausenstehenden vollkommen inkorporiert, und als solcher macht Dante keinen Hehl daraus, was er von der Meinung der Kommune hält. Im *Gastmahl* verurteilt er die Menschen, die nur der allgemeinen Meinung (*grido*)<sup>135</sup> folgen. Diese verlassen sich nur auf das äussere Erscheinungsbild und damit auf ihre Sinne, und nicht auf ihre Vernunft:<sup>136</sup>

132 [...] *che la imagine per sola fama generate sempre è più ampia, quale che essa sia, che non è la cosa imaginata nel vero stato.* Zitiert nach: Imbach 1996, S. 19; Fioravanti/Giunta 2014, S. 120.

133 Steinberg 2013, S. 34.

134 *Nonne solis astrorumque specula ubique conspiciam? Nonne dulcissimas veritates poterò speculari ubique sub celo, ni prius inglorium, ymo ignominiosum populo Florentino, civitati me reddam? Quippe nec panis deficiet.* Zitiert nach: Fioravanti/Giunta u. a. 2014, S. 1492; Ritter 1923, S. 233.

135 *Das Gastmahl*, I, 11, 4. Zitiert nach: Imbach 1996, S. 52–53.

136 Steinberg 2013, S. 26.

Weswegen sie alles, was sie [sehen] können, vorschnell sehen und sie gemäß ihrem Augenschein urteilen.<sup>137</sup>

*Das Gastmahl I, IV, 3*

Die Menschen, die der öffentlichen Meinung blind folgen, seien vielmehr Schafe als Menschen zu nennen. Er beschreibt sie mit jenem sprichwörtlich gewordenen Vergleich:

«[...] wenn sich ein Schaf von einer tausend Fuß hohen Steilküste stürzen würde, gingen alle anderen hinterher [...]».<sup>138</sup>

*Das Gastmahl I, XI, 9*

Vor diesem Hintergrund fällt es leichter, Dantes Voreingenommenheit bezüglich irdischer Richtsprüche nachzuvollziehen. Fama als Gerücht ist oberflächlich orientiert, appelliert nicht an den Verstand und richtet meist vorschnell. Eine Kritik an diesem Charakterzug hat Dante im *Paradiso* Thomas von Aquin in den Mund gelegt:<sup>139</sup>

Aber wer bist denn du, dass du zu Gericht sitzen könntest über etwas, das tausend Meilen weit entfernt ist mit der kurzen Sicht von einer Elle?<sup>140</sup>

Par. XIX, 79–81

Bereits im 13. Gesang hatte Thomas vor den Vorurteilen, die die Menschen hegen, gemahnt:

Auch sollen die Leute sich beim Urteile nicht zu sicher fühlen – wie der Bauer, der den Preis des Getreides abschätzt, bevor es reif ist.<sup>141</sup>

Par. XIII, 130–132

---

<sup>137</sup> *Onde tosto veggiono tutto ciò che ponno, e giudicano secondo la loro veduta.* Zitiert nach: Fioravanti/Giunta 2014, S. 122; Imbach 1996, S. 19–21.

<sup>138</sup> *[...] chè se una pecora si gittasse da una ripa si mille passi, tutte l'altre l'andrebbero dietro [...].* Zitiert nach: Fioravanti/Giunta 2014, S. 170; Imbach 1996, S. 55.

<sup>139</sup> Steinberg 2013, S. 31.

<sup>140</sup> *Or tu chi se', che vuo' sedere a scranna, / per giudicar di lungi mille miglia / con la veduta corta d'una spanna?*

<sup>141</sup> *Non sien le genti, ancor, troppo sicure / a giudicar, sì come quei che stima / le biade in campo pria che sien mature.*

Anstatt vorschnell zu urteilen, sollten sich die Menschen bewusst sein, dass sie die göttliche Gerechtigkeit mit ihrem begrenzten Verstand nicht erfassen können. Das Richten – so die immanente Aufforderung – sollten sie lieber Gott selbst überlassen. Entsprechend sind im *Inferno* gerade solche Personen anzutreffen, die in der Sicht der Kommune als ehrwürdig galten; darunter einige wichtige Florentiner Persönlichkeiten, welche jene Gesellschaft repräsentieren, die für Dantes Verurteilung verantwortlich gewesen war. Damit entzieht er den weltlichen Herrschern auf skrupellose Weise ihre unhinterfragte Deutungshoheit über *fama* und *infamia*.<sup>142</sup> Auch anhand der Figur Brunetto Latini, der Dante sehr nahestand, lässt sich zeigen, dass ein guter Ruf allein angesichts des göttlichen Richtspruchs nichts nützt. Dantes Lehrer war sowohl in Dantes als auch in den Augen der Kommune ein ehrwürdiger Bürger. Die öffentliche Meinung erscheint im Jenseits demnach als höchst unzuverlässig.<sup>143</sup> Abgesehen von seiner Strafe, die er für die von ihm begangene Sünde der Sodomie erleidet, offenbart sich Brunettos sündiger, irrender Geist gerade auch in der Tatsache, dass er den Wert des irdischen Ruhmes völlig überschätzt; so verlangt er auch nicht mehr, als «weiterzuleben»:

Es sei dir mein Tesoro empfohlen. In ihm lebe ich weiter, mehr verlange ich nicht.<sup>144</sup>  
 Inf. XV, 119–121

Aber nicht nur im *Inferno* entspricht das Urteil oftmals einer Umkehrung der öffentlichen Meinung; auch im *Paradiso* ist dies zu beobachten, wenn unter den Seligen einige unterwartete Figuren auftauchen wie zum Beispiel Ehebrecher, Heiden, Prostituierte oder Häretiker.<sup>145</sup> Der Adler im Paradies bringt den Gedanken schliesslich auf den Punkt:

Und ihr Sterblichen, haltet euch zurück mit Urteilen, denn selbst wir, die wir Gott sehen, kennen noch nicht alle Erwählten.<sup>146</sup>

Par. XX, 133–135

---

<sup>142</sup> Steinberg 2013, S. 15; 21.

<sup>143</sup> Ebd., S. 37–39.

<sup>144</sup> *Sieti raccomandato il mio Tesoro, / nel qual io vivo ancora, e più non cheggio.*

<sup>145</sup> Steinberg 2013, S. 30.

<sup>146</sup> *E voi, mortali, tenetevi stretti / a giudicar; ché noi, che Dio vedemo, / non conosciamo ancor tutti li eletti.*

Dieselbe Umkehrung ist bereits im *Gastmahl* anzutreffen, wo die im irdischen Verständnis als Beweis der Schande verstandenen äusserlichen Zeichen in einer Christusanalogie zu geistig adelnden Insignien umgedeutet werden. Die Verdammten im *Inferno* müssen allerdings ihre körperlichen Strafen, ihr Leid, ihre entstellten Körper und Verletzungen als «ironische Embleme ihrer Sünden», tragen, wie Steinberg dazu angemerkt hat.<sup>147</sup> Hier drängt sich in der Tat der Vergleich mit den *pitture infamanti* auf, und als Leser beginnt man nun zu verstehen, welche Erniedrigung Dante bei einer Rückkehr nach Florenz zu befürchten hatte und was man sich unter der in seinem Brief erwähnten Schmach vorzustellen hat. Wie die irdischen Richter benutzt Dante im *Inferno* auch Bilder, die wie ewige Stigmata die Sünder mit ihrem – nun bereits zeitlich weit zurückliegenden – Vergehen im kollektiven Gedächtnis verankern. Wie im praktizierten Florentiner Recht seiner Zeit ist bei Dante die «memoria» – und dies möge als ein weiterer Beleg für deren eingangs beschriebene Hauptfunktion im *Inferno* gelten – Teil des Strafsystems.

Hierin zeigt sich auch, dass Dantes *Inferno* grundsätzlich «irdisch» konzipiert ist. Denn seine Verurteilung des irdischen Strafsystems beschränkt sich ja lediglich auf die Tatsache, dass sich dieses zu stark auf die öffentliche Meinung stützt. Im Allgemeinen spiegelt für Dante die irdische Justiz allerdings die göttliche wider; so entspricht beispielsweise die Höllenordnung dem Vergeltungsprinzip, das für Dante – wie für seine Zeitgenossen – auf der göttlichen Gerechtigkeit fusste. Zudem befindet sich das *Inferno* auf der Landkarte der dantischen Jenseitsreise noch auf der Erde, also in der irdischen Sphäre, auch wenn diese nur für die Toten zugänglich ist.<sup>148</sup>

Aus den obigen Ausführungen sollte klar geworden sein, dass Dantes Urteil über die öffentliche Meinung und die Rolle, die diese im Gerichtssaal spielte, die Antwort des Autors nicht nur auf das Justizsystem seiner Zeit, sondern im Speziellen auch auf das Verfahren, in das er selbst verwickelt wurde, darstellt. Als Unterstützung dient ihm, wie wir gesehen haben, Thomas von Aquin, dessen von Dante erdichteten Worte in der *Commedia* nicht

---

<sup>147</sup> Steinberg 2013, S. 41.

<sup>148</sup> Metz 2002, S. 630. An jenem auffälligen Zusammenhang zwischen Vergehen und Strafe im *Inferno* (*contrapasso*) wird zudem evident, dass das Gottesgedächtnis eine *memoria rerum* (im Gegensatz zur *memoria verborum*) ist, siehe dazu Weinrich 2005, S. 196.

fern von der Realität erscheinen. In der *Summa theologiae* ist zu lesen, wie der historische Thomas über den irdischen Ruhm (hier auch *fama* genannt) gedacht hat:

Der Ruf hat keine Beständigkeit, ganz im Gegenteil wird er durch Ausstreungen falscher Gerüchte leicht verloren.<sup>149</sup>

Thomas von Aquin, *Summa theologiae*, I<sup>a</sup>-IIae, q. 2, a. 3, ad 3

Im selben Text erläutert Thomas ebenfalls, wie die *fama* von der *gloria* zu unterscheiden ist, das heisst wann der Ruhm «eitel» (*vana gloria*) zu nennen ist:

Eitel nun wird der Ruhm genannt in dreifacher Weise: 1. von seiten der Sache her; wie wenn jemand Ruhm sucht auf Grund einer Sache, die keinen Ruhm verdient, wie dies bei hinfalligen, vergänglichen Dingen der Fall ist; — 2. von seiten desjenigen her, von dem jemand Ruhm sucht; nämlich von einem Menschen, dessen Urteil ja kein zuverlässiges ist; — 3. von seiten dessen her, der Ruhm sucht; wenn er nämlich was er thut nicht zum gehörigen Zwecke, zu Gottes Ehre oder zu des Nächsten Heile, hinlenkt.<sup>150</sup>

Thomas von Aquin, *Summa theologiae*, II<sup>a</sup>-IIae, q. 132, a. 1, co.

Den Begriff der *vana gloria* treffen wir auch in Dantes *Purgatorio* an, und zwar in einer Ansprache des Miniaturmalers Oderisi da Gubbio, der sich im Fegefeuer von seinem Hochmut reinigen muss. Da er vor seinem Tod Reue

---

149 [...] *fama non habet stabilitatem, immo falso rumore de facili perditur*. Zitiert nach: Busa 1888; Die katholische Wahrheit oder die theologische Summa des Thomas von Aquin, deutsch wiedergegeben durch Ceslaus Maria Schneider, 12 Bde., Regensburg 1886–1892.

150 *Potest autem gloria dici vana, uno modo, ex parte rei de qua quis gloriam quaerit, puta cum quis quaerit gloriam de eo quod non est, vel de eo quod non est gloria dignum, sicut de aliqua re fragili et caduca. Alio modo, ex parte eius a quo quis gloriam quaerit, puta hominis, cuius iudicium non est certum. Tertio modo, ex parte ipsius qui gloriam appetit, qui videlicet appetitum gloriae suae non refert in debitum finem, puta ad honorem Dei vel proximi salutem*. Zitiert nach: Busa 1888; Schneider 1886–1892.

Auch Dante spricht von «onore» (Inf. I, 82). Das Verhältnis zwischen «Dichterehre» und «Dichterruhm» bei Dante wurde zuletzt untersucht von: Kühne, Udo: «Dichterehre. Dantes Poetik der Reputation», in: Deutsches Dante-Jahrbuch, Bd. 92, 2017, S. 124–144.

gezeigt hat, wurde er nicht in die Hölle verbannt, sondern kann nun auf Erlösung hoffen. Als Leser dürfen wir seine Einschätzung daher ernst nehmen, denn die Seelen im *Purgatorio* sind nicht grundsätzlich Verirrte wie jene im *Inferno*; sie befinden sich auf dem richtigen Weg. Über die Vergänglichkeit des irdischen Ruhmes sagt Oderisi nun Folgendes:

Gewiß, wäre ich noch unter den Lebenden, dann hätte ich das nicht so offen gesagt, denn mein Herz war immer darauf aus, der Erste zu sein. Für diesen Hochmut zahlt man hier die Rechnung, und ich wäre nicht einmal hier, hätte ich mich nicht, solange ich noch sündigen konnte, Gott zugewandt. Oh, eitler Ruhm menschlichen Könnens! Wie kurz nur hält das Grün an seinem Wipfel, es sei denn, es folgen gröbere Zeiten.<sup>151</sup>

Purg. XI, 85–93

Der irdische Ruhm, so führt Oderisi den Gedanken weiter aus, sei vergänglich, da es nicht lange dauert, bis auf einen berühmten Künstler ein nächster, noch grösserer folge: der Maler Cimabue wird von Giotto übertroffen, der Dichter Guido Guinizelli von Guido Cavalcanti.

Die Passage ist ein weiteres hervorragendes Beispiel dafür, dass der Erzähler Dante bisweilen durch seine Figuren direkt zu uns spricht: Was von Oderisi nämlich beschrieben wird, ist jene Sünde, deren sich Dante selbst schuldig gemacht hat, und spätestens im Ausruf «Oh, eitler Ruhm menschlichen Könnens!» (*Oh, vana gloria de l'umane posse!*) erkennen wir ein bewegtes Bekenntnis des älteren, einsichtigen Dante wieder, der sich von seinen Jugendsünden abgewandt hat. In derselben Rede wird der irdische Ruhm als *mondan romore* bezeichnet, der unbeständig wie ein Windhauch (*un fiato di vento*) hin und her weht. Im übernächsten Gesang wird die Figur Dante schliesslich selbst auf die Sünde des Hochmuts, von welcher sie sich noch reinigen muss, Bezug nehmen. Zur Einsicht, dass das Streben nach ausschliesslich irdischem Ruhm verwerflich ist, scheint Dante also erst nach seiner Verbannung aus Florenz gelangt zu sein. Wie dieser Sinneswandel zu einem neuen Ruhmesverständnis geführt hat und wie Dante den Ruhm als

---

151 *Ben non sare' io stato sì cortese / mentre ch'io vissi, per lo gran disio / de l'ecellenza ove mio core intese. / Di tal superbia qui si paga il fio; / e ancor non sarei qui, se non fosse / che, possendo peccar, mi volsi a Dio. / Oh, vana gloria de l'umane posse! / com' poco verde in su la cima dura, / se non è giunta da l'etati grosse!*

etwas Erstrebenswertes für sich, sein Werk und alle Dichter nach ihm «gerettet» hat, soll nun genauer betrachtet werden. Ausgangspunkt bildet Dantes Sünde und der Kontext des antiken Ruhmesideals. Anschliessend werde ich auf die bereits erwähnte *gloria* zu sprechen kommen.

#### 4.4 Der Ruhm des Dichters

Bezüglich der Bewertung des Ruhmes nimmt die Figur Vergils in der *Commedia* eine besondere Rolle ein. Zum einen ist es diese Figur, die im 13. Gesang des *Infernos* den Ruhm als Tauschmedium definiert:

Aber sag ihm, wer du warst, damit er es ein wenig wiedergutmachen kann, indem er deinen Ruhm in der Welt oben erneuert, wohin er zurückkehren darf.<sup>152</sup>

Inf. XII, 52–54

Vergil kann es nicht besser wissen: Als Dichter der alten Welt sieht er den Ruhm als Mittel der Verewigung, gleichzeitig ist er in der *Commedia* in den Limbus verdammt, wo zwar keine körperlichen Strafen erleidet werden müssen, die Seelen aber trotzdem keinen Anteil am göttlichen Heil haben dürfen. Vergil ist damit eine irrende Seele. Als Heide deutet er seine Welt aus seinen antiken Vorstellungen heraus. Genauso geschieht es mit der *fama*: Für Vergil ist das Ruhmesangebot Dantes ein legitimes Tauschmittel, da für ihn der irdische Ruhm Ziel jedes Dichters und die einzige Möglichkeit zur Erlangung der Unsterblichkeit darstellt. Diese versuchte man sich in der Antike durch ruhmvolle Taten – und in diesem Sinne auch Schriften – zu erarbeiten. Die *fama* dient dementsprechend dazu, sich auf Erden zu verewigen, wie es Vergil im *Inferno* erklärt:

»Jetzt musst du dich aufraffen«, sagte der Meister, »denn auf Kissen oder unter Bettdecken kommt man nicht zu Ruhm. Und ohne Ruhm verschleudert man seine Zeit

---

152 *Ma dilli chi tu fosti, sì che 'n vece / d'alcun' ammenda tua fama rinfreschi / nel mondo sù, dove tornar li lece*».

und hinterlässt auf der Erde so wenig eine Spur wie Rauch in der Luft oder Schaum im Wasser.»<sup>153</sup>

Inf. XXIV, 46–51

Die Idee des Ruhmes findet sich bereits in der legendären, von Cicero überlieferten Erfindung der Mnemotechnik durch den Dichter Simonides. Diesem war es mithilfe der Gedächtniskunst nach dem tragischen Einsturz des Daches jenes Festsaaes, in den er zum Vortrag eines Lobgedichts bestellt worden war, gelungen, die entstellten und nicht identifizierbaren Leichen zu benennen.<sup>154</sup> Simonides wurde von seinem Auftraggeber Skopas sozusagen als *fama*-Produzent angestellt, um seinen Ruhm unter den Menschen zu verstärken und ihn dadurch unsterblich zu machen.<sup>155</sup> Im antiken Griechenland genossen die Dichter ja gerade deshalb einen hohen Ruf, da sie als «professionelle Verewiger» und als «Herren über (zweites) Leben und Tod» anerkannt waren, die die Namen ihrer Helden «in das Gedächtnis der Nachwelt hineinschreiben», wie Aleida Assmann schreibt.<sup>156</sup> Der Ruhm und damit das Gedenken war abhängig von der Aufrechterhaltung der Lesetradition, die schliesslich über die Dauer des Ruhms entschied. Der Ruhm wurde damit durchaus auch als vergänglich betrachtet. Die *fama* selbst wurde in der griechischen wie in der römischen Mythologie durch eine Gottheit verkörpert, die wie «[ihre Schwester] Fortuna mit der Zeit im Bunde» stand.<sup>157</sup> Die antike Wertschätzung der *fama* sollte in der Renaissance wiederbelebt werden, nachdem ihre Bewertung im Mittelalter als eher zwielichtige Figur verschiedene Formen angenommen hatte.<sup>158</sup>

Dantes Urteil hätte im Vergleich mit der antiken Vorstellung kaum gegensätzlicher ausfallen können – dies suggerieren zumindest die bisherigen Schilderungen über seine Ansicht zur *fama*. Das Streben der Dichter nach Lob und Verewigung im menschlichen Gedächtnis entspricht in Dantes Au-

---

153 «*Omai convien che tu così ti spoltre*», / disse 'l maestro; «*ché, seggendo in piuma, / in fama non si vien, né sotto coltre; / senza la qual chi sua vita consuma, / cotal vestigio in terra di sé lascia, / qual fummo in aere e in acqua la schiuma.*»

154 Cicero, De oratore II, LXXXVI, 351–353.

155 Assmann 2010, S. 38.

156 Ebd., S. 38–39.

157 Assmann 2010, S. 44–45 und 184.

158 Ebd., S. 45.

gen daher dem antiken Ruhmesideal, das allerdings einseitig und deshalb unvollständig und irreführend ist, da das eigentliche Ziel ein irdisches und damit ein vergängliches ist. Wie allerdings noch zu zeigen sein wird, ist in der *Commedia* auch eine positive Form des Ruhms zu finden. Als Angelpunkt der Verarbeitung dieser Thematik in Dantes Werk muss die Sünde, die sich der Dichter selbst zuschreibt, betrachtet werden. Im *Purgatorio* erfahren wir, weshalb Dante – seiner eigenen Einschätzung zufolge – nach dem Tod zuerst in das Fegefeuer gehen muss. Es gab also eine Zeit, in der Dante als Dichter selbst jenen Ruhm für sich angestrebt hat und damit genauso gesinnt war wie jene «Schafe», die er später so harsch kritisiert hat. Im 13. Gesang gibt er zu, sich wohl auch ein wenig vom Neid reinigen zu müssen, jedoch sei dies nicht seine grösste Sünde:

»Meine Augen«, antwortete ich, »werden mir hier schon noch genommen. Aber nur für kurze Zeit, denn damit haben sie Gott kaum beleidigt, dass sie neidisch auf andere blickten. Viel größer ist die Furcht, die meine Seele bedrückt, vor der Marter unter uns. Schon jetzt lastet auf mir die Last von dort unten.«<sup>159</sup>

Purg. XIII, 133–137

Bei der «Marter unter uns», von der Dante hier spricht, handelt es sich um ebene Terrasse des Läuterungsbergs, auf welcher die Hochmütigen, zu denen Oderisi gehört, gepeinigt werden. In Dantes Fall ist der Hochmut Ausdruck seines Strebens nach *fama*. Zu diesem Zeitpunkt ist der *erzählte Dante* also noch nicht von seinen Sünden gereinigt. Das Bewusstsein des Protagonisten über seine eigene Sünde – die wohlbemerkt lässlich ist, da sie ihm den Eintritt ins Paradies nicht verwehrt – zeigt sich auch beim Hinweis auf seinen eigenen Namen, bei dem uns der Erzähler in fast übertriebener Bescheidenheit entgegentritt. Seinen Namen hier, im 30. Gesang des *Purgatorio*, zu nennen, sei «unvermeidlich».<sup>160</sup> Seine fast übertriebene Bescheidenheit im *Purgatorio* kann als Ausgleich für seinen jugendlichen Hochmut gesehen werden. Von sich selbst zu sprechen, so stellt Dante bereits im *Gastmahl* fest, ist nur in zwei Fällen zu rechtfertigen, nämlich «wenn, ohne über sich selbst

159 «*Li occhi*», *diss'io*, «*mi fieno ancor qui tolti, / ma picciol tempo, ché poca è l'offesa / fatta per esser con invidia vòlti. / Troppa è più la paura ond' è sospesa / l'anima mia del tormento di sotto / che già lo 'ncaro di là giù mi pesa*».

160 Purg. XXX, 62–63: [...] *al suon del nome mio, / che di necessità qui si registra*.

zu verhandeln eine grosse Verleumdung oder Gefahr nicht abgewendet werden kann»<sup>161</sup> oder wenn durch das Sprechen «über sich selbst auf dem Weg der Lehre grösster Nutzen für andere folgt».<sup>162</sup> Während er sich im *Gastmahl* noch sehr stark der ersten, von Boethius übernommenen Begründung bediente, so scheint er sich mit der Niederschrift der *Commedia* vor allem auf die zweite – augustinische – Devise zu konzentrieren. Dieser Anleitung folgend, hat Dante die Verweise auf seine eigene Person stark reduziert, und die Scheu vor der Nennung seines Namens spiegelt damit die von ihm für seinen sündigen Hochmut empfundene Scham wider. Vor dem Eintritt in das Paradies muss er demnach eine Beichte ablegen, die ihm von Beatrice abgenommen wird. Sie hat im irdischen Paradies die Stelle Vergils als Begleiterin übernommen und klagt Dante sogleich an. So berichtet sie den Engeln, Dante sei in seiner Jugend (*ne la sua Vita Nova*) von Gott mit grossem Talent gesegnet gewesen. Nach ihrem Tod habe er sich, so beklagt sie, von ihr ab- und den irdischen, vergänglichen Dingen zugewandt (Purg. XXXI, 58–60). Damit kam er vom rechten Weg ab und folgte «falschen Bildern des Guten»:

[durch Überfluss göttlicher Gnaden] war dieser Mann in seinem jungen Leben mit allem so ausgestattet, dass jede rechte Haltung in ihm sich wunderbar erwiesen hätte. Aber ein Acker verodet und verwildert bei schlechter Saat und unbebaut umso mehr, je mehr erdhaft-gute Kraft er besitzt. Für eine gewisse Zeit hielt ich ihn mit meinem Gesicht; indem ich ihm meine jungen Augen zeigte, nahm ich ihn mit mir in die rechte Richtung. Sobald ich aber auf der Schwelle zu meinem zweiten Lebensalter stand und mein Leben vertauschte, da entzog er sich mir und gab sich anderen hin. Ich war aufgestiegen vom Fleisch zum Geist; Schönheit und Tugend hatten in mir zugenommen, aber für ihn war ich weniger wert und weniger geschätzt. Er lenkte seine Schritte ab vom wahren Weg und folgte falschen Bildern des Guten, die ihr Versprechen nie halten. Nichts half es mir, für ihn Eingebungen zu erleben, mit denen ich ihn im Traum und sonst zurückrief; er kümmerte sich nicht darum.<sup>163</sup>

Purg. XXX, 115–135

161 Das *Gastmahl* I, II, 13: [...] *quando senza ragionare di sè grande infamia o pericolo non si può cessare [...]*. Zitiert nach: Fioravanti/Giunta 2014, S. 112; Imbach 1996, S. 13.

162 Ebd., 14: [...] *quando, per ragionare di sè, grandissima utilitate ne segue altrui per via di dottrina [...]*. Zitiert nach: Fioravanti/Giunta 2014, S. 112; Imbach 1996, S. 13.

163 *questi fu tal ne la sua vita nova / virtualmente, ch'ogne abito destro / fatto averebbe in lui mirabil prova. / Si tosto come in su la soglia fui / di mia seconda etade e mutai vita, / questi si tolse a me, e diessi altrui. / Quando di carne a spirto era salita / e bellezza e virtù*

In dieser Anklage Beatrices, die sich insgesamt über ganze zwei Gesänge erstreckt, sind eindeutige Referenzen auf Dantes *Vita Nova* zu erkennen. Es erscheint daher auch nicht als Zufall, dass hier der Ausdruck *Vita Nova* (Vers 115) vorzufinden ist. Dantes Jugendwerk, das von seiner Liebe zu Beatrice erzählt, handelt auch davon, wie Dante zunächst Gedichte schreibt und diese seinen Dichterfreunden in Lobeserwartung vorlegt, dann aber bemerkt, dass er eine neue Art des Sprechens finden muss, um über Beatrice zu schreiben.<sup>164</sup> Der Irrtum liegt damit im Streben nach Irdischem, zu welchem eben auch der irdische Ruhm zählt – Dantes Eitelkeit stellt hierbei die im allegorischen Wald der Verirrung versinnbildlichte Sünde dar.

Wie kann nun ein Hochmütiger wie Dante seine Vergehen wiedergutmachen? Auf Beatrices Klage über Dantes Verirrung folgt dessen Reue. Erst als der Dichter seine Schuld zugibt und bereut, wird der Ton in Beatrices Rede freundlicher. Die Reue ist zentral: Wie wir anschliessend erfahren, wird durch jene das göttliche Urteil milder (Purg. XXXI, 40–42). Bereut jemand aber erst auf dem Sterbebett, dann muss er zunächst vor dem Fegefeuer abwarten, und zwar so viele Jahre, wie sein Leben gedauert hat – erst dann wird er zugelassen. Dies veranlasst die Figur Dante im elften Gesang, Oderisi zu fragen, weshalb der sich dort befindliche Sienese Provenzan Salvani nicht abzuwarten hatte. Oderisi antwortet wie folgt:

«Als der auf dem Höhepunkt seines Ruhmes war», antwortete er, «legte er alle Scheu ab und setzte sich ganz frei auf den Markt von Siena. Dort bettelte er, um einen Freund aus dem Gefängnis Karls von Anjou zu lösen. Dabei zitterte ihm jede Ader.»<sup>165</sup>

Purg. XI, 133–138

---

*cresciuta m'era, / fu' io a lui men cara e men gradita; / e volse i passi suoi per via non vera, / imagini di ben seguendo false, / che nulla promession rendono intera. / Né l'impetrare ispirazion mi valse, / con le quali e in sogno e altrimenti / lo rivocai; sì poco a lui ne calse!*

<sup>164</sup> *Vita Nova* XXXI, 2: [...] *io spero di dire di lei quello che mai non fue detto d'alcuna.*

<sup>165</sup> «*Quando vivea più glorioso*», disse, / «*liberamente nel Campo di Siena, / ogni vergogna diposta, s'affisse; / e li, per trar l'amico suo di pena / ch'è sostenea ne la prigion di Carlo, / si condusse a tremar per ogni vena.*»

Der Hochmütige hat sich demnach durch eine gute Tat und die freiwillige öffentliche Demütigung den direkten Einlass ins Fegefeuer verdient. Indem Provenzan für die Freiheit seines Freundes unter Einsatz seines Körpers die Schmach des Bettlers auf sich nahm, wurde das Urteil Gottes gemildert. Der Hochmütige, der zum Bettler wird – die Gemeinsamkeiten mit Dantes Schicksal sind in der Tat unübersehbar. Das weiss auch Oderisi: Er fährt nämlich gleich mit der Prophezeiung von Dantes Verbannung fort, die er in eine Analogie mit dem Schicksal Provenzans setzt:

Mehr sage ich nicht, und ich weiß, dass ich dunkel rede: Aber es dauert nicht lang, und deine Mitbürger werden so handeln, dass du es verstehen kannst. Diese Tat hob ihn über die Grenze.<sup>166</sup>

Purg. XI, 139–142

Die gute Tat wiegt damit die schlechte auf: Die *humilitas* im Diesseits nimmt einen Teil der im Jenseits abzuleistenden Busse vorweg. Deshalb muss Provenzan nicht ausserhalb der Grenzen (*confini*) des Fegefeuers warten. Die öffentliche Demütigung ist, wie die zitierte Stelle im *Gastmahl* besagt, in der Dante von seinem Exil und Bettlerdasein berichtet, adelnd – und zwar in einem geistigen Sinne. Der Bettler steht daher für die freiwillige Degradierung und *humilitas*, die in Dantes Augen grundsätzlich positiv konnotiert sind.

Damit sind also Dantes Sünde und der Weg, auf dem er büssen wird, genannt. Doch dass das Streben nach Ruhm nicht grundsätzlich verwerflich ist, sondern auf einem anderen als dem oben beschriebenen Weg auch dem Seelenheil dienen kann, wird bereits im *Inferno* angedeutet. Das Treffen auf den einstigen Lehrer Brunetto Latini ist von Dantes Mitleid mit dem verstorbenen Freund gezeichnet. Er spricht voller schmerzender Erinnerung:

Denn in der Erinnerung bleibt eingepägt und schmerzt mich jetzt das liebe und gute und väterliche Bild von Euch, als Ihr mich in der Welt immer wieder gelehrt habt, wie der Mensch sich ewig macht.<sup>167</sup>

Inf. XV, 82–85

166 *Più non dirò, e scuro so che parlo; / ma poco tempo andrà, che 'tuoi vicini / faranno sì che tu potrai chiosarlo. / Quest'opera li tolse quei confini.*

167 *Ché ne la mente m'è fitta, e or m'accora, / la cara e buona imagine paterna / di voi quando nel mondo ad ora ad ora / m'insegnavate come l'uom s'eterna [...].*

Die Bedeutung, die Brunetto für Dantes Bildung gehabt hat, wurde an anderer Stelle bereits besprochen. Die im obigen Zitat angedeuteten Arten, sich «ewig zu machen», wendet Dante selbst an. Sich auf der Erde durch gute Taten auszuzeichnen und so zu irdischem Ruhm zu gelangen, kann daher auch positiv sein, sofern er christlich konnotiert ist. Deutlicher wird dies im *Paradiso*:

Dieser winzige Stern schmückt sich mit den guten Geistern derer, die tätig waren, damit Ehre und Ruhm ihnen folge. Da ihr Verlangen darauf zielte und abwich vom Weg, konnten die Strahlen der wahren Liebe sich weniger stark nach oben richten. Aber es macht ein Teil unserer Freude aus zu sehen, wie unser Lohn dem Verdienst entspricht und dass er weder zu groß ist noch zu klein. Auf diese Weise gibt die lebende Gerechtigkeit unserem Trieb eine so süße Sanftheit, dass er sich nie mehr einem Unrecht zuwenden kann.<sup>168</sup>

Par. VI, 112–123

Erneut wird hier das Prinzip des Verdienstes aufgegriffen, das wir bereits im *Purgatorio* kennengelernt haben. Dem Verdienst entspricht hier das Streben nach Ruhm, und dieses kann nicht negativ sein, da die Seelen im Paradies sind, auch wenn das Verlangen «abwich vom Weg», wodurch die Seelen nicht näher zu Gott gelangen konnten. Wir befinden uns hier also noch in den unteren Sphären des Paradieses, wo der Ruhm nach wie vor *fama* genannt wird. In den höheren Gegenden treffen wir aber vermehrt auf den Begriff der *gloria* bzw. *glorioso* (Par. XII, 36 und Par. XVIII, 82–83) an.<sup>169</sup> Ein paar Gesänge später wird im *Paradiso* erneut Bezug auf den Ruhm genommen:

Hier, ganz in meiner Nähe, dies helleuchtende, liebe Juwel unseres Himmels, es hinterließ so großen Ruhm, dass er nicht sterben wird, bevor dieses Jahrhundertjahr

---

168 Questa picciola stella si correda / di buoni spirti che son stati attivi /perché onore e fama li / succeda: / e quando li disiri poggian quivi, / si disviando, pur convien che i raggi / del vero amore in sù poggin men vivi. / Ma nel commensurar d'ï nostri gaggi / col merto è parte di nostra letizia, / perché non li vedem minor né maggi. / Quindi addolcisce la viva giustizia / in noi l'affetto sì, che non si puote / torcer già mai ad alcuna nequizia

169 «[...] soll auch ihr Ruhm gemeinsam leuchten» (*Così la gloria loro insieme luca*); «O heilige Muse, du schenkst den Geistern Ruhm und langes Leben [...]». (*O diva Pegasèa che li 'ngegni / fai gloriosi e redili longevi*).

fünfmal zurückkehrt. Hier siehst du: Der Mensch soll sich auszeichnen, damit sein erstes Leben ein zweites hinterläßt. Doch die Masse von heute, die Tagliamento und Etsch umschließen, denkt daran nicht.<sup>170</sup>

Par. IX, 37–42

Der Mensch muss sich auszeichnen, und wer sich nicht bemüht, der ist verwerflich. Um den, wie es scheint, plötzlichen Meinungswechsel von der verschmähten *fama* zum erstrebenswerten Ruhm zu erklären, möchte ich nochmals auf Thomas von Aquin zurückgreifen. Der Unterschied manifestiert sich offenbar einerseits im Aspekt des «Strebens», denn «durch die Ruhmsucht», so Thomas, werde «der Mensch zum Guten angeeifert».<sup>171</sup> Aber auch das «Wonach» spielt eine zentrale Rolle. Weil die *gloria* jenem Ruhm entspricht, der bei Gott ist, heisst «nach Ruhm streben» nach der Seligkeit und damit nach Gott selbst zu streben:

«Und deshalb hängt ab von dem Ruhme, der bei Gott ist, die Seligkeit des Menschen wie von der Ursache [...]».<sup>172</sup>

Summa theologiae, I<sup>a</sup>–IIae, q. 2, a. 3, co.

Das Ruhmesstreben kommt in diesem Verständnis einem Verdienst um Gottes Gnade willen gleich. Der gute Christ sorgt sich nicht um die Meinung der Menschen, sondern um die Meinung Gottes. Um den Unterschied zu unterstreichen, möge uns auch der Blick aus einer späteren Zeit dienen. So hat Francesco Petrarca im dritten Buch seines *Secretum meum* genau dieses Problem verhandelt: Wie kann man sich nach Ruhm sehnen, ohne zu sündigen?

Zunächst erläutert der Text, den Petrarca etwa 30 Jahre nach Dantes Tod als fiktives Gespräch zwischen ihm selbst und Augustinus sowie der schweigend anwesenden *veritas* konzipiert hat, im für uns relevanten Kapitel den Ruhm unter dem Begriff der *gloria* (3,3). Doch bald schon folgt die An-

---

170 *Di questa luculenta e cara gioia / del nostro cielo che più m'è propinqua, / grande fama rimase; e pria che moia, / questo centesimo anno ancor s'incinqua: / vedi se far si dee l'omo eccellente, / sì ch'altra vita la prima relinqua.*

171 Thomas von Aquin, Summa theologiae, II<sup>a</sup>–IIae, q. 132, a. 1, co.: *Sed per appetitum gloriae homines provocantur ad bonum*; zitiert nach: Busa 1888; Schneider 1886–1892.

172 *Et ideo ex gloria quae est apud Deum, dependet beatitudo hominis sicut ex causa sua [...]*. Zitiert nach: Busa 1888; Schneider 1886–1892.

klage und Aufklärung von Augustinus bezüglich des «Ruhms des Menschen» (3,72). So erklärt dieser seinem Gegenüber:

Dir freilich ist nur das Wort Ruhm [gloria] bekannt. Die Sache selbst scheint du nicht zu kennen, wie ich aus deinem Tun erschliesse. Denn wenn du sie kenntest, würdest du sie niemals so glühend ersehen. Nun mag sie sicherlich «ein auf Verdiensten beruhenden glänzender, bei allen Mitbürgern oder im eigenen Heimatland oder bei allen Menschen weit verbreiteter Ruf [fama]» sein, wie Cicero an einer Stelle meint, oder «jemandes allgemeiner, mit Lob verbundener Ruf [fama]», wie er anderswo sagt. In beiden Fällen wirst du feststellen, Ruhm [gloria] sei ein Ruf [fama]. Weisst du aber, was ein Ruf ist?<sup>173</sup>

Francesco Petrarca, *Secretum meum* 3, 73

Die Antwort gibt ihm Augustinus daraufhin selbst. Die *fama* sei nämlich «nichts anderes [...] als eine Rede über jemanden, die allgemein verbreitet und in aller Munde»<sup>174</sup> sei. Unwissentlich hat Petrarca also jenes *gloria* genannt, was eigentlich *fama* zu nennen wäre. Die *gloria*, von der Petrarca zuvor gesprochen hat, ist also vielmehr eine als *gloria* verkleidete *fama* und folglich ein Betrug und eine Täuschung. Der Autor war sich bewusst, welcher bedeutender Unterschied zwischen den zwei Arten des Ruhmesbestrebens liegt. Freilich findet der Irrtum bei Petrarca bereits Ausdruck in einer sprachlichen Verfehlung; dieser Gedanke ist bei Dante nicht vorhanden. Den eindeutigen Rückbezug auf Dante finden wir aber sogleich, wenn wir in der zitierten Passage weiterlesen, denn der Autor legt dem fiktiven Augustinus jene Worte in den Mund, die wir aus der bekannten Wind-Metapher Dantes kennen. Somit beschreibt er den «Ruf» (*fama*) als «eine Art Hauch und ein

---

173 *Tibi vero nomen glorie notum; res ipsa, ut ex actibus colligitur, esse videtur incognita; nunquam enim tam ardentem, si nosset, optares. Certe, sive «illustrem et pervagatam vel in suos cives vel in patriam vel in omne genus hominum meritorum famam», quod uno in loco M. Tullio visum est; sive «frequenter de aliquo famam cum laude», quod alio loco ait idem; utrobique gloriam famam esse reperies. Scis autem quid sit fama?* Zitiert nach: Francesco Petrarca: *Secretum meum*, hg. v. Gerhard Regn und Bernhard Huss, Lateinisch-Deutsch, Mainz 2004, S. 348.

174 Francesco Petrarca, *Secretum meum* 3, 73: *Scito igitur famam nichil esse aliud quam sermonem de aliquo vulgatum ac sparsum per ora multorum.* Zitiert nach. Regn/Huss 2004, S. 350.

flüchtiges Lüftchen». <sup>175</sup> Um die Parallele zu veranschaulichen, sei hier nochmals das erwähnte Zitat aus der *Commedia* angeführt:

Der irdische Ruhm ist nicht mehr als ein Hauch eines Windes, der einmal von hier weht und einmal von dort, und wie er die Richtung wechselt, so wechselt er den Namen.<sup>176</sup>

Purg. XI, 100–102

Es lässt sich also zum einen feststellen, dass sich die Intellektuellen der Zeit einig darüber waren, dass Ruhm nicht gleich Ruhm ist, und dass die *fama*, der von der zeitgenössischen Justiz ein besonderer Wert zugesprochen wurde, kritisch zu betrachten ist. Für den Dichter aber musste das Thema von anderer Relevanz gewesen sein als für einen Theologen wie Thomas von Aquin. Es bleibt deshalb nun die Frage zu klären, wie Dante die Trennung zwischen *gloria* und *fama* auf sein Selbstverständnis als Dichter übertragen hat.

In der bereits zitierten Definition von *fama* bei Thomas von Aquin ist diese erstens erkennbar an der Sache, wofür sie verlangt wird (im Falle des Dichters wäre dies das Dichtwerk), zweitens an demjenigen, bei dem wir sie uns erhoffen (vom Menschen, dessen Urteil nicht zuverlässig ist), und drittens an demjenigen, der (zu egoistischem Zweck) nach ihr sucht.<sup>177</sup> Folgen wir dieser Einteilung von Thomas, dann wäre das Ruhmesstreben des Dichters akzeptabel, wenn erstens das Werk, für welches Ruhm ersehnt wird, nicht ein «hinfalliges, vergängliches Ding» wäre, wenn zweitens der Dichter nicht bei den Menschen, sondern bei Gott nach Ruhm suchte, und wenn drittens der Dichter den Ruhm «zum gehörigen Zwecke, zu Gottes Ehre oder

<sup>175</sup> Secretum meum 3, 74: *Es igitur flatus quidam atque aura volubilis [...]*. Zitiert nach: Regn/Huss 2004, S. 350.

<sup>176</sup> *Non è il mondan romore altro ch'un fiato / di vento, ch'or vien quinci e or vien quindi, / e muta nome perché muta lato.*

<sup>177</sup> Summa theologiae, II<sup>a</sup>, IIae, q. 132, a. 1, co.: *Potest autem gloria dici vana, uno modo, ex parte rei de qua quis gloriam quaerit, puta cum quis quaerit gloriam de eo quod non est, vel de eo quod non est gloria dignum, sicut de aliqua re fragili et caduca. Alio modo, ex parte eius a quo quis gloriam quaerit, puta hominis, cuius iudicium non est certum. Tertio modo, ex parte ipsius qui gloriam appetit, qui videlicet appetitum gloriae suae non refert in debitum finem, puta ad honorem Dei vel proximi salutem.* Zitiert nach: Busa 1888; Schneider 1886–1892.

zu des Nächsten Heile» suchte. Der positiv konnotierte Ruhm hängt damit von einer an Gott orientierten Tat und deren Rezeption ab.

Dass diese Bedingungen in der *Commedia* eingehalten werden und folglich die Möglichkeiten eines im Auftrag der göttlichen *gloria* anzustrebenden Ruhmes des Dichtwerks – und damit des Dichters selbst – vollends ausgeschöpft werden, ist am Ende des *Paradiso* nachzuvollziehen. Hier erhält Dante den göttlichen Auftrag für sein Gedicht:

O höchstes Licht, du übersteigst so weit die sterblichen Begriffe: Leih meinem Geist ein wenig von dem, was du mir zeigtest. Gib meiner Zunge so viel Macht, wenigstens einen Funken deiner Herrlichkeit künftigen Geschlechtern zu hinterlassen. Denn wenn nur etwas davon in mein Gedächtnis zurückkehrt und wenn ein wenig davon in diesen Versen klingt, dann begreift dein Sieg sich besser.<sup>178</sup>

Par. XXXIII, 67–75

Die Antwort Gottes wird nicht festgehalten, manifestiert sich aber im vollendeten Dichtwerk: Hätte Gott dem Dichter die Bitte verwehrt, gäbe es auch keine *Commedia*. An diesem Punkt hat Dante somit alle Scheu, die er zuvor im *Purgatorio* noch gehegt hatte, abgelegt. Mit neuem Selbstbewusstsein im *Paradiso* angekommen, wagt er es sogar, wieder zu hoffen, eines Tages nach Florenz zurückzukehren und dort als Dichter geehrt zu werden:

Sollte es je geschehen, dass das heilige Gedicht, an das Himmel und Erde Hand angelegt haben und das mich viele Jahre lang abmagern ließ, die Grausamkeit besiegt, die mich aussperrt aus dem schönen Schafstall, wo ich, verhaßt den Wölfen, die es bekriegen, als kleines Schaf schlief, dann kehre ich heim als Dichter mit anderer Stimme und anderem Haar und empfangen den Lorbeerkranz des Dichters an der Quelle meiner Taufe.<sup>179</sup>

Par. XXV, 1–9

---

178 *O somma luce che tanto ti levi / da' concetti mortali, a la mia mente / ripresta un poco di quell che parevi, / e fa la lingua mia tanto possente, / ch'una favilla sol de la tua gloria / possa lasciare a la future gente; / ché, per tornare alquanto a mia memoria / e per sonare un poco in questi versi, / più si conceperà di tua vittoria.*

179 *Se mai continga che 'l poema sacro / al quale ha posto mano e cielo e terra, / sì che m'ha fatto per molti anni macro, / vinca la crudeltà che fuor mi serra / del bello ovile ov'io dormi' agnello, / nimico ai lupo che li danno guerra; / con altra voce omai, con altro vello / ritornerò poeta, e in sul fonte / del mio battesimo prenderò 'l cappello.*

Dantes Einsichten über *fama* und *gloria*, über die Aufgabe der Dichtung und schliesslich die *Commedia* selbst rühren von Gott her. Mit seinem «heiligen Gedicht», an welchem «Himmel und Erde» mitgeschrieben haben, findet Dante eine neue – die richtige – Art zu sprechen. Als Dichter ist er, wie die Poeten der Antike, zuständig für den Ruhm seines Auftraggebers – in seinem Falle ist dies nicht ein irdischer Herr, sondern Gott. Diesen Gedächtnis-auftrag Gottes führt Dante mit der *Commedia* aus. Der «Gedächtnisgrund»<sup>180</sup> des Gedichts liegt damit in der göttlichen *gloria*. Umgekehrt ausgedrückt dient das Ruhmesbestreben des Dichters der Erinnerung an Gott.

Im Rückblick auf die Seelen im *Inferno* lässt sich schliessen, dass sich diese gerade durch ihren sündigen Wunsch nach Gedächtnismanipulation und ihr Streben nach irdischen Dingen als Sünder offenbaren. Wären sie keine Sünder, würden sie nach dem «richtigen» Gedenken streben und somit Dante Gott in Erinnerung rufen oder Dante darum bitten, *sie* Gott ins Gedächtnis zu rufen, was durch Fürbitten erreicht werden könnte. Aber das tun sie nicht.

Im Gegensatz zu den antiken Dichtern hegt der christliche Poet kein egoistisch motiviertes Bestreben um das eigene Vermächtnis.<sup>181</sup> Die Suche nach Unsterblichkeit ist die Suche nach dem Paradies, und dieses muss sich der gute Christ verdienen. Des Dichters Werk ist sein Verdienst, und seine Aufgabe ist es, die Erinnerung der Menschen an Gott und Gottes Werk aufrechtzuerhalten. Denn dies ist das Einzige, das es wert ist, erinnert zu werden. Um *erinnerungswürdig* zu werden, muss das Gedicht deshalb an der Erinnerung an Gottes Werk teilhaben.

Meine zahlreichen Verweise auf das Gebet sollen im letzten Kapitel vertieft werden, in welchem ich die Heilserlangung aus der Perspektive der Erinnerung nachzeichnen möchte. Hierbei soll es um die Rolle des Gedächtnisses bei der Reinigung im Fegefeuer gehen. Das nächste Kapitel ist hingegen dem Gedächtnisraum gewidmet, welcher bei Dante ebenso im Rekurs auf die antiken Texte konzipiert wird und insbesondere im *Inferno* zum Tragen kommt.

---

<sup>180</sup> Weinrich 2005, S. 42.

<sup>181</sup> Der irdische Ruhm kann deshalb nur «unter Wahrung der verpflichtenden Werte der christlichen Tradition», wie von Müller schreibt, eine positive Bedeutung haben. Vgl. von Müller 1977, S. 190.



## 5. Das Gedächtnis als Raum

Gross ist sie, diese Kraft des Gedächtnisses; gewaltig ist sie, mein Gott, ein weiter, ein unendlicher Innenraum.<sup>1</sup>

Augustinus, Confessiones X, VIII.15

Der Raum ist ein weit gefasster Begriff, der gerade durch seine semantischen, theologischen und philosophischen Dimensionen im Mittelalter zahlreiche Deutungsmöglichkeiten eröffnet.<sup>2</sup> In Dantes Texten tritt das private Zimmer auf (*mia camera*, *Vita Nova* III, 3), oder der Kirchenraum, wo der Dichter Beatrice begegnet, aber auch der öffentliche Raum, wo er Pilger vorbeiziehen sieht. Wir lesen, wie Dante den Höllenraum bereist, Flüsse durchquert, über Türschwellen tritt und Treppen besteigt.

Doch bei der Erinnerung denkt man in erster Linie an Vergangenes, das präsent gemacht wird – etwas Zeitliches also. Die Beschreibung des Gedächtnisses mittels einer räumlichen Metapher scheint daher zunächst irritierend;<sup>3</sup> doch gilt es, bei den folgenden Ausführungen nicht zu vergessen, dass es sich bei Raum und Zeit im Verständnis Dantes und seiner Zeitgenossen um zwei untrennbar miteinander verbundene Dinge handelt.<sup>4</sup> Dieser Verbindung sei im nächsten Kapitel zum Weg der Erinnerung noch grössere Aufmerksamkeit zu schenken. Nun soll es aber zunächst um das Gedächtnis als Raum gehen.

---

1 *Magna ista vis est memoriae, magna nimis, deus meus, penetrabile amplum et infinitum.* Zitiert nach: Flasch 2008, S. 86–87.

2 Aertsen, Jan A.: «Zur Einleitung», in: Ders., Speer, Andreas (Hg.): *Raum und Raumvorstellungen im Mittelalter*, Berlin 1998, S. XI–XVI, hier S. XII–XVI.

3 Schönberger, Rolf: «Der Raum der Memoria», in: Aertsen, Jan A., Speer, Andreas (Hg.): *Raum und Raumvorstellungen im Mittelalter*, Berlin 1998, S. 471–488, hier S. 473.

4 Ebenso sind die «Raum- und Zeitsemantiken eines Textes aufs Engste miteinander verbunden», wie Armin Schulz schreibt (Schulz 2012, S. 294).

Das Konzept «Gedächtnisraum» ist in Dantes Zeit gängig, nicht nur wegen Augustinus, der dieses in seinen *Confessiones* beschrieben hat, sondern auch aufgrund der bekannten antiken Rhetorik-Abhandlungen von Cicero und Quintilian sowie der *Rhetorica ad Herennium*. An anderer Stelle wurde die entsprechende Terminologie bereits verhandelt; es sei hier lediglich daran erinnert, dass in der *Rhetorica ad Herennium* von einer Schatzkammer der Erfindungen (*thesaurus inventorum*)<sup>5</sup> gesprochen wird und in den Bekenntnissen die *memoria* dem Gedächtnis als Aufbewahrungsort entspricht, was Ausdrücke wie *gradibus, praetoria, campos, caverna, antris, aula* etc. verdeutlichen.<sup>6</sup>

In diesem Kapitel soll zunächst die Idee der «Lagerhalle» analysiert werden, in welcher Dinge gespeichert und abgerufen werden. Im nächsten Kapitel erfolgt eine Fokussierung auf den Akt des «Wieder-Einsammelns» von Erinnerungen.<sup>7</sup> Diese Unterscheidung war, wie noch im Detail erläutert werden soll, seit Aristoteles bekannt und wurde auch von den mittelalterlichen Autoren aufgegriffen und neu umgedeutet.<sup>8</sup> Es ist wichtig, zu berücksichtigen, dass Gedächtnis und Erinnerung im damaligen Verständnis in gewisser Weise getrennt gedacht wurden, denn während das Gedächtnis einen Seelenteil bezeichnete, handelte es sich bei der Erinnerung um ein Vermögen.<sup>9</sup>

Die Gedächtnishalle als Metapher und der nach der Gedächtniskunst angeordnete, reale Raum beeinflussen sich allerdings auch gegenseitig. Während die Vorstellung eines Raumes in der antiken Rhetorik als Gedächtnisstütze eingesetzt wird, werden in Dantes Zeit konkrete Räume – Zimmer, Kirchen, öffentliche Plätze – so angeordnet und ausgestattet, dass ihre Ge-

---

5 *Rhetorica ad herennium*, Liber III, XVI.

6 Augustinus, Bekenntnisse X, VII–XXII.

7 Carruthers/Ziolkowski 2003, S. 1.

8 Carruthers, Mary: «Italy, Ars Memorativa, and Fame's House», in: *Studies in the Age of Chaucer, Proceedings*, Nr. 2, 1986, S. 179–188, hier S. 180.

9 Es erscheint mir daher als sehr problematisch, wenn Aleida Assmann darauf besteht, die beiden Termini «Gedächtnis» und «Erinnerung» nicht «als *Begriffsopposition* zu definieren», sondern als «*Begriffspaar*, als komplementäre Aspekte *eines* Zusammenhangs» aufzufassen (Assmann 2010, S. 151). Sicherlich liegt der Grund für diesen Irrtum darin, dass die Autorin keine Unterscheidung zwischen dem historischen Verständnis des Phänomens und dem «alltäglichen Sprachgebrauch» zu machen scheint (Assmann 2010, S. 150.).

schichte jederzeit einfach abrufbar gemacht wird. Während sich die Altgeräte während der Messe zu einem «Zeichenkomplex» vereinen, der die Passionsgeschichte in Erinnerung ruft,<sup>10</sup> wird das Zuhause durch das Zusammenspiel von geistigem und architektonischem Raum und Erinnerung zu einer «persönlichen Gedächtnisbühne», wie Mary Laven in Bezug auf das Haus in der italienischen Renaissance festgestellt hat.<sup>11</sup>

Im Zusammenhang mit dem Gedächtnis hat sich die Forschung bei Dante fast ausschliesslich mit der Tatsache beschäftigt, dass dieser die Hölle nach den Prinzipien der antiken Gedächtniskunst gestaltet zu haben scheint. Damit wurde, wenn es um das Gedächtnis geht, vornehmlich und traditionsgemäß die *Commedia* untersucht; in der Struktur des Werks fand man jene der Redekunst zugehörigen Gedächtnisregeln wieder, die in der für die Auseinandersetzung mit dem Gedächtnis im Mittelalter so einflussreichen Schrift *Rhetorica ad Herennium* beschrieben werden, welche im 1. Jahrhundert vor Christus entstanden ist.<sup>12</sup> In der Tat ist es auffällig, wie Dante sich bei seiner Beschreibung der Hölle darum berüht, die Figuren durch ihre Positionierung und ihr auffälliges Äusseres erinnerungswürdig zu machen, genau so, wie es in den antiken Anleitungen angeraten wird.

In diesem Kapitel werden demnach zunächst die antiken Gedächtnis-traktate und deren Rezeption in Dantes Zeit verhandelt. Anschliessend soll gezeigt werden, inwiefern sich Dante mit diesen Texten auskannte und sie in seinen eigenen Werken verarbeitet hat. Da mein Fokus auf dem Einfluss, den der Raum Florenz auf das Werk Dantes ausgeübt hat, liegt, wird auf eine Untersuchung der Quellen jenseits seiner Geburtsstadt, die für den Zeitraum nach Dantes Exilierung hinzuzuziehen wären, verzichtet. Eine solche Ausweitung würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, zumal nicht einmal ganz klar ist, wo genau Dante sich nach 1302 bis zu seinem Tod überall aufgehal-

---

10 Faupel-Drews, Kirstin: «Bildraum als Kultraum? Symbolische und liturgische Raumgestaltung im *Rationale divinatorum officiorum* des Durandus von Mende», in: Aertsen, Jan A., Speer, Andreas (Hg.): Raum und Raumvorstellungen im Mittelalter, Berlin 1998, S. 665–684, hier S. 677.

11 Brundin, Abigail/Howard, Deborah/Laven, Mary: *The Sacred Home in Renaissance Italy*, Oxford 2018, S. 39.

12 Yates 1966, S. 67.

ten hat. Deshalb werden in dieser Arbeit ausschliesslich die im Zeitraum 1265 bis 1302 in Florenz verfügbaren Quellen analysiert.<sup>13</sup>

Die Raum-Metapher wird von Dante nicht nur für die Gestaltung der Hölle genutzt. Sie wird – in anderen Formen – auch im *Purgatorio* und im *Paradiso* relevant. Deshalb ist der zweite Teil dieses Kapitels den Bildern im Kirchenraum und deren Funktionen gewidmet. Dafür sollen zunächst die von Durandus beschriebene Ausstattung des Kirchenraums und die Anordnung der Bilder innerhalb dieses Raumes erläutert werden. Der dritte Teil des Kapitels befasst sich schliesslich mit dem Konzept einer räumlich gedachten *memoria Dei*.

## 5.1 Ordnung und Logik: Dantes Rezeption der *Ars memoriae*

Die «wichtigsten Nachrichten über die Mnemotechnik» sind, wie Herwig Blum in seiner Studie über die antike *Ars memoriae* geschrieben hat, an drei Stellen zu finden, und zwar in der *Rhetorica ad Herennium*, in Ciceros *De oratore* und in Quintilians *Institutio oratoria*.<sup>14</sup> Ciceros Text enthält den Bericht über den legendären Begründer der Mnemotechnik, Simonides aus Keos.<sup>15</sup> Dieser soll im Haus des Adligen Skopas gespeist haben, als zwei Männer nach ihm verlangten und er deshalb nach draussen ging. In jenem Moment soll das Zimmer, in dem Skopas tafelte, zusammengestürzt sein und den Gastgeber zusammen mit seinen Verwandten unter dem Schutt begraben haben. Als man schliesslich die Beerdigung nach den spezifischen Vorgaben der einzelnen Verstorbenen arrangieren wollte, konnten die Leichen allerdings nicht identifiziert werden. Nur Simonides vermochte Abhilfe zu schaffen, da er sich aufgrund der Anordnung am Tisch erinnern konnte, welcher Gast wo

<sup>13</sup> Zu den Büchersammlungen um 1300 siehe die bereits erwähnten Arbeiten Davis (1963 und 1965) und Mulchahey (2005) sowie Mulchahey, Michèle: *First the Bow is Bent in Study ...* Dominican Education before 1350, Toronto 1998.

<sup>14</sup> Blum, Herwig: Die antike Mnemotechnik, Hildesheim 1969, S. 1.

<sup>15</sup> Cicero, *De oratore* II, LXXXVI, 351: *gratiamque habeo Simonidi illi Cio, quem primum ferunt artem memoriae protulisse*. Zitiert nach: Marcus Tullius Cicero: *De Oratore*, Über den Redner, lateinisch-deutsch, hg. und übersetzt von Theodor Nüsslein, Düsseldorf 2007, S. 298–299.

geessen hatte.<sup>16</sup> Und so habe Simonides festgestellt, «dass es vor allem die Anordnung sei, welche dem Gedächtnis Klarheit verschaffe», wie Cicero schreibt.<sup>17</sup> Deshalb müsse der Redner sein Gedächtnis trainieren (*Exercenda est etiam memoria*).<sup>18</sup> Beim Auswendiglernen solle er die «Methode der räumlichen und bildlichen Vorstellung anwenden, welche in Form eines Systems vermittelt wird».<sup>19</sup> Wenngleich bereits im Altertum bestritten wurde, dass es sich bei Simonides wirklich um den Erfinder der Mnemotechnik handelte, so setzte sich die Idee eines Hauses, dessen Räumlichkeit als Gedächtnisstütze dienen soll, dennoch als eine Referenz auf den legendären Gründer der *Ars memoriae* durch.<sup>20</sup>

Quintilian beschreibt das Gedächtnis als die «Schatzkammer der Beredsamkeit»,<sup>21</sup> durch dessen Leistung «sich in dem Geist eine Art Spuren einprägen so, wie sich im Wachs die Abdrücke der Siegelringe erhalten».<sup>22</sup> Neben dem bekannten Wachstafel-Bild verweist Quintilian auch auf die Bedeutung der Örtlichkeiten, die bereits bei Cicero und vor diesem detailliert in der *Rhetorica ad Herennium* beschrieben wird. Diese Örtlichkeiten sollen «möglichst geräumig und recht abwechslungsreich und einprägsam ausgestattet» sein, wie ein «grosses Haus, das in viele Räume zerfällt».<sup>23</sup> Zusam-

---

16 Cicero, *De oratore* II, LXXXVI, 351–354.

17 Ebd., 353: *locos esse capiendos et ea, quae memoria tenere vellent*. Zitiert nach: Nüsslein 2007, S. 300–301.

18 Cicero *de oratore* I, XXXIV, 157; zitiert nach: Nüsslein 2007, S. 70.

19 Ebd.: *locorum simulacrorumque rationem, quae in arte traditur*. Zitiert nach: Nüsslein 2007, S. 72–73.

20 Ott 1987, S. 169.

21 Quintilianus, *Institutionis Oratoriae*, Buch XI, II, 4: [...] *neque inmerito thesaurus hic eloquentiae dicitur*. Zitiert nach: Marcus Fabius Quintilianus, *Ausbildung des Redners, Zwölf Bücher*, hg. und übersetzt von Helmut Rahn, Zweiter Teil, Buch VII–XII, Darmstadt 2006, S. 586–587.

22 Ebd.: *quamquam plerique inprimi quaedam vestigia animo velut in ceris anulorum signa servantur, existimant*.

23 Quintilian, *Institutionis Oratoriae*, Buch XI, II, 18: *loca deligunt quam maxime spatiosa, multa varietate signata, domum forte magnam et in multos diductam recessus*. Zitiert nach: Rahn 2006, S. 592–593.

men mit den dazugehörenden Bildern können die Örtlichkeiten entweder aus dem Leben entnommen oder selbst erfunden sein.<sup>24</sup>

Noch älter als die Texte von Cicero und Quintilian ist die *Rhetorica ad Herennium*: Sie gilt als die älteste erhaltene Rhetorik-Abhandlung in lateinischer Sprache. Diese für die Vermittlung der Gedächtniskunst an das Mittelalter und die Renaissance so zentrale Schrift beschreibt die «*memoria*» als einen Teil der Rhetorik, wobei eine Unterscheidung zwischen der von Natur gegebenen und jener, die künstlich erworben wird, erfolgt:<sup>25</sup>

Es gibt also zwei Arten des Sicheinprägens: das eine ist von Natur aus gegeben, das andere künstlich erworben. Natürlich ist dasjenige, das uns eingepflanzt ist und gleichzeitig mit der Denkkraft entsteht; künstlich erworben ist dasjenige, welches eine gewisse Einführung und methodische Anleitung stärkt.<sup>26</sup>

Rhetorica ad Herennium, Liber III, XVI

Im Sinne der Redekunst wird das Sich-Einprägen als *thesaurus inventorum* betrachtet.<sup>27</sup> Das künstliche Gedächtnis beruht dabei auf Orten und Bildern (*constat igitur artificiosa memoria locis et imaginibus*).<sup>28</sup> Es wird eine Mnemotechnik beschrieben, bei der es zunächst gilt, sich Gedächtnis-Orte (*loci*) einzuprägen. Am besten werden diese Orte möglichst konkret gedacht, das heisst durch detailliert gezeichnete Gebäude mit verschiedenen Räumen und spezieller Einrichtung (Teppiche, Statuen etc.). Die Orte sollen leicht erfassbar und einprägsam sein. Mithilfe dieses künstlichen Gedächtnisses kann der Vortragende während seiner Rede im Geist durch sein Erinnerungsgebäude schreiten, was ihm das Abrufen der Inhalte erleichtert. Genauso einfach zu erinnern sein sollten die Bilder, die «etwas in Bewegung bringen» (*imagines agentes*). Diese dürfen nicht herkömmlich und vorhersehbar sein, sondern funktionieren nur durch den Effekt des Staunens. Diese «affektische Nach-

---

<sup>24</sup> Ebd., 21.

<sup>25</sup> Nüsslein, Theodor: «Einführung», in: *Rhetorica ad Herennium*. Lateinisch-Deutsch, hg. und übersetzt von Theodor Nüsslein, Zürich 1994, S. 321–328; Yates 1966, S. 14–15.

<sup>26</sup> *Sunt igitur duae memoriae: una naturalis, altera artificiosa. Naturalis est ea, quae nostris animis insita est et simul cum cogitatione nata; artificiosa est ea, quam confirmat induction quaedam et ratio praeceptionis.* Zitiert nach: Nüsslein 1994, S. 164–165.

<sup>27</sup> *Rhetorica ad herennium*, Liber III, XVI; Zitiert nach: Nüsslein 1994, S. 166–167.

<sup>28</sup> Ebd.

wirkung»<sup>29</sup> kann durch die Beschreibung besonderer Schönheit der Bilder – oder des Gegenteils – erreicht werden:<sup>30</sup>

[...] wenn wir ihnen herausragende Schönheit oder einzigartige Schändlichkeit zuweisen [...].<sup>31</sup>

Rhetorica ad herennium, Liber III, XXII

Die in den antiken Rhetorik-Abhandlungen beschriebene Mnemotechnik wird erst ab dem 12. Jahrhundert wieder aufgegriffen.<sup>32</sup> Die *Rhetorica ad Herennium* erfährt zwar in der frühen Scholastik eine Rezeption, deren Gedächtniskapitel werden allerdings fast gänzlich aussen vor gelassen.<sup>33</sup> Albert der Grosse und Thomas von Aquin greifen die Inhalte der *Ars memoriae* zwar auf, verhandeln diese allerdings nicht mehr unter dem Aspekt der Rhetorik, sondern machen das Gedächtnis zum Gegenstand der Ethik. Und obwohl die im Mittelalter am meisten gelesenen Rhetorik-Abhandlungen – *De Inventione* und die *Rhetorica ad Herennium* – grosses Gewicht auf die öffentliche Rede legen, werden deren Inhalte erst ab dem 13. Jahrhundert in der Praxis öffentlicher Ansprachen umgesetzt.<sup>34</sup> Die *Ars memoriae* fand so Eingang in die *Ars praedicandi* und wurde demnach hauptsächlich durch die Bettelorden praktiziert.<sup>35</sup> Wie Mary Carruthers festgestellt hat, findet die Wiederbelebung der in der *Rhetorica ad Herennium* beschriebenen *Ars memoriae* in Italien statt.<sup>36</sup>

Eine ungewöhnlich grosse Zahl von Abschriften belegt, wie beliebt die *Rhetorica ad Herennium* gewesen sein muss. Dass der grösste Teil dieser Ma-

<sup>29</sup> Ott 1987, S. 183.

<sup>30</sup> *Rhetorica ad Herennium*, Liber III, XVII und XXII; Welte, Marika: *Memoria. Gedächtnis und Erinnerung in Theodor Fontanes Roman Unwiederbringlich*. Dissertation, Trier 2009, S. 13; Bolzoni, Lina: «Dante o della memoria appassionata», in: Ossola, Carlo, Delcorno, Carlo (Hg.): *Lettere Italiane*, Anno LX, Numero 2, Firenze 2008, S. 169–193, hier S. 184.

<sup>31</sup> [...] *si egregiam pulcritudinem aut unicam turpitudinem eis adtribuemus [...]*. Zitiert nach: Nüsslein 1994, S. 176–177.

<sup>32</sup> Blum 1969, S. 1.

<sup>33</sup> Carruthers 1986, S. 180.

<sup>34</sup> Carruthers/Ziolkowski 2003, S. 103.

<sup>35</sup> Draaisma 2000, S. 41.

<sup>36</sup> Carruthers 1986, S. 180.

nuskripte aus dem Zeitraum zwischen dem 12. und 14. Jahrhundert stammt, bestätigt die These, dass das Interesse an diesem Text zu diesem Zeitpunkt seinen Zenit erlebt hat.<sup>37</sup> In Anbetracht der Rolle, die Bologna als Bildungsstätte insbesondere für Recht und Rhetorik einnahm, ist es denkbar, dass hier auch der Ursprung jener Wiederbelebung lag.<sup>38</sup> In der Renaissance erlebt das Interesse an der Mnemotechnik seinen Höhepunkt,<sup>39</sup> doch schon bald wird die Rhetorik im Allgemeinen durch die Erfindung und Verbreitung des Buchdrucks nur noch als Stillehre verstanden.<sup>40</sup>

Im näheren Umfeld Dantes hat sich der um eine Generation ältere Boncompagno da Signa mit den antiken Gedächtnistraktaten auseinandergesetzt und in seiner 1235 in Bologna fertiggestellten *Rhetorica Novissima* ebenfalls das Gedächtnis berücksichtigt. Der Text enthält eine direkte Bezugnahme auf die Unterscheidung zweier Gedächtnisarten, wie sie in der *Rhetorica ad Herennium* beschrieben wird: das natürliche Gedächtnis, dem lediglich der Segen der Natur vorangeht und nichts Künstliches (*Memoria naturalis est, que a solo beneficio nature procedit, nullo artificio preeunte*)<sup>41</sup>, und das künstliche Gedächtnis als Unterstützer und Helfer des natürlichen Gedächtnisses (*Artificialis memoria est suffragix et coadiutrix memorie naturalis*).<sup>42</sup>

Der theologischen Dimension des Gedächtnisses räumt Boncompagnos Schrift als ein Werk der Rhetorik nur wenig Raum ein.<sup>43</sup> Allerdings hält der Autor fest, dass das Gedächtnis dazu dient, die Erinnerung des Menschen an die unsichtbaren Freuden des Paradieses und die ewigen Leiden der Hölle aufrechtzuerhalten (*invisibilium gaudiorum Paradisi et eternarum penarum Inferni debemus assidue memorari*).<sup>44</sup>

Brunetto Latini, Dantes Lehrer, beschäftigte sich ebenfalls intensiv mit der antiken Rhetorik und übersetzte die zu Dantes Zeit als Ciceros «erste

---

37 Yates 1966, S. 67.

38 Carruthers 1986, S. 181.

39 Ott 1987, S. 174–175.

40 Pethes 2008, S. 26.

41 Boncompagno da Signa, *Rhetorica Novissima*, 8.1 De Memoria, 2. Zitiert nach: Wight 1999 (online).

42 Ebd., 3. Zitiert nach: Wight 1999 (online).

43 Yates 1966, S. 69; Carruthers/Ziolkowski 2003, S. 103.

44 Boncompagno da Signa, *Rhetorica Novissima*, 8.1 De Memoria, 16. Zitiert nach: Wight 1999 (online); Yates 1966, S. 71.

Rhetorik» bekannte Schrift *De Inventione* in seinem Werk *La Rettorica* ins *Volgare*. Da Dante in der *Monarchie* diese *prima rhetorica* Ciceros erwähnt, ist klar, dass er zumindest von der Existenz der «zweiten Rhetorik» Ciceros wusste.<sup>45</sup> Als diese galt zu Dantes Zeit die Cicero zugeschriebene *Rhetorica ad Herennium*.<sup>46</sup>

Wie bereits an anderer Stelle dargelegt, weist eine vermutlich zwischen 1441 und 1461 entstandene Kompilation,<sup>47</sup> welche einen Ausschnitt der *Rhetorica ad Herennium* sowie ein Werk mit dem Titel *De memoria* von einem unbekanntem Autor enthält und heute in der Biblioteca Medicea Laurenziana aufbewahrt wird, darauf hin, dass diese Texte Ende des 13. Jahrhunderts in Florenz vorhanden waren. Ein anderer Text, durch welchen Dante in Kontakt mit der antiken *Ars memoriae* gekommen sein könnte, ist eine Übersetzung des Gedächtnisteils der *Rhetorica ad Herennium*, mit welcher derselbe Gelehrte, der für die Übertragung von Brunettos *Trésor* ins Italienische zuständig war, beauftragt wurde.<sup>48</sup> Diese Übersetzung von Bono Giamboni der in der *Rhetorica ad Herennium* enthaltenen Gedächtnisregeln ins *Volgare* entstand im Jahr 1266 und ist, wie bereits erwähnt wurde, in einem zwischen 1376 und 1400 entstandenen Manuskript enthalten, welches heute in der Biblioteca Medicea Laurenziana aufbewahrt wird.<sup>49</sup> Es ist sehr wahrscheinlich, dass Dante diese Übersetzung kannte, da sie von seinem Lehrer in Auftrag gegeben wurde. Es gibt, wie Carruthers aufgezeigt hat, auch einen textinternen Hinweis auf Dantes Vertrautheit mit dieser Übersetzung: Die Charakterisierung der Bilder, die bei Bono zu finden ist, wird von Dante im zehnten Gesang des *Purgatorio* rezipiert.<sup>50</sup> Bono beschreibt die sprechende Natur der Bilder – ein Element, das wir im *Purgatorio* antreffen, wenn Dante vom sichtbaren Sprechen (*visibile parlare*) und einem schweigenden Bild (*immagine che tace*) spricht.<sup>51</sup>

45 *Monarchie* II, V, 2: *Propter quod bene Tullius in Prima rhetorica: semper – inquit – ad utilitatem rei publicae leges interpretande sunt*. Zitiert nach: Vormbaum 2011, S. 68–69.

46 Yates 1966, S. 67.

47 BML, Redi 132.

48 Carruthers 1986, S. 181.

49 BML, Ashb. 570.

50 Carruthers 1986, S. 184–185.

51 Ebd., S. 185.

Dass die gesamte *Commedia* nicht nur in Bezug auf Räumlichkeit und Lokalisierung, sondern auch betreffend der eindrücklichen *imagines agentes* als idealer Gedächtnisort im Sinne der *Rhetorica ad Herennium* verstanden werden kann, wurde in der Forschung bereits ausführlich dargestellt. Tatsächlich beschäftigte sich die Forschung, wie schon angedeutet wurde, bisher fast ausschliesslich mit den Regeln der Mnemotechnik als Strukturprinzip der *Commedia*. So untersucht Harald Weinrich in seinem Aufsatz *Memoria Dantis* (1994) die Gedächtnisvorstellungen des Dichters hauptsächlich von der Tradition der Gedächtniskunst ausgehend.<sup>52</sup> Diese erachtet er als «den zentralen, für die *Divina Commedia* konstitutiven Aspekt».<sup>53</sup> Die einzige bis heute vorgelegte Monografie zur Gedächtnisthematik bei Dante liefert aufgrund eines unzureichenden Quellenstudiums und der Heranziehung von veralteter Forschungsliteratur unbefriedigende Ergebnisse.<sup>54</sup> Eine wegweisende Untersuchung des Aufbaus der *Commedia* anhand der antiken Gedächtnisregeln hat Karl August Ott schon 1987 vorgelegt. Sein Text ist der Bedeutung, welche die in der *Rhetorica ad Herennium* beschriebenen *loci* und *imagines agentes* für den Text einnehmen, gewidmet.<sup>55</sup>

In der Tat sind die Orte und Bilder die wichtigsten Elemente, mit denen Dante die *Ars memoriae* für sein Werk fruchtbar gemacht hat. Der Gedanke, dass das Gedächtnis Unterweisung braucht, wird im *Paradiso* ausgesprochen:

[...] sondern weil das Erinnern nicht so genau auf sich selbst zurückkommen kann, wenn nicht ein anderer es führt.<sup>56</sup>

Par. XVIII, 11–12

---

52 Weinrich 1994, S. 183–199. Mit der *Ars memoriae* als Strukturprinzip der *Commedia* befassten sich auch Bolzoni (2008) und Vallone, Aldo: *Cultura e memoria in Dante*, Neapel 1988. Weinrich (2005) befasst hingegen vor allem mit der *damnatio memoriae* im Inferno.

53 Weinrich 1994, S. 184.

54 Auf die Mängel in De Polis Arbeit (1999) wurde in der Einleitung bereits verwiesen. Er hat die Studien von Maria Corti (1993), Harald Weinrich (1994) und Karl August Ott (1987) nicht berücksichtigt und sich in seinen Annahmen betreffend Dantes Kenntnisse der Gedächtnistraktate auf veraltete Forschungsliteratur gestützt (Renucci 1954).

55 Ott 1987, S. 183.

56 *ma per la mente che non può redire / sovra sé tanto, s'altri non la guidi.*

Daneben hat er das Prinzip der Ordnung auch mit anderen Mitteln umgesetzt, so zum Beispiel mit der von ihm erfundenen Terzine, die in ihrem Dreierschema einerseits die Heilige Dreifaltigkeit abbildet, andererseits durch ihren Rhythmus einfach im Gedächtnis zu behalten ist. Die Terzine ist, wie Pethes angemerkt hat, «Dantes Antwort auf die Forderung von *Ad Herennium* nach *memoria verborum*», welche ««lautmalerisch und sprachspielerisch» sein soll.<sup>57</sup> Auch die Zahlen haben – wie in diesem Fall die Zahl Drei – eine symbolische Bedeutung, die ebenfalls dem Gedächtnis dienen soll. So wird jeweils im sechsten Gesang die Politik von Florenz und Italien verhandelt.<sup>58</sup> Die Zahlensymbolik reflektiert zudem den christlichen Gedanken, dass Gott die Welt nach Massen und Zahlen angeordnet habe.<sup>59</sup>

Bezüglich der Orte scheint es auf den ersten Blick einleuchtend, dass die klare und logische Struktur der *Commedia*, in der allen Seelen ein fester Ort (bei Dante: *luogo, loco*) im Jenseits zugeteilt wird, ein leichtes Einprägen ihres Inhalts ermöglicht.<sup>60</sup> «Die ganze Jenseitslandschaft» der *Commedia* bildet, wie Weinrich schreibt, «einen Gedächtnisraum mit wohlerwogenen topologischen Strukturen».<sup>61</sup> Dieser Raum muss, wie in der *Rhetorica ad Herennium* steht, nicht unbedingt eine reale Örtlichkeit sein:

Die gedankliche Vorstellungskraft nämlich kann jede beliebige Gegend umfassen und in ihr die Lage eines gewissen Ortes nach ihrem Gutdünken schaffen und aufbauen. Deswegen dürfen wir, wenn wir mit dem vorliegenden verfügbaren Vorrat nicht zufrieden sind, für uns selbst durch unsere gedankliche Vorstellungskraft eine Gegend zusammenstellen und die vorteilhafteste Verteilung geeigneter Orte zurechtlegen.<sup>62</sup>

Rhetorica ad herennium, Liber III, XIX

---

<sup>57</sup> Pethes 2008, S. 100.

<sup>58</sup> Ott 1987, S. 166.

<sup>59</sup> Ebd., S. 165.

<sup>60</sup> Ebd., S. 186.

<sup>61</sup> Weinrich 1994, S. 186.

<sup>62</sup> *Cogitatio enim quamvis regionem potest amplecti et in ea situm loci cuiusdam ad suum arbitrium fabricari et architectari. Quare licebit, si hac prompta copia contenti non erimus, nosmet ipsos nobis cogitione nostra regionem constituere et idoneorum locorum commodissimam distinctionem conparare.* Zitiert nach: Nüsslein 1994, S. 170–171; Ott 1987, S. 172.

Den Hauptteil der in der *Commedia* beschriebenen Ort- und Landschaften bilden sicherlich jene, die Dante selbst gesehen hat. In diesem Fall hat er das Aussehen in seinem Gedächtnis gespeichert, um es beim Schreiben wieder abzurufen.<sup>63</sup> Wie Aldo Vallone schreibt, übernimmt Dante beispielsweise die Strukturen des *Inferno* und *Purgatorio* – bestehend aus Schlössern, Flüssen, Dämmen, Feldern und Felsen – aus der realen Welt der Toskana, Roms, der Emilia-Romagna und dem Veneto. Als Beispiele lassen sich die Burg im vierten Gesang des *Inferno*, das Tal im achten Gesang der *Purgatorio* sowie die Skulpturen im zehnten Gesang des *Purgatorio* anführen.<sup>64</sup> Andererseits gibt es aber auch Ortschaften, bei deren Beschreibung Dante sich auf andere Erzählungen stützte, so zum Beispiel bei der Beschreibung des Feuerregens im *Inferno* (Inf. XIV, 31–33), welches mit dem Feuer verglichen wird, das Alexander der Grosse in Indien zu Boden regnen gesehen haben soll.

Für die genaue Lokalisierung der Seelen im Jenseits diente Dante Vergils *Aeneis* als Vorbild. In dieser wird nicht nur eine konkrete Struktur der jenseitigen Örtlichkeit beschrieben, sondern es wird auch den Seelen der Verstorbenen jeweils ein bestimmter und fester Platz zugewiesen.<sup>65</sup>

«Welche Verbrechen sind hier, sag an, o Jungfrau, und welche Strafen erleiden sie, welch ein Jammer hallt in die Lüfte?»  
 Da sprach so die Prophetin: «Erhabener Führer der Teukrer,  
 niemals darf ein Frommer des Frevels Schwelle betreten.  
 Aber als Hekate mir die avernischen Haine vertraute,  
 zeigte sie selbst mir in jedem Bereich die Strafen der Götter.  
 Diese Reiche der Qual beherrscht Rhadamanthus aus Knossos.  
 Peinlich verhörend erfährt er die Arglist und zwingt zu gestehen,  
 was einer droben an Freveln beging und, nichtigen Truges  
 froh, zu sühnen verschob, bis zu spät es geworden im Tode.  
 Und den Schuldigen sitzt als Rächerin, geisselgegürtet,  
 gleich Tisiphone auf und peitscht sie, hält in der Linken  
 wütende Nattern und ruft die grimmigen Scharen der Schwestern.  
 Dann erst, kreischend vom grässlichen Ton der Türangel, klafft weit  
 Auf das Tor des Fluches: du siehst, welche Wärterin dort im  
 Vorhof hockt, die Gestalt, die dort die Schwelle in acht nimmt:

63 Vallone 1988, S. 36–37.

64 Vallone 1988, S. 35–36.

65 Weinrich 1994, S. 186.

Wütender noch haust drinnen mit fünfzig düsteren Rachen  
 Riesengross eine Schlang; dann klappt der Tartarus selber  
 Zweimal jäh so tief und dehnt so weit sich ins Dunkel,  
 wie der Aufblick reicht zu des Himmels lichtem Olympus.»<sup>66</sup>

Vergil, Aeneis, Buch VI, 560–579

Bei Dante erklärt sich der Aufbau der Hölle einerseits durch die göttliche Logik, die die Zuweisung der Seelen an einen bestimmten Ort des Jenseitsreiches erklärt – also das «Warum» und «Wie» die Seelen an einen Ort gebunden sind (*come e perché son costretti*, Inf. XI, 21). Andererseits ist die Gestalt der Hölle auch in ihrer Geschichte begründet. Im 34. Gesang erfahren wir nämlich, wie der trichterförmige Abgrund, auf dem die neun Kreise der Hölle angesiedelt sind, entstanden ist, und zwar durch den Teufel:

Von dieser Seite her stürzte er vom Himmel herunter, und die Erde, die sich vorher hier ausbreitete, machte aus Furcht vor ihm aus dem Meer einen Schleier und kam auf unsere Hemisphäre. Und vielleicht ließ das Land, das wir hier sehen, auf der Flucht vor ihm den Raum leer und schoß nach oben.<sup>67</sup>

Inf. XXXIV, 121–126

Die Struktur des Ortes erklärt sich demnach durch dessen Geschichte: Als nämlich der gefallene Engel auf die Erde stiess, entstand an jener Stelle ebenjener Trichter, wobei auf der gegenüberliegenden Seite der Erde ein ebenso grosser Berg emporstiess – der Läuterungsberg. Es ist bemerkenswert, dass

---

<sup>66</sup> *«Quae scelerum facies, o virgo, effare, quibusve / urgentur poenis, quis tantus plangor ad auras?» / tum vates sic orsa loqui: «dux inclute Teucrum, / nulli fas casto sceleratum insistere limen; / sed me cum lucis Hecate praefecit Avernis, / ipsa deum poenas docuit perque omnia duxit. / Gnosius haec Rhadamanthus habet durissima regna / Castigatque auditque dolos subigitque fateri, / quae quis apud superos, furto laetatus inani, / distulit in seram commissa piacula mortem. / continuo sontis ultrix accincta flagello / Tisiphone quatit insultans, torvosque sinistra / Intentans anguis vocat agmina saeva sororum. / tum demum horrisono stridentes cardine sacrae panduntur portae; cernis, custodia qualis / vestibulo sedeat, facies quae limina servet: / quinquaginta atris inmanis hiatibus hydra / saevior intus habet sedem. tum Tartarus ipse / bis patet in praeceps tantum tenditque sub umbras, quantus ad aetherium caeli suspectus Olympum.* Zitiert nach: Götte 1997, S. 252–255.

<sup>67</sup> *Da questa parte cadde giù dal cielo; / e la terra, che pria di qua si sporse, / per paura die lui fé del mar velo / e venne a l'emisperio nostro; e forse / per fuggir lui lasciò qui loco vòto / quella ch'appar di qua, e sù ricorse.*

Dante keinen Unterschied zwischen Heilsgeschichte und «irdischer» Geschichte macht. Alle Orte der Welt sind Teil ein und derselben Geschichte, zu welcher auch die antiken Mythen zählen. Auch Hölle und Fegefeuer gehören demnach «historisch» zur Erde, nur haben die Lebenden zu diesen Sphären keinen Zugang.

Die genau durchdachte strukturelle Logik setzt sich im Fegefeuer und im Paradies fort, doch nirgends ist sie wohl so ausgeklügelt und durch die eindrücklichen, speziellen Bilder so erinnerungswürdig gestaltet. Dass Dante gerade die Hölle derart auffällig mit den Mitteln der *Ars memoriae* entworfen hat, erklärt sich dadurch, dass der Mensch im Diesseits sich jederzeit die Höllenqualen vergegenwärtigen können muss, um auf dem rechten Weg zu bleiben. Während die seligen im Paradies als angenehme Lichter erscheinen, geht Dante bei der Beschreibung der Schmerzen der Hölle so weit, dass sich diese sogar auf den Betrachter zu übertragen scheinen. Die Marter des Fegefeuers erscheint allerdings im Vergleich mit derjenigen der Hölle als mild; auf den sieben Terrassen müssen Stolze Steine tragen, Neidischen werden die Augen zugenäht, Träge werden zum Rennen gezwungen, Habsüchtige und Verschwender liegen unbeweglich am Boden, Masslose müssen, ohne trinken zu dürfen, durch Wasser gehen, und die Wollüstigen werden durch brennendes Feuer gereinigt. Diese Leiden sind auch deshalb nicht so erschreckend, weil sie nur für eine bestimmte Zeit erduldet werden müssen – im Gegensatz zu den ewigen Qualen der Hölle.

Im elften Gesang des *Inferno* wird im Detail dargelegt, wie die letzten drei Kreise der Hölle aufgebaut sind und welche Logik dieser Struktur zugrunde liegt. Denn hier werden die intentional und aus Bosheit begangenen Sünden bestraft: Gewalttätigkeit, Betrug und Verrat. Anders als die Vorhölle und die sechs Kreise davor gibt es bei den letzten drei Kreisen eine weitere Unterteilung. So wird die Gewalttätigkeit aufgeteilt in Gewalt gegen den Nächsten, gegen sich selbst und gegen Gott; der zweite Kreis bestraft Betrug ohne Vertrauen und Betrug mit Vertrauen; und schliesslich kann Verrat an Verwandten, am Vaterland, an Gästen, Gastgebern und an Wohltätern ausgeübt werden. Hier verweilen die Schlimmsten aller Sünder; die Cäsar- und Jesusverräter. Da diese Stelle im *Inferno* die so klar durchdachte Ordnung der dantischen Hölle in Vergils Worten genau auf den Punkt bringt, soll sie hier in voller Länge zitiert werden:

Jede Bosheit, die den Haß des Himmels verdient, zielt aufs Unrecht, das dem Nächsten schadet, sei's mit Gewalt, sei's mit Betrug. Betrug ist das spezifisch menschliche Böse, darum mißfällt er Gott mehr; deswegen befinden sich die Betrüger weiter unten und leiden größeren Schmerz. Der erste Kreis gehört ganz den Gewalttätigen. Gewalt wird geübt gegen drei Personengruppen, daher ist sein Bau unterteilt in drei Ringe: Gewalt kann man anwenden gegen Gott, gegen sich selbst oder gegen den Nächsten, und zwar jeweils gegen sie selbst oder gegenüber dem, was ihnen gehört. Das wirst du bald in klarer Beweisführung hören.

Dem Nächsten zugefügt werden gewaltsamer Tod oder schmerzhaftige Wunden; sein Besitz kann durch Brand zerstört werden oder durch Raub. Deswegen quält der erste Ring Mörder und Gewalttätige, Brandstifter und Räuber, in getrennten Gruppen.

Der Mensch kann auch Hand anlegen an sich selbst und gegen seine Güter; daher muß im zweiten Ring jeder vergeblich bereuen, der sich selbst eurer Welt beraubt, seine Habe verspielt und verschleudert. Dahin gehört auch, wer klagt, wo er fröhlich sein sollte.

Der Gottheit kann Gewalt antun, wer sie im Herzen verneint oder offen verflucht, auch wer die Natur und ihren Wert verachtet. Darum werden im kleinsten Ring des Kreises Sodomiten und Wucherer gebrandmarkt, auch wer Gott missachtend lästert.

Betrug, der das Gewissen immer beißt, kann der Mensch begehen entweder gegen den, der ihm vertraut, oder gegen den, der ihm mißtraut. Diese zuletzt genannte Art zerreißt offenbar nur das Band der allgemeinen Menschenliebe; darum sind im zweiten Kreis die Heuchler, Schmeichler und wer andere verhext. Hier werden Fälschung, Raub und Simonie bestraft; hier stecken Kuppler, Betrüger und ähnliche Dreckskerle. Die zweite Art von Betrug verletzt nicht nur die Liebe, die unsere allgemeine Menschennatur fordert, sondern zudem die, die aus besonderem Vertrauen entsteht. Daher wird jeder, der Verrat übt, im kleinsten Kreis auf ewig gequält, dort unten im Universum, wo der Satan steckt.<sup>68</sup>

Inf. XI, 22–66

---

<sup>68</sup> *D'ogne malizia, ch'odio in cielo acquista, / Ingiuria è 'l fine, ed ogne fin cotale / o con forza o con frode altrui / contrista. / Ma perché frode è de l'uomo proprio male, / Più spiace a Dio; e però stan di sotto / li frodolenti, e più dolor li assale. / Di violenti il primo cerchio è tutto; / ma perché si fa forza a tre persone, / in tre gironi è distinto e costruito. / A Dio, a sé, al prossimo si pòne / far forza, dico in loro e in lor cose, / come udirai con apera ragione. / Morte per forza e ferute dogliose / nel prossimo si danno, e nel suo avere / ruine, incendi e tolette dannose; / onde omicide e ciascun che mal fiere, / guastatori e predon, tutti tormenta / lo giron primo per diverse schiere. / Puote omo avere in sé man violenta / e ne'*

Der Leser wird also durch den Ort darüber informiert, welche Personen hier auftauchen oder eben nicht auftauchen können und umgekehrt wird durch das Erscheinen einer Person – sofern deren Vergehen bekannt ist – klar, an welchem Ort sich der Jenseitsreisende gerade befindet.<sup>69</sup> Folglich fällt es dem Leser durch diesen logischen und klar strukturierten Aufbau leichter, den Inhalt im Gedächtnis zu behalten.<sup>70</sup>

Auch was die *imagines agentes* betrifft, erfüllt die *Commedia* die Anforderungen der Gedächtniskunst in vollstem Maße: Die erschreckenden Darstellungen der Höllenqualen erregen nicht nur Erstaunen, sondern lösen im Leser auch Emotionen aus, welche die Erinnerung unterstützen. Der Erzähler behauptet selbst im ersten Gesang, dass ihn die Erinnerung an jenen Wald am Eingang der Hölle von Neuem Angst einjagt (*che nel pensier rinova la paura*, Inf. I, 6). Wirkmächtige Bilder finden sich in der *Commedia* und speziell in der Hölle in grosser Zahl. Die bereits genannte Stelle, in welcher der Jenseitsreisende einen Feuerregen sieht, evoziert eine ebensolche *imago agens*:

Wie Alexander in den heißen Gegenden Indiens sah, dass Flammen auf sein Heer herabfielen, dicht, bis zum Boden, weshalb er seine Leute den Boden stampfen ließ,

---

*suoi beni; e però nel secondo / giron convien che senza pro si penta / qualunque priva sé del vostro mondo, / biscazza e fonde la sua facultade, / e piange là dov'esser de' giocondo. / Puossi far forza nella deitade, / Col cor negando e bestemmiano quella, / e spregiando natura e sua bontade; / e però lo minor giron suggella / del segno suo e Soddoma e Caorsa / e chi, spregiando Dio col cor, favela. / La frode, ond'ogne coscienza è morsa, / può l'omo usare in colui che 'n lui fida / e in quel che fidanza non imborsa. / Questo modo di retro par ch'incida / pur lo vinco d'amor che fa natura; / onde nel cerchio secondo s'annida / ipocresia, lusinghe e chi affattura, / falsità, ladroneccio e simonia, / ruggian, baratti e simile lordura. / Per l'altro modo quell'amor s'oblia / che fa natura, e quell ch'è poi aggiunto, / di che la fede spezial si cria; / onde nel cerchio minore, ov'è 'l punto / de l'universo in su che Dite siede, / qualunque trade in eterno è consunto.*

<sup>69</sup> Ott 1987, S. 166–167.

<sup>70</sup> Ebd., S. 164.

um so das Feuer besser zu ersticken, solange nicht neue Flammen es verstärkten, so fiel hier ewige Glut herab.<sup>71</sup>

Inf. XIV, 31–37

Am eindrücklichsten sind allerdings jene Gedächtnisbilder, die gleichzeitig die Logik des sogenannten *contrappasso* stützen, bei welchem ein Vergehen mit unmissverständlichem Bezug zur Sünde entgeltet wird. Ein eindrückliches Beispiel für diese Umwandlung eines Begriffs in eine Metapher bildet die Beschreibung des enthaupteten Bertran de Born, der seinen eigenen Kopf in den Händen tragen muss.

Dabei sah ich etwas, das zu erzählen ich mich ohne weitere Beweise scheuen würde. Aber ich weiß, dass ich die Wahrheit sage, das gibt mir Sicherheit, das ist ein guter Gefährte; es macht dem Menschen Mut; er ist gewappnet damit, dass er sich rein weiß. Denn gewiß sah ich – und mir ist, als sehe ich ihn noch vor mir – einen Rumpf ohne Kopf daherkommen. Er ging wie alle in dieser Elendsherde gingen [...].<sup>72</sup>

Inf. XVIII, 112–120

Die *imago agens* steht hier für den Aufstand des Körpers gegen den Kopf und verweist somit auf die Rebellion des Untertanen – in diesem Fall des Sohnes Heinrichs II. – gegen den König.<sup>73</sup> Folglich wird durch das Gedächtnisbild das Strafprinzip der Hölle erklärt.<sup>74</sup> Als weiteres Beispiel für ein wirkmächtiges Gedächtnisbild soll die bereits zitierte Stelle angeführt werden, in welcher der Münzfälscher Adamo auftritt. Dessen Körper ist derart deformiert, dass er einer Laute gleicht:

Da sah ich einen Mann, der aussah wie eine Laute, wenn man sich nur das Stück von der Leistengegend ab wegdenkt, wo der Mensch sich gabelt. Die schwere Was-

---

71 *Quali Alessandro in quelle parti calde / d'India vide sopra 'l süo stuolo / fiamme cadere infino a terra salde, / per ch'ei provide a scalpitar lo suolo / con le sue schiere, acciò che lo vapore / miei si stingueva mentre ch'era solo: / tale scendeva l'eternale ardore [...].*

72 *E vidi cosa ch'io avrei paura, / senza più prova, di contarla solo; / se non che coscienza m'assicura, / la buona compagnia che l'uom francheggia / sotto l'asbergo del sentirsi pura. / Io vidi certo, e ancor par ch'io 'l veggia, / un busto senza capo andar sì come / andavan li altri de la trista greggia [...].*

73 Ott 1987, S. 173; Weinrich 1994, S. 195; Bolzoni 2008, S. 184.

74 Weinrich 1994, S. 195.

sersucht schwemmt den Leib und lässt die Lebensäfte verderben; das Gesicht passt nicht zum Riesenbauch. Sie machte, dass er die Lippen offenhielt wie ein Schwindsüchtiger, der aus Durst die eine Lippe gegen das Kinn drückt und die andere nach oben zerrt.<sup>75</sup>

Inf. XXX, 49–57

Dem Münzfälscher stehen «die kleinen Bäche, die von den grünen Hügeln des Casentino herab zum Arno fließen» (*Li ruscelletti che d'i verdi colli / del Casentin discendon giuso in Arno*) ständig «vor Augen» (*sempre mi stanno innanzi*), sodass ihr Bild ihn «noch mehr ausdörrt» (*ché l'immagine lor vie più m'asciuga*) als die körperliche Strafe. Das Gedächtnisbild wird damit sogar als ein Strafmittel eingesetzt – von Gott selbst. Auch die Bedeutung der Örtlichkeit kommt in Adamos Strafe besonders zum Tragen:

Die strenge Gerechtigkeit, die mich foltert, achtet auf den Ort, an dem ich gesündigt habe, um mir noch mehr Seufzer zu entpressen.<sup>76</sup>

Inf. XXX, 70–72

Was die Funktion und die Bedeutung der Bilder betrifft, hat sich Dante allerdings nicht nur von der *Rhetorica ad Herennium* inspirieren lassen. Im Folgenden soll dieser Aspekt noch genauer beleuchtet werden. An dieser Stelle seien die drei letzten Kreise mit ihren jeweiligen Sünden und Strafformen zusammengefasst aufgelistet, um die dazugehörigen *imagines agentes* zu veranschaulichen:

---

<sup>75</sup> *Io vidi un, fatto a guisa di lëuto, / pur ch'elli avesse avuta l'anguinaia / tronca da l'altro che l'uomo ha forcuto. / La grave idropesi, che si dispaia / le membra con l'omor che mal converte, / che 'l viso non risponde a la ventraia, / faceva lui tener le labbra aperte / come l'etico fa, che per la sete / l'un verso 'l mento e l'altro in sù rinverte.*

<sup>76</sup> *La rigida giustizia che mi fruga / tragge cagion del loco ov' io peccai / a metter più li miei sospiri in fuga.*

Ort	Sünde	Strafe/Imago agens
7. Kreis	Gewalttätigkeit	
1. Ring	Gewalt gegen den Nächsten	Sünder kochen in Blutstrom
2. Ring	Gewalt gegen sich selbst	Sünder sind in Sträucher und Bäume verwandelt, an denen Harpien zupfen
3. Ring	Gewalt gegen Gott	Gotteslästerer liegen schreiend am Boden, Sodomitener laufen ohne Ruh umher, Wucherer sitzen untätig; Feuer regnet über allen herab
8. Kreis	Betrug	
	Ohne Vertrauen	
1. Graben	Verführer	Werden von Teufeln mit Peitschen getrieben
2. Graben	Schmeichler	Wälzen sich im Kot
3. Graben	Simonisten	Stecken kopfüber in Gräben
4. Graben	Zauberer	Haben verrenkte Körper, Gesichter zeigen nach hinten
5. Graben	Bestechliche	Brennen in kochendem Pech
6. Graben	Heuchler	Müssen in Bleimänteln schreiten
7. Graben	Räuber	Werden ständig von Schlangen angegriffen
	Mit Vertrauen	
8. Graben	Hinterlistige Berater	Schweben in Flammen gehüllt
9. Graben	Zwietracht Säende	Werden von Teufeln verletzt, die ihnen Gliedmassen abschlagen
10. Graben	Fälscher	Leiden unter schrecklichen Krankheiten und zanken sich untereinander
9. Kreis	Verrat	
Caina	An Verwandten	Sind bis zum Kopf eingefroren
Antenora	An Vaterland An Gästen und Gastgebern An Wohltätern An Jesus und Cäsar	

Bei dieser Gegenüberstellung fällt auf, dass sich die Strafen und damit die Gedächtnisbilder umso spezifischer und furchterregender präsentieren, je

schwerer das Vergehen ist. Keiner der oberen Kreise, in denen die weniger schlimmen Sünden bestraft werden, verfügen zudem über Unterteilungen in Kreise und Gräben. Eine klare Strukturierung, so lässt sich hieraus schliessen, ist gerade für die schlimmsten Sünden zentral, denn diese müssen von den Menschen unbedingt erinnert werden.

Indem Dante die antike *Ars memoriae* rezipiert, folgt er in der Tat einer Tendenz seiner Zeit. Es wäre allerdings falsch, wie Ott so weit zu gehen und zu behaupten, dass Dante die mnemotechnischen Verfahrensweisen «nicht ignorieren» konnte, weil diese in seiner Zeit eine Renaissance erlebt hatten.<sup>77</sup> Dante hat sich bewusst dafür entschieden, weil er so seinem Werk jenen Inhalt einschreiben konnte, den er beabsichtigt hatte, und auch, weil er für seine neue Unternehmung – ein geschriebenes Gedicht ohne institutionelle Autorität – ein neues Gestaltungsmittel brauchte.

## 5.2 Die Bilder der Gedächtnishalle

Wie oben dargestellt wurde, hat Dante die Hölle als einen Gedächtnisraum konzipiert, der den Menschen daran erinnern soll, welche ewigen Strafen ihn für seine Sünden erwarten. Doch auch das Fegefeuer ist ein Raum des Erinnerns, wenngleich in einem anderen Sinne. Hier werden jene Handlungen in Wiederholung ausgeführt, die den Menschen am Ende zu Gott führen. In dem Moment, in welchem die Sühne vollbracht und die Qual ein Ende findet, werden die Erinnerungen an die schlechten Taten gelöscht und jene an die guten Taten gestärkt.

Die folgenden Ausführungen basieren auf der Annahme, dass Dante den Raum des Fegefeuers als ein Abbild der realen, irdischen Kirche konzipiert hat. Dies manifestiert sich in verschiedenster Weise. So verfügt dieses Zwischenreich, das an der Schwelle zum Paradies steht, genauso wie der Kirchenraum über eine Richtung bzw. eine Abstufung, die sich zwischen dem Eingang (*porta*, Purg. IX, 76) und dem irdischen Paradies als Verbindung zur göttlichen Sphäre erstreckt. Vor dem Eintritt in das irdische Paradies muss Dante Beatrice seine Sünden beichten (Purg. XXXI, 13–15); anschließend muss sein Gedächtnis im Fluss Lethe von den schlechten Erinnerungen

---

<sup>77</sup> Ott 1987, S. 167.

gereinigt werden (Purg. XXXI, 91–102) und durch das Trinken des Wassers des Flusses *Eunoè* werden seine guten Erinnerungen gestärkt (Purg. XXXIII, 136–145). Das Fegefeuer ist ausgestattet mit Bildern, die in ihrer Funktion jene des Kirchenraumes widerspiegeln. So bewundert Dante im zehnten Gesang Skulpturen, die «die Natur selbst beschämt hätten» (*la natura li avrebbe scorno*, Purg. X, 33), oder Marmorreliefs (*intagliato li nel marmo stesso*, Purg. X, 55), während im zwölften Gesang Pflasterreliefs beschrieben werden, welche Beispiele bestrafte Hochmuts zeigen (Purg. XII, 16–24). Wie Angenendt zusammengefasst hat, wurden die Bilder im Mittelalter vielfältig eingesetzt und genutzt:

Man betete vor ihnen, sie wurden in Prozessionen herumgeführt, beräuchert, geküsst und gesalbt; man bekleidete sie, erkor sie zu Taufpaten, schwor bei ihnen; sie heilten auch Kranke, trieben Teufel aus, verschafften Kindersegen, führten Siege herbei und vermochten sogar Tote zu erwecken.<sup>78</sup>

Dante vollzieht in diesem Reich all jene Handlungen, Gesten und Bewegungen, die wir mit der Liturgie der Messe verbinden: Knien, Verneigen, langsames Schreiten und sich an die Brust schlagen – während die Seelen ebenjene Gesänge vortragen, die in der Messe gesungen wurden. Damit ist Dantes Fegefeuer wie das von Durandus beschriebene Gebäude der *ecclesia* «symbolischedeuteter Bildraum und konkreter Kultraum» in einem.<sup>79</sup> Liturgie und körperliches Gedächtnis sollen im nächsten Kapitel noch genauer beleuchtet werden; nun wird es zunächst um die Bilder und deren Bezug zum Raum gehen.

Dantes *Purgatorio*-Gedächtnisraum entspricht demnach dem Kirchenraum, dessen fundamentale und ursprünglichste Funktion wiederum selbst jene eines Gedächtnisraumes ist. Die Gedächtnishalle hat eine klar definierte Architektur und ist mit Bildern, Statuen und symbolischen Gegenständen ausgestattet. In Bezug auf die Bedeutung und Funktion von Bildern – seien es reale oder geistige – gab es für Dante zwei grundlegende Vorbilder. Der für Dante so einflussreiche Augustinus liefert auch für dieses Thema wichtige Ansätze; gleichzeitig liegt mit dem *Rationale divinatorum officiorum* des Wilhelm Durandus ein Werk vor, das sich ganz spezifisch mit der Kirchengeschichte

<sup>78</sup> Angenendt 2009, S. 372.

<sup>79</sup> Faupel-Drews 1998, S. 668; Durandus, *Rationale divinatorum officiorum*, I. Buch, I.

stattung und damit auch mit der Funktion der Bilder im Kirchenraum auseinandersetzt. Das Rationale des Durandus stellte für das spätere Mittelalter, wie Jungmann schreibt, das Handbuch der Liturgie dar.<sup>80</sup> Während in der Forschung tendenziell davon ausgegangen wird, dass Dante diesen Text gekannt hat,<sup>81</sup> würde ich nicht so weit gehen und annehmen, dass Dante eine Abschrift des *Rationale* zur Verfügung hatte, als er die *Commedia* schrieb. Vielmehr möchte ich das *Rationale* als Referenz für die Konstitution der damaligen Messliturgie hinzuziehen. Es wird später noch auf die Frage, ob Dante einen spezifischen Text oder die in Florenz praktizierte Liturgie rezipiert hat, zurückzukommen sein.

Bei der Beschreibung der Aufgabe der Bilder im Kirchenraum betont Durandus deren didaktischen Wert. Dieser ergibt sich durch die Tatsache, dass das Bild «den Geist mehr zu bewegen [scheint] als die Schrift» (*Pictura namque plus uidetur mouere animum quam scriptura*)<sup>82</sup>; denn durch ein Gemälde wird einem eine Sache direkt vor Augen geführt:

«Durch das Gemälde wird jedenfalls die geschehene Sache vor das Auge gestellt, so dass sie gleichsam in gegenwärtiger Gestalt gesehen wird; durch die Schrift aber wird das Geschehene gleichsam durch das Gehör, welches den Geist weniger bewegt, nochmals in Erinnerung gerufen». Daher kommt es auch, dass wir in der Kirche den Büchern nicht so viel Ehrerbietung erweisen wie den Bildern und Gemälden.<sup>83</sup>

Durandus, *Rationale divinorum officiorum*, I. Buch, III, 4

<sup>80</sup> Jungmann, Josef Andrea, S. J.: *Missarum Sollemnia*. Eine genetische Erklärung der römischen Messe, 5., verbesserte Auflage, Bd. 1, Bonn 2003, S. 152.

<sup>81</sup> Wie zum Beispiel Friedman, Joan Isobel: «La Processione mistica di Dante: Allegoria e iconografia nel Canto XXIX del Purgatorio», in: Picone, Michelangelo (Hg.): *Dante e le forme dell'allegoresi*, Ravenna 1987, S. 125–148, hier S. 126.

<sup>82</sup> Durandus, *Rationale divinorum officiorum*, I. Buch, III, 4; zitiert nach: Guillelmi Duranti, *Rationale divinorum officiorum* I, III, 4 (*Corpus Christianorum, Continuatio Medievalis* 140), hg. v. Davril, Anselme/Thibodeau, Timothy M., Turnhout 1995, S. 36; Douteil, 2016, S. 75.

<sup>83</sup> *Per scripturam quidem res gesta ante oculos ponitur quasi in presenti generi uideatur, sed per scripturam res gesta quasi per auditum, qui minus animum mouet, ad memoriam reucatur. Hinc etiam est quod in ecclesia non tantam reuerentiam exhibemus libris quantum ymaginibus et picturis*. Zitiert nach Douteil 2016, S. 75; Davril/Thibodeau 1995, S. 36. Vgl. dazu Scholz, Sebastian: *Öffentliche Frömmigkeit im 15. Jahrhundert*. Stiftung, Me-

Diese Wertschätzung der speziellen Qualitäten der Bilder hängt wiederum, wie Carruthers betont hat, eng mit der antiken Vorstellung zusammen, dass das Erinnern durch das Abrufen von Gedächtnisbildern funktioniert.<sup>84</sup> Bei der Beschreibung der Bedeutung, die den Gemälden im Kirchenraum zukommt, legt Durandus viel Wert darauf, ihre Rolle als Andachtsobjekte zu präzisieren. Denn die Bilder erinnern ja nicht bloss an etwas, sondern sie werden auch angebetet – und hierbei gilt es zu beachten, dass die Gebete nicht dem Gemälde selbst gelten, sondern dem Dargestellten:

[...] doch wir beten sie weder an, noch nennen wir sie [*die Bilder*] Götter, auch setzen wir unsere Hoffnung auf das Heil nicht auf sie; denn das wäre ja Götzendienst! Vielmehr verehren wir sie, damit wir die einmal geschehenen Dinge ins Gedächtnis und in Erinnerung rufen; daher die Verse: «Das Bild Christi verehere tief geneigt, der du vorbeigehst; Bete jedoch nicht das Bild an, sondern was es bedeutet [...]».<sup>85</sup>

Durandus, *Rationale divinatorum officiorum*, 1. Buch, III, 1

Diese Unterscheidung ist für Durandus zentral, da «ein übermässiger Gebrauch von Bildern» von den Autoritäten verworfen wird.<sup>86</sup> Durandus verweist hier auf den ersten Korintherbrief, der besagt, dass «die Götzen ein Nichts sind in der Welt und dass es keinen Gott gibt ausser dem einen» (1 Kor. 8, 4). Durch einen übertriebenen und undifferenzierten Gebrauch könnten, so Durandus, die «Einfachen und Schwachen» ebenjenem Götzendienst verfallen.<sup>87</sup> Das Bild ist somit bloss ein Vermittler, es verweist als Zeichen auf etwas, und zwar im Sinne des Lateinischen *representare*, das sich von *praesens*, welches «im Hier und Jetzt präsent machen» bedeutet, ablei-

---

toria und Repräsentation auf Denkmälern», in: Rogge, J.: *Religiöse Ordnungsvorstellungen und Frömmigkeitspraxis im Hoch- und Spätmittelalter*, Korb 2008, S. 115–134, hier S. 123–125.

<sup>84</sup> Carruthers, Mary: «Moving Images in the Mind's Eye», in: Hamburger, Jeffrey F., Bouché, Anne-Marie (Hg.): *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Princeton, New Jersey 2006, S. 287–305, hier S. 288.

<sup>85</sup> *Effigiem Christi qui transis pronus Honora / Non tamen effigiem sed quem designat adora [...]*. Zitiert nach Douteil 2016, S. 74; Davril/Thibodeau 1995, S. 36.

<sup>86</sup> Durandus, *Rationale divinatorum officiorum*, 1. Buch, II, 4; Zitiert nach Douteil 2016, S. 75.

<sup>87</sup> Ebd.

tet.<sup>88</sup> In diesem Sinne *präsentiert* das Bild einen vergangenen Sachverhalt, indem es ihn *präsent* macht. Das Betrachten eines Bildes entspricht sogar dem Akt des Lesens, denn genauso beinhaltet dieses die Elemente *lectio* und *meditatio*.<sup>89</sup> Nicht nur für die Analphabeten glich der Kirchenraum einer Bibel aus Stein, Glas und Bildern, welche das geschriebene Wort ersetzten. Wie Carruthers betont, waren auch die Kirchen der Kleriker mit Bildern versehen.<sup>90</sup> Dies verweist auf die Bedeutung, welche dem Element der Andacht, oder eben der *meditatio*, beim Betrachten der Bilder zukam.

Wie später noch erläutert werden soll, verhandelt Dante auch die Idee der *geistigen* Bilder. Dass er die primären Funktionen von realen – also *materiellen* – Bildern in der Andacht und dem Gedenken sah, zeigt sich im *Purgatorio*. Kunst als solche treffen wir erst in diesem Teil der *Commedia* an. Die Skulpturen und Reliefs, die der Jenseitswanderer hier erblickt, sind wiederum an den Ort gebunden; sie können nur hier vorkommen. Wie im Falle der Darstellung der Höllenqualen im Baptisterium San Giovanni kann man auch hier davon ausgehen, dass Dante solche Kunst hauptsächlich in Kirchen gesehen hat. Um die Idee einer Parallele zwischen Fegefeuer und Kirchenraum zu veranschaulichen, soll an dieser Stelle daran erinnert werden, welche Kirchenräume Dante überhaupt kannte. Für die Zeit bis zu seiner Exilierung sind dies zum einen die zentralen Kirchen in Florenz: die Badia Fiorentina; die Chiesa di Santa Margherita dei Cerchi; die Bischofskirche Santa Reparata und das Baptisterium San Giovanni, wo Dante selbst getauft wurde; sowie San Miniato al Monte und die Kirchen der Orden: Santo Spirito, Santa Maria Novella und Santa Croce. Welche Kirchen Dante bei seinem Romaufenthalt im Jahre 1302 besucht hat, bleibt offen. Des Weiteren kann man davon ausgehen, dass Dante einige der Werke seines Bekannten Giotto gekannt hat; so zum Beispiel jenes in Assisi. Nach seiner Verbannung kommen die entsprechenden Kirchenhäuser in Verona, Bologna, Sarzana, Mailand, Venedig, Ravenna hinzu. Da Dante allerdings für die Franziskaner sympathisierte und Santa Croce zur Zeit ihrer Errichtung die grösste und bedeutendste Kirche war, muss diese den grössten Eindruck bei Dante hinter-

---

88 Carruthers 2008, S. 275.

89 Ebd., S. 276.

90 Ebd., S. 274–275.

lassen haben.<sup>91</sup> Die Vermutung liegt nahe, dass sein Modell des Kirchenraumes sich demnach vor allem an Santa Croce orientiert.

Bevor Dante in das *Purgatorio* eintreten kann, zeichnet ihm der Pförtner sieben «P» für *peccato* («Sünde») auf die Stirn, von denen er sich mit dem Gang durch das Fegefeuer reinigen soll. Anschliessend öffnet der Pförtner das Tor.

[da] sah ich ein Tor, darunter drei Stufen von verschiedener Farbe, die zu ihm hinführten, und einen Pförtner, der noch kein Wort sagte.<sup>92</sup>

Purg. IX, 76–78

Nach dem Eintreten in das *Purgatorio* – das heisst in der Kirche angelangt – erblickt Dante Skulpturen. Der Erschaffer der Kunstwerke im *Purgatorio* ist kein Geringerer als Gott selbst.

Die Steilwand, die keine Möglichkeit zum Aufstieg bot, bestand aus reinem Marmor und war geschmückt mit Skulpturen, die nicht nur Polyklet, sondern die Natur selbst beschämt hätten.<sup>93</sup>

Purg. X, 28–33

Dante beschreibt das kontemplative Betrachten von Bildern, das einen integralen Bestandteil des Kirchbesuchs ausmachte. Wie Weinrich betont hat, ist bei «allen Begegnungen Dantes im Jenseits [...] der Gesichtssinn das erste und oberste Sinnesorgan»;<sup>94</sup> bisweilen werden die anderen Sinne sogar ausgeschaltet (*che gli altri sensi m'eran tutti spenti*, Purg. XXXII, 3). Die folgende Stelle erklärt, wie der demütige Gläubige langsam durch den Raum schreitet, um die Bilder zu betrachten:

91 Verdon, Timothy: «La più grande chiesa francescana», in: Ders. (Hg.): *Alla riscoperta delle chiese di Firenze*, Bd. 3, Florenz 2004, S. 9–32, hier S. 9.

92 *Vidi una porta, e tre gradi di sotto / per gire ad essa, di color diversi, / e un portier ch'ancor non facea motto.*

93 *Là sù non eran mossi i piè nostri anco, / quand'io conobbi quella ripa intorno / che dritto di salita aveva manco, / esser di marmo candido e addorno / d'intagli sì, che non pur Policleto, / ma la natura li avrebbe scorno.*

94 Weinrich 1994, S. 187.

Ich bewegte die Füße weg von dem Ort, wo ich stand, um eine andere Szene aus der Nähe zu betrachten, die hinter Micol weiß hervorleuchtete.<sup>95</sup>

Purg. X, 70–72

Der didaktische Wert von Bildern zeigt sich in Dantes Fegefeuer insbesondere bei den Plasterreliefs, welche entweder gute oder schlechte Beispiele zeigen.<sup>96</sup> Maria, König David und Kaiser Trajan werden im zehnten Gesang als gute Exempla angeführt (Purg. X, 28–96), während im zwölften Gesang Reliefs mit negativen Exempla, wie dem gestürzten Engel Lucifer, betrachtet werden, die für den bestraften Hochmut stehen:

Wie auf Grabplatten, die am Boden über Begrabenen liegen, die dargestellt sind wie sie früher waren, weshalb sie dort viel beweint werden [...], so sah ich dort, wo der Weg vom Berg nach außen vorspringt, Gestalten, doch von größerer Ähnlichkeit und Kunst.<sup>97</sup>

Purg. XII, 16–24

Das in Marmor eingeschnittene Bild (*intagliato lì nel marmo stesso*) verweist, wie Carruthers festgestellt hat, auf das in Wachs eingeschnittene Bild des Gedächtnisses, weshalb diese *intagli* als Gedächtnisbilder im Sinne der *Rhetorica ad Herennium* aufgefasst werden können.<sup>98</sup> Wie an anderer Stelle bereits erläutert, war das Bild der Wachstafel als Gedächtnismetapher in Dantes Zeit nur durch die *Rhetorica ad Herennium* und *De memoria et reminiscencia* des Aristoteles bekannt. Der Vergleich mit dem Wachs kommt im *Purgatorio* aber immer wieder vor; so schreibt Dante, dass sich die Bilder einprägen «wie ein Siegel in Wachs» (*come cera da suggello*, Purg. XXXII, 79) oder dass sich etwas einprägt, wie ein Bild sich in Wachs versiegelt (*come figura in cera*

95 *I' mossi i piè del loco dov'io stava, / per avvisar da presso un'altra istoria, / che di dietro a Micòl mi biancheggiava.*

96 Dem didaktischen Wert dienen auch die antropomorphen Bilder der Engel, siehe Par. IV, 37–63. Vgl. Dazu Dronke, Peter: *Dante and Medieval Latin Traditions*, Cambridge 2009, S. 26–27.

97 *Come, perché di lor memoria sia, / sovra i sepolti le tombe terragne / portan segnato quel ch'elli eran pria, / onde li molte volte ripiagne / per la puntura de la rimembranza, / che solo a' pïi dà de le calcagne; / sì vid'io lì, ma di miglior sembianza / secondo l'artificio, figurato / quanto per via di fuor del monte avanza.*

98 Carruthers 1986, S. 185.

*si suggella*, Purg. X, 45). Er spricht davon, dass «nicht jedes Zeichen gut» ist, selbst wenn «das Wachs gut sei» (*ma non ciascun segno / È buono, ancor che buona sia la cera*, Purg. XVIII, 37–39). Im *Paradiso* wird der Vergleich weiter ausgeführt; hier schreibt Dante, dass der Himmel «vom tiefen Geist [...] sein Bild» empfängt und sich «zu seinem Siegel» macht (*l' ciel [...] de la mente [...] prende l' imagine e fassence suggello*, Par. II, 130–132). Mit dieser Analogie zwischen Geist (*mente*) und Gedächtnis, die im Kapitel zur Terminologie bereits herausgearbeitet wurde, bezieht sich Dante eindeutig auf Augustinus, für den «der Geist [...] zugleich das Gedächtnis [ist]» (*cum animus sit etiam ipsa memoria*).<sup>99</sup>

Wenn man die Vorstellung vom Gedächtnis bei Augustinus genauer betrachtet, so fällt zunächst auf, dass dieser jenes als einen Raum gedacht hat, in dem «unzählige Bilder» aufbewahrt werden:

Dabei betrete ich die Felder und weiten Paläste meines Gedächtnisses. Dort lagern die Schätze unzähliger Bilder, die meine Sinne von sinnlichen Dingen zusammengetragen haben. Dort ist auch alles aufbewahrt, was wir denken, indem wir Wahrgenommenes vergrössern, verkleinern oder irgendwie verändern. Dort wird alles geborgen und verwahrt, was das Vergessen noch nicht getilgt oder vergraben hat. Trete ich dort ein, kann ich alle Bilder aufrufen, die ich nur will. Einige kommen sofort, bei anderen dauert die Suche etwas länger; es ist, als würden sie aus geheimen Verliesen hervorgeholt.<sup>100</sup>

Augustinus, Bekenntnisse, 10. Buch, VIII, 12

<sup>99</sup> Augustinus, Bekenntnisse X, XIV.21, zitiert nach Flasch 2006, S. 96–97; Gardner, Edmund G.: «Imagination and Memory in the Psychology of Dante», in: Williams, Mary, De Rothschild, James A. (Hg.): *A Miscellany of Studies in Romance Languages and Literatures presented to Leon E. Kastner*, Cambridge 1932, S. 275–282, hier S. 280.

<sup>100</sup> [...] *et venio in campos et lata praetoria memoriae, ubi sunt thesauri innumerabilium imaginum de cuiusmodi rebus sensis invectarum. Ibi reconditum est, quidquid etiam cogitamus, vel augendo vel minuendo vel utcumque variando ea quae sensus attigerit, et si quid aliud commendatum et repositum est, quod nondum absorbit et sepelivit oblivio. Ibi quando sum, posco, ut proferatur quidquid volo, et quaedam statim prodeunt, quaedam requiruntur diutius et tamquam, de abstrusioribus quibusdam receptaculis eruuntur [...]*. Zitiert Nach Flasch 2006, S. 80–81.

Augustinus verweist immer wieder auf die Räumlichkeit des Gedächtnisses.<sup>101</sup> Er spricht vom «Schatzhaus [des] Gedächtnisses» (*Thesaurus memoriae*),<sup>102</sup> oder von der «riesigen Halle [des] Gedächtnisses» (*in aula ingenti memoriae meae*).<sup>103</sup> Seine Erinnerungen seien sowohl in «weiten Räumen» als auch in «geheimen Höhlengängen und verborgenen Winkeln» aufbewahrt, aus denen er sie hervorholen kann.<sup>104</sup> Der Ort, an dem all diese Erinnerungen gespeichert sind, sei «ein abgelegene[r] innere[r] Ort, der kein Ort ist» (*quasi remota interiore loco, non loco*).<sup>105</sup> Die Form, in der die Erinnerungen festgehalten werden, ist die eines Bildes.<sup>106</sup> Im obigen Zitat wird klar, dass die Gedächtnisvorstellung des Augustinus keine allzeitige und vollständige Verfügbarkeit der Erinnerungen suggeriert, denn bei gewissen Dingen dauert die Suche ein wenig länger, während andere bereits vom Vergessen «getilgt oder vergraben» worden sind.<sup>107</sup> In dieser Annahme folgt ihm Dante, wengleich es scheint, dass er diese Idee erst in der *Commedia* umgesetzt hat. Hier schreibt er, dass gewisse Erinnerungen nicht wiedergegeben werden können:

---

101 Zur ausgeprägten Verwendung räumlicher Bilder bei Augustinus siehe Schönberger 1998.

102 Augustinus, Bekenntnisse X, VIII.14.

103 Ebd.

104 Augustinus, Bekenntnisse X, VIII.12; zitiert nach Flasch 2006, S. 80–81.

105 Augustinus, Bekenntnisse X, IX.16; zitiert nach Flasch 2006, S. 88–89.

106 Augustinus, Bekenntnisse X, VIII.12; Schönberger 1998, S. 477–479.

107 Aleida Assmann behauptete, dass «die vorübergehende Unverfügbarkeit von Erinnerungen und ihre konstitutive Nachträglichkeit [...] in rein räumlichen Metaphern schwer zum Ausdruck gebracht werden [können]. Im Gegenteil suggerieren sie dauerhafte Präsenz und Zugänglichkeit, was an Erinnerungen ja gerade problematisch ist» (Assmann, 2010, S. 151). Diese Annahme scheint gerade in Anbetracht des augustininischen Texts – der doch für die Geschichte der Gedächtnisvorstellungen so wichtig ist – als irreführend.

Denn nähert sich unser Intellekt dem Ziel seiner Sehnsucht, dringt er so tief ein, dass das Gedächtnis ihm nicht folgen kann. Doch was von dem heiligen Reich in meiner Erinnerung blieb, das sei jetzt Inhalt meines Gesangs.<sup>108</sup>

Par. I, 7–12

Gleichzeitig kann er sich an gewisse Dinge ganz einfach nicht erinnern (Par. XXI, 10–12) oder das Bild ist so prächtig, dass es das Gedächtnis gar nicht erfassen kann (Par. XIV, 79–81). Bisweilen gibt es Gedächtnisbilder, die sich in der menschlichen Sprache gar nicht beschreiben lassen (*Qui vince la memoria mia lo 'ngegno*; Par. XIV, 103). Im Gegensatz dazu vermittelt die *Vita Nova* noch die Idee eines zuverlässigen Gedächtnisses, in das Dinge eingeschrieben und – wie bei einem Buch – jederzeit abgerufen werden können. Wenn es um die Funktion der Bilder in der *Vita Nova* geht, lässt sich feststellen, dass Dante hier das Motiv des geistigen Bildes völlig ausschöpft. Im nächsten Kapitel soll Beatrice als Bild und *vestigium* sowie die Rolle der Bilder als Spuren zu Gott genauer beleuchtet werden. Für das Verhältnis von Bild und Raum in Bezug auf das Gedächtnis ist von Relevanz, dass die Figur Dante sich immer wieder in ihr privates Zimmer zurückzieht, um über die Geliebte nachzudenken (*Vita Nova* III, 3), ja zu meditieren. Nach Beatrices Tod, als diese bereits zu den Engeln gehört, wird aus diesem Nachdenken eine Andacht. Während Dante sich an die verstorbene, nun selige Beatrice erinnert, malt er ein Bild:

An jenem Tag, an welchem ein Jahr vergangen war, seitdem diese Frau zu den Bewohnern des ewigen Lebens gehörte, setzte ich mich an einen Ort, wo ich – mich an sie erinnernd – mich daran machte, ein Engel auf ein Täfelchen zu malen.<sup>109</sup>

*Vita Nova*, XXXIV, 1

Hier zeigt sich, dass Bilder für Dante nicht nur eine ordnende Funktion und einen didaktischen Auftrag zu erfüllen haben, sondern auch der erinnernden Andacht dienen.

<sup>108</sup> *Perché appressando sé al suo disire, / nostro intelletto si profonda tanto, / che dietro la memoria non può ire. / Veramente quant'io del regno santo / ne la mia mente potei far tesoro, / sarà ora materia del mio canto.*

<sup>109</sup> *In quello giorno nel quale si compiea l'anno che questa donna era facta delli cittadini di vita eterna, io mi sedea in parte nella quale, ricordandomi di lei, disegnava uno angelo sopra certe tavolette.*

### 5.3 Das göttliche Gedächtnis

Das Gottesgedächtnis wird bei Dante zum einen als Raum dargestellt, denn seine Jenseitswanderung ist, wie Weinrich betont hat, «eine Gedächtniswanderung, und zwar durch das Gedächtnis Gottes».<sup>110</sup> Die umfassenden Implikationen, die sich aus der Idee eines «Erinnerungsweges» ergeben, sollen im nächsten Kapitel genau beleuchtet werden.

Zweitens können die drei Teile der *Commedia*, wie die britische Kunsthistorikerin Frances A. Yates annahm, als eine räumliche Repräsentation der drei Teile der *prudencia – memoria, intelligentia* und *providentia* –, welche die göttliche Trinität im Menschen versinnbildlicht, gesehen werden. Die drei Teile umfassen die Erinnerung an die Sünden und Höllenstrafen, das Nutzen der Gegenwart für Busse und Aneignung von Tugenden sowie die Erwartung des Paradieses und sie entsprechen dem «vollkommenen Geist»,<sup>111</sup> den der Mensch mit Gott gemein hat, wie Bonaventura geschrieben hat (*Si igitur Deus perfectus est spiritus, habet memoriam, intelligentiam et voluntatem*).<sup>112</sup> Die Hölle wird damit zu «einer Art Gedächtnissystem», mit eindrücklichen Bildern und einer klaren räumlichen Strukturierung, die dem Erinnern der Höllenstrafen dienen.<sup>113</sup>

Die göttliche Gerechtigkeit zeigt sich, wie bereits erwähnt, in den Gedächtnisbildern – das Strafsystem der Vergeltung entspricht dem göttlichen Gedächtnis, und dieses ist, wie Weinrich festgestellt hat, nicht eine *memoria verborum*, sondern *eine memoria rerum*. Denn zwischen Sünde und Strafe besteht im Gottesgedächtnis, wie es anschaulich im bereits genannten Beispiel des abgetrennten Kopfes bei Betran de Born dargestellt wird, ein Realzusammenhang.<sup>114</sup> Die nach dem Prinzip des *contrappasso* gestaltete Strafe spiegelt damit als direkter Abdruck im Gottesgedächtnis das begangene Vergehen.

Drittens beinhaltet das Gedächtnis des allwissenden Gottes, der für Dante nicht nur der Schöpfer, sondern auch das Gedächtnis der Welt dar-

---

<sup>110</sup> Weinrich 1994, S. 186.

<sup>111</sup> Yates 1966, S. 104; Ott 1987, S. 192.

<sup>112</sup> Bonaventura, *Itinerarium*, Caput III, 5. Zitiert nach: Schlosser 2004, S. 62–63.

<sup>113</sup> Yates 1966, S. 104.

<sup>114</sup> Weinrich 1994, S. 196.

stellt, kategorisch alle guten Dinge; diese können nicht in Vergessenheit geraten – während die Hölle zwar von Gott erschaffen ist, die Verurteilten aber zu ewiger Gottesvergessenheit verdammt sind. Gott kann also vergessen – da das Gottesgedächtnis für Dante allerdings unfehlbar ist, vergisst Gott die Verdammten *absichtlich*, weil sie ihn betrogen haben.<sup>115</sup>

Daraus ergibt sich, dass ein «gutes» Gedächtnis für Dante eines ist, das gute Dinge enthält. Vergessen bedeutet in diesem Sinne keine Unzulänglichkeit, kein Verfehlen; vielmehr geht es Dante darum, was vom Geist (*memoria* bzw. *mente*) gewusst wird. Sind dies gute Dinge, dann strebt der Mensch zu Gott. Während der Mensch im Diesseits auch die Erinnerungen an die schlechten Dinge braucht, sind diese im Paradies nicht mehr nötig, weil er hier nicht mehr sündigen kann. Da die Verdammten in ihrem irdischen Leben Gott vergessen, also Gott «nicht gewusst» haben bzw. ihn nicht im Sinn hatten, werden sie nun von ihm vergessen.<sup>116</sup> Auffälliger Ausdruck ihres irrenden Intellekts sind ihre aussichtslosen Bitten nach irdischem Gedenken, die den göttlichen Urteilsspruch nicht mehr verändern können. Die Seelen äussern nämlich, wie im Kapitel zum Ruhm herausgearbeitet wurde, regelmässig den Wunsch, die Erinnerung der Lebenden an sie durch Dante korrigieren zu lassen, um der Nachwelt ein positiveres Bild von ihnen zu geben und damit einer *damnatio in memoria* zu entgehen – was in Anbetracht der Tatsache, dass diese Seelen von Gott vergessen werden, als lächerlich erscheint.<sup>117</sup> Die Ironie, zu der sich hier das Bitten um Gedenken und Dantes Bereitschaft, dabei zu helfen, verzerrt, steht im Gegensatz zum Fegefeuer, wo die Fürbitte eine zentrale Funktion im Vorankommen der Seelen einnimmt.<sup>118</sup> Dieser Aspekt soll im nächsten Kapitel noch genauer beleuchtet werden.

Zusammenhängend mit der *damnatio in memoria* ist hier auch von der Namenstilgung zu sprechen. Es wurde bereits festgestellt, dass Dante eine Technik des Verschweigens anwendet, wenn es um die Nennung eines be-

---

115 Weinrich 2005, S. 55.

116 Ebd., S. 54.

117 Zur Begrifflichkeit von *damnatio in memoria* siehe Schwedler 2014.

118 Barnes, John C.: «Vestiges of the Liturgy in Dante's Verse», in: Ders./Ó Cuilleánáin, Cormac (Hg.): Dante and the Middle ages. Literary and Historical Essays, Dublin 1995, S. 233–269, hier S. 233.

sonders sündhaften Namens geht. Dieses Vorgehen soll nun anhand einer Parallelstelle im *Purgatorio* aufgezeigt werden, in der Dante dazu aufgefordert wird, sich zu identifizieren, und zwar – wie er es selbst von den Seelen stets verlangt – mittels Angabe von Namen und Herkunftsort. Um seine Herkunft zu erklären, verweist Dante auf den Arno. Allerdings nennt er den Fluss nicht beim Namen, sondern liefert eine geografische Umschreibung:

Darauf ich: «Quer durch die Toscana bahnt sich ein kleiner Fluss den Weg, der am Falterona entspringt und dem ein Lauf von hundert Meilen nicht genügt. An seinem Ufer bekam ich diesen Leib.»<sup>119</sup>

Purg. XIV, 16–19

Die Schattenseelen, mit denen Dante sich im Gespräch befindet, kennen den ungenannten Fluss. Sogleich thematisieren sie Dantes Zurückhaltung vor der Nennung des Namens:

«Fasst mein Intellekt den Sinn deiner Worte richtig auf, dann sprichst du vom Arno.» Und der andere sagte zu ihm: «Warum verschwieg er den Namen dieses Flusses, ganz so, wie man schreckliche Dinge nicht beim Namen nennt?»<sup>120</sup>

Purg. XIV, 22–26

Der Name «Arno» scheint so unheilvoll wie ein Fluch zu sein, sodass man sich vor dem Aussprechen hüten sollte. Warum dem so ist, entnehmen wir der folgenden Erklärung des Verstorbenen:

Der Schatten, der so gefragt wurde, gab die schuldige Antwort: «Ich weiß es nicht. Aber es ist schon recht, dass der Name dieses Flusses verschwindet! Denn von seiner Quelle an, wo das wasserreiche Gebirge, von dem das Cap Peloro sich abspaltet, sich so hoch auftürmt, dass es nur an wenigen Stellen diese Höhe übersteigt, bis dort, wo er mündet und das Wasser ersetzt, das der Himmel dem Meer durch Austrocknen entzieht, wovon die Flüsse alles haben, was sie führen – überall wird die

119 E io: «Per mezza Toscana si spazia / un fiumicel che nasce in Falterona, / e cento miglia di corso nol sazia. / Di sovr'esso rech'io questa persona.

120 «Se ben lo 'ntendimento tuo accarno / con lo 'ntelletto», allora mi rispuose / quei che diceva pria, «tu parli d'Arno». / E altro disse lui: «Perché nascose / Quiesti il vocabol di quella riviera, / pur com'om fa de l'orribili cose?».

Tugend von allen als Feindin gemieden wie eine Natter, teils wegen des Unsterns des Orts, teils treibt sie die schlechte Gewohnheit.»<sup>121</sup>

Purg. XIV, 28–39

Das Arno-Tal wird hier als Inbegriff der Sündhaftigkeit beschrieben, was Dantes Zurückhaltung vor der Nennung des Namens erklärt. Im Weiteren erläutert die Schattenseele auch, inwiefern die einzelnen Orte des Tals der Sünde verfallen sind, und vergleicht sie dabei mit Tieren. In Bezug auf das Gedächtnis ist festzustellen, dass hier eine Auslöschung des Namens des sündigen Ortes – in diesem Fall des Flusses – angestrebt wird. Allerdings kann hier nur von einer Intention gesprochen werden, denn schliesslich kommt das Wort «Arno» in dieser Stelle selbst vor. Faktisch erfolgt also durch Dantes Niederschrift des *Purgatorio* vielmehr eine *Damnatio memoriae* des Arno-Tals.

Dass der Name «Arno» einem Fluch gleichkommt, bestätigt dessen Nennung im *Inferno*. Hier hatte Dante noch keine Skrupel davor gehabt, das Wort auszusprechen:

Und ich zu ihnen: «Geboren und aufgewachsen bin ich in der großen Stadt am schönen Arnofluß, und ich bin hier mit dem Körper, den ich immer hatte.»<sup>122</sup>

Inf. XXIII, 94–96

Im direkten Vergleich mit der Passage im *Purgatorio* erscheint es hier geradezu als verwirrend, wenn Dante von der «grossen Stadt» (*gran villa*) und dem «schönen Fluss» (*bel fiume*) spricht. Nur dem Leser bleibt die Ironie nicht verborgen. Der Widerspruch lässt sich aber folgendermassen erklären: Weil ein unheilvolles Wort in einer unheilvollen Welt nichts mehr verschlimmern kann, fürchtet Dante die Nennung des Arno im *Inferno* nicht; in

---

121 *E l'ombra che di ciò domandata era, / si sdebitò così: «Non so; ma degno / ben è che 'l nome di tal valle pèra; / ché dal principio suo, ov' è sì pregno / l'alpestro monte ond' è tronco Peloro, / che 'n pochi luoghi passa oltra quel segno, / infin là 've si rende per ristoro / di quel che 'l ciel de la marina asciuga, / ond' hanno i fiumi ciò che va con loro, / virtù così per nimica si fuga / da tutti come biscia, o per sventura / del luogo, o per mal uso che li fruga.*

122 *E io a loro: «I' fui nato e cresciuto / sovra 'l bel fiume d'Arno a la gran villa, / e son col corpo ch'è ho sempre avuto.*

der Welt des Heils, zu welcher sowohl *Paradiso* als auch *Purgatorio* gehören, scheut er sich hingegen vor dem als verflucht empfundenen Namen.

Es konnte gezeigt werden, dass Dante sich insbesondere beim Entwerfen des *Infernos* ein Vorbild an der antiken *Ars memoriae* genommen hat. Dieser Teil der *Commedia* zeichnet sich durch eine strenge Ordnung und eine Vielzahl an einprägsamen Gedächtnisbildern aus. Das Thema des Vergessens wurde in Bezug auf das Gottesgedächtnis, aus dem die Sünder gelöscht werden, angesprochen. Das nächste Kapitel greift das Vergessen nochmals auf und legt dar, welche Formen von Vergessen in Dantes Texten anzutreffen sind. Der besonderen Bedeutung der Bilder, die sich bereits herauskristallisiert hat, wird weiter nachgegangen, wenn es um Beatrice als *vestigium* und *imago* geht. So soll es im nächsten Kapitel im Detail darum gehen, wie die Erinnerung aus theologischer Sicht einzusetzen ist. Dazu werden die Positionen von Augustinus, Albert dem Grossen, Thomas von Aquin und Bonaventura analysiert. Den Ausgangspunkt bildet die Frage, wie sich die Vorstellung des «Erinnerungsweges» in Dantes *Purgatorio* und *Paradiso* manifestiert.

## 6. Der Weg der Erinnerung

Der Titel dieses Kapitels mag zunächst verwundern, gehört der Weg doch als ein an den Raum gebundenes Phänomen eigentlich zur Metapher «Gedächtnis als Raum». Wenngleich dies durchaus stimmt, soll hier der Weg-Metapher allerdings trotzdem ein eigenes Kapitel gewidmet werden, da diese, wie hier gezeigt werden soll, nicht nur fundamental für Dantes Gedächtnisverständnis gewesen ist, sondern auch den originellsten Teil jener ausmacht. Im Grunde umfasst die Weg-Metapher das, was ich in Bezug auf die Gedächtnisvorstellung als «neu» bezeichnen würde; hat sich Dante bei den anderen Ideen – der Buch-Metapher, der Raum-Metapher und auch in Bezug auf die *fama* – im Grunde von bereits bekannten Vorstellungen leiten lassen, so zeichnet sich das Zusammenfallen von Erinnerung und Weg bei ihm einerseits gerade durch die originelle Verbindung zweier zeitgenössischer Ansichten aus, die an und für sich nichts miteinander zu tun hatten. Ganz im Gegenteil, könnte man sogar sagen – denn die Kommentare zur aristotelischen *De memoria et reminiscencia* stammen von zwei Dominikanern, während das *Itinerarium mentis in Deum* von einem Franziskaner geschrieben wurde. Gemeint sind die Autoren Albert der Grosse, Thomas von Aquin und Bonaventura, die alle auch über die genannten Texte hinaus einen bedeutenden Einfluss auf Dantes Werk gehabt haben. Andererseits ist die Weg-Metapher ein Beleg für die Bedeutung, welche die Liturgie für Dante gehabt hat – ein Aspekt, dem in der Danteforschung noch unzulänglich Rechnung getragen wurde.

Dieses Kapitel zielt demnach auf die Kernfrage, was Dante sich unter *Erinnerung* vorgestellt hat. Dass diese Frage im Allgemeinen noch unzureichend untersucht wurde, hat Mary Carruthers in ihrem nach Dantes *Vita Nova* benanntem Buch *The Book of Memory* unterstrichen.<sup>1</sup> Das vorherge-

---

1 Carruthers 2008, S. 9. Zum Titel des Buches siehe ebd. S. 18.

hende Kapitel widmete sich der Nutzbarmachung des Gedächtnisses und dessen Trainings sowie der darin enthaltenen Gedächtnishilfen für die Dichtung; doch die Bedeutung des Gedächtnisses in der *Commedia* erschöpft sich nicht in deren Strukturierung nach den antiken Gedächtnisregeln. Mit der Rezeption der Gedächtnistraktate in der christlichen Welt, wo die Liturgie das Leben und Opfer Christi erinnert und wiederbelebt, wird das Gedächtnis mit einer ethischen Komponente ergänzt. Im Christentum als einer der «Gedächtnisreligionen» werden die Erinnerungsbilder zu Leithilfen auf dem Weg, der zu Gott führt.<sup>2</sup> Bei Albert ist das durch die Gedächtniskunst angeleitete Training und die Pflege des Gedächtnisses nicht mehr nur Sache des Redners, sondern das Ziel jedes tugendhaften Menschen.<sup>3</sup>

Durch die Ausrichtung auf ein Ziel erhält der Weg eine zeitliche Komponente, welche den essenziellen Unterschied zwischen der Weg- und der Raum-Metapher ausmacht. Die Analogie zwischen Raum und Zeit tritt bereits im ersten Vers der *Commedia* auf, wenn es heisst: «In der Mitte des Weges unseres Lebens» (*Nel mezzo del cammin di nostra vita*).

Der Weg ist für Dante allerdings nicht nur eine Metapher; Die Transformation des reuigen Sündigen muss als ein tatsächlicher Weg zu Gott verstanden werden – wenngleich geistig, aber deshalb nicht weniger real. Somit geht die Vorstellung der Erinnerungswanderung über die Funktionen eines «poetischen Bild[es], das unsere Gedanken auf die Gerechtigkeit und die Gnade Gottes richten lässt», wie es Ott beschrieben hat, deutlich hinaus.<sup>4</sup> Sie ist nicht nur Sinnbild, sondern wird, wie im Kapitel zum körperlichen Gedächtnis dargelegt werden soll, tatsächlich ausgeführt, und zwar durch alle Handlungen, die in der Messliturgie die göttliche Wahrheit vergegenwärtigen. Denn der reuige Mensch schreitet nicht nur im übertragenen Sinne, er tut dies tatsächlich, und Gott befindet sich nicht nur im übertragenen Sinne *oben*; er ist tatsächlich *oben*. Und wenn Dante ab seinem Eintreten ins Fegefeuer zu einem Pilger auf einer Pilgerreise wird, dann beschreibt dies kein Sinnbild, sondern das, was aus seiner Perspektive als konkret erlebbare Realität galt.

---

2 Oexle 1976, S. 80; Le Goff, Jacques: «Memoria», in: Ruggiero, Romano (Hg.): *Enciclopedia Einaudi*, Bd. 8, Turin 1979, S. 1068–1109, hier S. 1081; Bolzoni 2008, S. 184.

3 Ott 1987, S. 179.

4 Ebd., S. 191.

Mit der Orientierung an einem Ziel, dessen Existenz durch Begriffe wie «Reise» und «Pilger» bereits evoziert wird, erhält der Weg nicht nur Zeitlichkeit, sondern auch eine Richtung, was ihn mit der Geschichte verbindet, die – wie im dritten Kapitel dieser Arbeit bereits ausgeführt wurde – seit Augustinus nicht mehr zyklisch, sondern als eine Linie mit klar festgelegtem Ziel verstanden wurde.<sup>5</sup> Dasselbe passiert, so könnte man argumentieren, mit der Kraft der Erinnerung bei Dante. Der von der Antike inspirierte Gedächtnisraum wird bei ihm nämlich durch eine ganz eigene Komponente des Erinnerungsweges ergänzt, der wie die Geschichte einen «lineare[n], endliche[n], [und] zielgerichtete[n]» Prozess beschreibt.<sup>6</sup> Die Geschichte gilt als durch Gott erschaffene und gelenkte Heilsgeschichte, und seit dem Sündenfall müssen sich die Menschen im Hinblick auf das Jüngste Gericht bewähren.<sup>7</sup> Allerdings wird die Geschichte irgendwann unweigerlich ihr Ende und damit ihr Ziel erreichen,<sup>8</sup> während der Mensch sich auf dem Erinnerungsweg auch verirren und Gott, sein Ziel, verfehlen kann.

Der Begriff des Erinnerungsweges wird hier gewählt, um ebenjene Transformation des reuigen Sündigen zu beschreiben. Die Termini «via» und «iter» hatten tatsächlich vielfältige Bedeutungen, so steht «via» einerseits für «Weg, Strasse, Bahn», für einen «Pfad», aber andererseits auch für «Lebenswandel, Wandel, Handlungsweise» oder «Verfahren, Art und Weise».<sup>9</sup> Ähnlich kann «iter» sowohl «Gang, Weg», «Strasse» oder «Reise, Fahrt, Marsch» bedeuten, aber auch für «Ausweg, Mittel» stehen.<sup>10</sup>

Gleichwohl gilt es anzumerken, dass es einen Bereich gibt, in dem sich die zielgerichtete Geschichte auflöst, und zwar dort, wo Zeitlosigkeit und Gottesnähe suggeriert werden: in der Liturgie. Der liturgische Kalender wiederholt sich jedes Jahr aufs Neue und bildet damit einen Kreis, der für die Ewigkeit steht.<sup>11</sup> In diesem Kapitel wird es, wenn die Liturgie angesprochen wird, nicht um den Kalender gehen, sondern um Gesten und Handlungen,

---

5 Gurbjwitsch 1980, S. 116.

6 Goetz 2008b, S. 743.

7 Ebd., S. 743.

8 Goetz 2008b, S. 745.

9 Siehe Eintrag «via» in: Sleumer 2015.

10 Siehe Eintrag «iter» in: Sleumer 2015.

11 Masciandaro 1976, S. 37.

welche die Messe ausgemacht haben und mit denen die göttliche Botschaft vergegenwärtigt wurde.

Eine begriffliche Unterscheidung, die im Kapitel zur Terminologie und im vorhergehenden Kapitel bereits aufgegriffen wurde, scheint mir an dieser Stelle nochmals erwähnenswert. Dantes Jenseitswanderung kann, wie Weinrich festgestellt hat, als eine «Gedächtniswanderung, und zwar durch das Gedächtnis Gottes», verstanden werden.<sup>12</sup> Hier wäre zu präzisieren, dass es sich um eine Erinnerungswanderung handelt, denn der Akt des Erinnerns (*reminiscentia*) und das Gedächtnis (*memoria*) sind den Ausführungen der Scholastiker zufolge – deren Einfluss auf Dantes Vorstellung im Folgenden analysiert wird – in Bezug auf ihre Verortung in der menschlichen Seele und ihre Wesensart nicht deckungsgleich. Die Differenz zwischen natürlichem und künstlichem Gedächtnis wird auch hier wieder eine Rolle spielen, und es soll in diesem Kapitel noch im Detail erklärt werden, wie Albert diese als *memoria* und *reminiscentia* in eine christliche Theologie ummünzt, indem er gleichzeitig die aristotelischen und ciceronischen Thesen zum Gedächtnis miteinander vereint.

Das Kapitel widmet sich als Erstes der «göttlichen Spur» und damit der Frage, wie das Ziel – Gott – erkannt werden kann. Wie an anderer Stelle bereits festgestellt, hatte schon Augustinus das Gedächtnis in seine Überlegungen über die Gotteserkenntnis eingebunden. In seinen Bekenntnissen erarbeitet er im Rekurs auf das Gedächtnis ein Selbst- und Weltbild, bei dem der Weg zu Gott nur durch das Zuwenden zum eigenen Ich – und damit mit dem Eintauchen in «die Felder und weiten Paläste» des Gedächtnisses – zugänglich wird.<sup>13</sup> In diesem Zusammenhang wird es erforderlich sein, die Kommentare von Albert dem Grossen und Thomas von Aquin zur aristotelischen Schrift über das Gedächtnis im Hinblick auf die konkrete Frage, was Gedächtnis eigentlich sei und wo im Menschen es verankert sei, zurate zu ziehen. Denn im Gegensatz zum Text von Augustinus enthalten die Reflexionen von Albert und Thomas detaillierte Angaben zum Gedächtnis, zu dessen

---

12 Weinrich 1994, S. 186.

13 Augustinus, Bekenntnisse X, VIII.12; zitiert nach: Flasch 2008, S. 80–81; Vgl. dazu ebd., X, XXV–XXIV; und Kann, Christoph: «Erinnern und Vergessen. Perspektiven der Memoria bei Augustinus», in: von Hülsen-Esch, Andrea (Hg.): Medien der Erinnerung in Mittelalter und Renaissance, Düsseldorf 2009, S. 9–33.

Funktion und Versagen, zur Lokalisierung und zu den Trainingsmöglichkeiten. Schliesslich soll im Rekurs auf Bonaventuras *Itinerarium mentis in Deum* die Idee der Spur und der geistigen *imago* erörtert werden, welche in der Beatrice der *Vita Nova* von Dante eine eindrückliche Umsetzung erhält.

Als Zweites soll es darum gehen, welche Bedeutung das Erinnern bei Dante in Bezug auf die Frage, wie der Weg zu Gott verkürzt werden kann, einnimmt. Hierbei stehen die Funktionen der Erinnerung im *Purgatorio* im Mittelpunkt der Untersuchung, da in diesem Teil der *Commedia* Gebet und Gedenken prominent als Mittel der Annäherung zu Gott auftreten.

Auch das dritte Unterkapitel hat das *Purgatorio* zum Gegenstand. Es beleuchtet, wie das Erinnern im Fegefeuer körperliche Formen annimmt. Hier geht es um einen tatsächlichen, mit dem Körper zurückgelegten Weg, der sich in den Körper einschreibt und dessen Zurücklegen von körperlichen Ausdruckformen begleitet wird. Die Parallelen zur Messe kommen hier in besonderem Masse zum Tragen.

Das vierte und letzte Unterkapitel behandelt die Frage nach der Qualität der Erinnerungen, deren Stärkung, aber auch deren Auslöschung. Diesem Themenkomplex liegt die Prämisse zugrunde, dass in Dantes Gedächtnisvorstellung jegliche Erinnerungen ausgelöscht werden, wenn der Mensch Gott erreicht. Davor gibt es allerdings eine Vielzahl von Abstufungen; so werden in *Lethe* die Erinnerungen an schlechte Taten ausgelöscht, während im anderen Fluss, *Eunoè*, die Erinnerungen an die guten Taten gestärkt werden. Und schliesslich beginnt sich Dantes Gedächtnis, je weiter er im Paradies aufsteigt, langsam aufzulösen. Auch hier sollen die evidenten Analogien zur Messe – insbesondere was die Beichte und die Taufe betrifft – analysiert werden. Mit dem Einbezug der Liturgie gilt es zudem, auch andere Wege, wie Gedächtnisvorstellungen in das Werk Dantes Einzug gehalten haben könnten, zu berücksichtigen – so zum Beispiel im Falle der performativen liturgischen Elemente mit Gedächtnischarakter, wie sie in grosser Anzahl in der *Vita Nova* und speziell im *Purgatorio* vorkommen und die Dante selbst beim Besuch der Messe miterlebt hat.

## 6.1 Die göttliche Spur

In all seinen Werken ist Dante jenen Fragen nachgegangen, die für uns heute unter mittelalterlicher Frömmigkeit signieren. Die theologischen Probleme, denen er sich stellte, umfassten die grossen Fragen der Philosophie: Wo kommen wir her, wo gehen wir hin und warum ist die Welt so, wie sie ist? Das Ziel jedes Christen ist es, Gott zu erkennen, nach ihm zu streben und irgendwann mit ihm wiedervereint zu werden. Der Weg ist nicht einfach zu beschreiten, denn der Mensch ist nicht perfekt; er kommt vom Weg ab, verirrt sich. Deshalb sucht er unentwegt nach Gott, indem er dessen Spuren in der Welt – und in sich selbst – folgt.

### 6.1.1 Gott im Gedächtnis erkennen

So folgenreich wie kaum ein anderer Text verbinden die *Bekenntnisse* des Augustinus das Gedächtnis mit dem menschlichen Seelenheil. Die Bedeutung, die er in diesem Werk dem Gedächtnis zuschreibt, kann kaum überschätzt werden. Wie im fünften Kapitel bereits dargelegt wurde, sieht Augustinus dieses als einen unendlich gross erscheinenden Raum. In *De Trinitate* beschreibt er das Gedächtnis zudem als eine der drei Seelenkräfte (*memoria*, *intellectus* und *voluntas*), die die Dreifaltigkeit im Menschen widerspiegeln – eine Einteilung, der auch Dante in seiner *Commedia* folgt.<sup>14</sup> Wenn man den Ausführungen von Augustinus im zehnten Buch der *Bekenntnisse* folgt, wird ausserdem klar, was der Grund für seine intensive Auseinandersetzung mit dem Gedächtnis ist. Denn als sein Ziel definiert er Folgendes:

Aufsteigen will ich zu ihm [*d. h. Gott*] auf dem Weg über meine Seele.<sup>15</sup>

Augustinus, *Bekenntnisse* X, VII.11

Im selben Buch kommt er zum Schluss, dass er Gott nicht ausserhalb seines Gedächtnisses finden kann:

<sup>14</sup> Augustinus, *De Trinitate*, X; Yates 1966, S. 62; Purg. XXV, 83–84; Corti 1993, S. 43.

<sup>15</sup> *Per ipsam animam meam ascendam ad illum*. Zitiert nach: Flasch 2008, S. 80–81.

Finde ich dich ausserhalb meines Gedächtnisses, so denke ich nicht an dich. Aber wie könnte ich dich finden, wenn ich nicht an dich denke?<sup>16</sup>

Augustinus, Bekenntnisse X, XVII.26

Das Gedächtnis ist bei Augustinus, wie Rolf Schönberger geschrieben hat, «diejenige Instanz [...], durch die sich der Mensch wesentlich selbst transzendiert».<sup>17</sup> Das Streben zu Gott beschreibt Augustinus als ein Aufsteigen, das heisst als einen Weg nach oben, der schreitend zurückgelegt wird:

Auch über diese Kraft meines Wesens werde ich also hinausgehen und in Stufen aufsteigen zu dem, der mich gemacht hat. Dabei betrete ich die Felder und weiten Paläste meines Gedächtnisses.<sup>18</sup>

Augustinus, Bekenntnisse X, VIII.12

Der Ort der Erkenntnis und des Aufstiegs – und damit der Präsenz Gottes – ist also das Gedächtnis.<sup>19</sup> Diese «geistige Kraft» lässt sich allerdings, wie Augustinus feststellt, nicht ganz fassen:

Und doch handelt es sich um eine Kraft meines Geistes. Sie [*d. h. die Kraft des Gedächtnisses*] gehört ganz zu meinem Wesen, aber ich selbst fasse nicht das Ganze, das ich bin. Sollte also der Geist zu eng sein, um sich selbst zu enthalten?<sup>20</sup>

Augustinus, Bekenntnisse X, VIII.15

Gleichzeitig kann sich der Mensch an gewisse Dinge nicht erinnern, obwohl das Gedächtnis alle Dinge enthält:

---

16 *Si praeter memoriam meam te invenio, immemor tui sum. Et quomodo iam inveniam te, si memor non sum tui?* Zitiert nach: Flasch 2008, S. 106–107.

17 Schönberger 1998, S. 484.

18 *Transibo ergo et istam naturae meae, gradibus ascendens ad eum, qui fecit me, et venio in campos et lata praetoria memoriae [...].* Zitiert nach Flasch 2008, S. 80–81.

19 Schönberger 1998, S. 484 und 488.

20 *Et vis est haec animi mei atque ad meam naturam pertinet, nec ego ipse capio totum, quod sum. Ergo animus ad habendum se ipsum angustus est, ut ubi sit quod sui non capit?* Zitiert nach Flasch 2008, S. 86–87.

Sie [*d. h. die Sachen*] müssen doch schon in meinem Gedächtnis gewesen sein, aber so entfernt und verborgen wie in versteckten Gewölben.<sup>21</sup>

Augustinus, Bekenntnisse X, X.17

Damit wird klar, dass das Gedächtnis zwar «fundamental zum Menschen gehört [...]», es allerdings «in Gehalt und Fähigkeit über das hinausgeht, was der Mensch zu begreifen vermag», wie Schönberger schreibt.<sup>22</sup> In seiner Annahme, dass das Wissen um das Göttliche dem menschlichen Gedächtnis innewohnt, wird der christliche Platonismus, der diesen Text so tiefgreifend beeinflusst hat, evident.<sup>23</sup> Und weil der Mensch sich an das selige Leben erinnert, strebt er danach:

[...] ich untersuche nur, ob das selige Leben im Gedächtnis ist. Denn wenn es dort ist, dann waren wir einmal selig.<sup>24</sup>

Augustinus, Bekenntnisse X, XX. 29

Das Gedächtnis ist damit die höchste intellektuelle Fähigkeit des Menschen und der «Schlüssel zur Beziehung zwischen ihm und Gott», wie Geary unterstreicht.<sup>25</sup> Für Kurt Flasch lässt sich die Gedächtnisvorstellung des Augustinus zudem nicht einfach durch die Begriffe «Gedächtnis» oder «Erinnern» beschreiben, da diese weder einen Bezug zum «Geist» beinhalten noch auf die Zukunft hinweisen. Die «*memoria*» ist für Augustinus, so Flasch, der «immanent-transzendente Ursprungsort der Anwesenheit Gottes».<sup>26</sup> In den *Bekenntnissen* ist allerdings auch zu lesen, dass der Mensch das Gedächtnis in dem Moment, in welchem er Gott erreicht, übersteigt:

---

21 [...] *nisi quia iam erant in memoria, sed tam remota et retrusa quasi in cavis abditioribus [...]*. Zitiert nach Flasch 2008, S. 90–91.

22 Schönberger 1998, S. 474.

23 Yates 1966, S. 61.

24 *Nescio quomodo noverunt eam ideoque habent eam in nescio qua notitia, de qua satago, utrum in memoria sit, quia, si ibi est, iam beati fuimus aliquando [...]*. Zitiert nach Flasch 2008, S. 110–111.

25 Geary 1994, S. 17.

26 Flasch 2008, S. 13–14; De Poli 1999, S. 86–98.

Sieh, wenn ich auf dem Weg über meinen Geist aufsteige zu dir, der du unveränderlich über mir stehst, werde ich auch diese Kraft übersteigen, die in mir ist und die «Gedächtnis» heisst.<sup>27</sup>

Augustinus, Bekenntnisse X, XVII.26

Das heisst: Gott ist im Gedächtnis, weshalb der Mensch Gott in seinem Gedächtnis findet, welches dieser aber wiederum übersteigt, wenn er Gott gefunden hat.

Gerade in dieser vielseitigen, in den göttlichen Heilsplan eingebettete Gedächtnisvorstellung müssen die Bekenntnisse für Dante von prägendem Einfluss gewesen sein. Dies scheint nicht verwunderlich, hat Dante sich doch schon in seiner Beurteilung des freien Willens – welcher in Augustinus' Spätwerk durch einen starken Determinismus relativiert wird – auf dessen Frühwerk gestützt. Ebenso lässt sich feststellen, dass Dante «denken» und «erinnern» oft gleichsetzt, wenn er «mente» anstelle von «memoria» verwendet.<sup>28</sup> Auch Augustinus war sich der sprachlichen Verwandtschaft von *memoria* und *mens* bewusst, so beinhaltet seine Gedächtnisidee immer auch die Bedeutung von «Denkart» und «Vernunft».<sup>29</sup>

### 6.1.2 Erinnerung als Suche nach Gott

In Anbetracht der augustininischen Gedächtnisbeschreibung ist es verständlich, wie Dante dazu kommt, das Erinnern zur Suche nach Gott zu machen. Doch die konkrete Verbindung der antiken Gedächtniskunst mit einer moralphilosophischen Reflexion über das Gedächtnis finden wir bereits bei Albert dem Grossen. Ihm sei es, so Ott, zu verdanken, dass die Gedächtniskunst im 13. Jahrhundert «neues Ansehen erlangte» und gleichzeitig «auch eine völlig neue Bedeutung» erhielt.<sup>30</sup> Mit dem Übergang in die christliche Welt nehmen die Techniken der Gedächtniskunst eine starke moralische

---

<sup>27</sup> *Ecce ego ascendens per animum meum ad te, qui desuper mihi manes, transibo et istam vim meam, quae memoria vocatur [...].* Zitiert nach Flasch 2008, S. 104–105.

<sup>28</sup> So zum Beispiel in VN XXXIV 4–7, wo er zuerst von «memoria» spricht, und dann für denselben Gegenstand den Begriff «mente» benutzt (*che questa donna era già nella mia memoria und era venuta nella mente mia / la gentil donna*).

<sup>29</sup> Flasch 2008, S. 171–172 und 190.

<sup>30</sup> Ott 1987, S. 175.

Komponente an; die Gedächtnislehre firmiert nun einerseits unter der Frage nach der menschlichen Seele und ihren Vermögen und hebt sich andererseits von der allein praktisch orientierten Mnemotechnik der Antike ab.<sup>31</sup> Das Gedächtnistraining ist «nicht mehr nur eine Sache des Redners, sondern auch eines jeden tugendhaften Menschen», wie Ott schreibt.<sup>32</sup>

In diesem Sinne kommt Alberts Kommentar zur aristotelischen Schrift *De memoria et reminiscencia*, den er zwischen 1250 und 1267 verfasst hat, in der Geschichte der Gedächtnisvorstellungen einem Meilenstein gleich; in fundamentaler Weise hat Albert das Nachdenken über das Gedächtnis geprägt.<sup>33</sup> Dies liegt zum einen daran, dass bei Albert das Gedächtnis erstmals als Teilbereich der Ethik verhandelt wird. Für die Scholastiker hatte die Redekunst im Allgemeinen einen starken ethischen Aspekt, so wurde die Rhetorik des Aristoteles beispielsweise als ein Buch über Ethik angesehen.<sup>34</sup> Sowohl Albert als auch Thomas von Aquin – der ebenfalls einen Kommentar zu *De memoria et reminiscencia* geschrieben hat und dessen allgemeine Bedeutung für Dantes Texte in der Forschung schon ausgiebig dargelegt wurde – ordneten der in Ciceros *De Inventione* vorzufindenden Einteilung folgend das Gedächtnis unter der Tugend *prudencia* ein und machten den Gedächtnisgegenstand damit zu einer Sache der Ethik.<sup>35</sup>

Ein wichtiges Merkmal von Alberts Kommentar stellt die Tatsache dar, dass er sich darum bemüht hat, die beiden wichtigsten Annahmen über das Gedächtnis, die aus der Antike überliefert worden waren – jene der *Rhetorica ad Herennium* sowie jene des Aristoteles –, miteinander in Übereinstimmung zu bringen. Sein Studium des aristotelischen Gedächtnistraktats ist eindeutig durch die Lektüre der (damals als ciceronisch geltenden) *Rhetorica ad Herennium* geprägt.<sup>36</sup> Albert, der das Studium des Aristoteles nach der Aufhebung des päpstlichen Verbots wesentlich vorangetrieben hat, scheint der Erste gewesen zu sein, der diese beiden Texte gleichgesetzt hat. Thomas

---

31 Bolzoni 2008, S. 171–172; Ott 1987, S. 176.

32 Ott 1987, S. 179.

33 Carruthers/Ziolkowski 2003, S. 120.

34 Ebd., S. 119.

35 Cicero, *De Inventione* II, 53; Carruthers/Ziolkowski 2003, S. 119; Yates 1966, S. 73–74 und 83.

36 Carruthers/Ziolkowski 2003, S. 119.

tat es ihm gleich.<sup>37</sup> Zudem bestätigt die Tatsache, dass an der Pariser Fakultät im März 1255 die Durchführung eines neuen Kurses angeordnet wurde, bei welchem zwei Wochen dem Text *De memoria et reminiscencia* gewidmet waren, dass jener Schrift neue Bedeutung beigemessen wurde.<sup>38</sup>

Alberts Kommentar zum aristotelischen Werk *De memoria et reminiscencia* reiht sich als ein begleitender Text zu *De anima* in eine Sammlung von neun kleineren Werken ein, die als *Parva naturalia* bekannt sind.<sup>39</sup> Mit seiner Schrift *De homine* entsteht zum ersten Mal in der Philosophie ein vollständig dem Menschen gewidmetes Buch. Bis dahin wurde den Fragen zum Menschen, seiner Natur und Bestimmung im Rahmen anderer Disziplinen wie der Metaphysik, Ethik oder Naturphilosophie nachgegangen. Albert beschäftigte sich daher übergeordnet mit der Frage nach der Einheit des menschlichen Wesens aus Leiblichkeit und Geistlichkeit.

Auf dem Fundament einer Trennung zwischen *memoria naturalis* und *memoria artificiosa* (gemäss der in der *Rhetorica ad Herennium* angewandten Terminologie) bzw. *memoria* und *reminiscencia* erarbeitet Albert die Antwort auf die Frage, wo diese beiden Vermögen im Menschen angesiedelt seien und was sie von ihrem Wesen her voneinander unterscheidet. Sein Fazit ist streng durchdacht, folgenreich und hängt sowohl mit der Seelenaufteilung und der Vernunft als das herausragende Merkmal des Menschen zusammen. Insbesondere was die Natur und Beschaffenheit der Seele betrifft, waren Dante die Überlegungen Alberts des Grossen bereits in der *Vita Nova* eine grosse Stütze. Doch auch in Bezug auf den besonderen Stellenwert, welchen die Vernunft und der freie Wille bei Dante einnehmen, lässt sich ein wesentlicher Einfluss der Texte Alberts und Thomas von Aquins feststellen. Inso-

---

37 Yates 1966, S. 73–74 und 83; Flasch, Kurt: Das philosophische Denken im Mittelalter. Von Augustin zu Machiavelli, Stuttgart 1986, S. 317–318.

38 Carruthers/Ziolkowski 2003, S. 155. Die Sammlung der *Parva Naturalia* wurde zwischen der ersten Hälfte des 12. und den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts, zum Teil durch Jakob von Venedig, ins Lateinische übertragen. Auch die Textgrundlage für Alberts Gedächtniskommentar bildet die von Jakob von Venedig in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts fertiggestellte Übersetzung von *De memoria*. Donati, Silvia: «Einleitung», in: Alberti Magni, *Opera omnia*, hg. vom Kölner Albertus-Magnus-Institut, Bd. 7, Teil IIA, *De sensu et sensato cuius secundus liber est de memoria et reminiscencia*, hrsg. von Silvia Donati, Aeschendorff 2017, S. XI–LXXIII, hier S. XII und XXVI.

39 Carruthers/Ziolkowski 2003, S. 118.

fern stellt sich die Frage, ob sich Dante auch in Bezug auf seine Gedächtnis-idee von den scholastischen Überlegungen zu diesem Thema inspirieren liess.<sup>40</sup>

Dass Alberts Überlegungen Dantes Welt- und Menschenbild grundlegend und nachhaltig bestimmten, lässt sich an den eindeutigen Hinweisen in Dantes Texten ablesen; so bezeugt die Verortung Alberts unter den Seligen im *Paradiso* die Bewunderung, die Dante für *Alberto di Cologna* gehegt haben muss (Par. X, 94–99). Zumindest mit einem Teil der Lehren von Albert und Thomas kommt Dante, wie bereits aufgezeigt, vermutlich im Kontext der Schule von Santa Maria Novella in Kontakt, und zwar durch Remigio de' Girolami. Das Wissen über die theologischen Debatten seiner Zeit war also über Remigio, den Schüler von Thomas, welcher wiederum bei Albert in Paris studiert hatte, von der Universitätsstadt nach Florenz gelangt. Wie an anderer Stelle bereits erläutert, hat sich Dante wohl einen grossen Teil seiner Kenntnisse in einem späteren Selbststudium angeeignet. Dies mag erklären, weshalb das theologische Gerüst der *Commedia* im Vergleich zur *Vita Nova* so viel eindeutiger und ausgefeilter wirkt. Alberts Seelenlehre muss Dante aber bereits früh, also vor der Niederschrift der *Vita Nova* und als er noch in Florenz lebte, gekannt haben.

Folgende Abschriften des Aristoteles-Kommentars aus jener Zeit sind überliefert: ein Manuskript,<sup>41</sup> das etwa zwischen 1276 und 1300 entstanden ist und *De memoria et reminiscencia* von Thomas von Aquin enthält, sowie eine andere Abschrift des Aristoteles-Kommentars,<sup>42</sup> die zwischen 1301 und 1400 entstanden ist und vermutlich die Version von Albert dem Grossen beinhaltet. Letztere kann aufgrund des späten Entstehungszeitraumes allerdings Dante nicht zugänglich gewesen sein, belegt aber, dass der Text in jener Zeit im Raum Florenz physisch präsent war – und dass von diesem Text aus einer kleinen Zeitspanne nur in den Bibliotheken von Florenz ganze zwei Exemplare überliefert wurden, lässt zumindest vermuten, dass der Text in mehrfacher Ausführung existiert hat.

---

<sup>40</sup> Schon Ott ging davon aus, dass Dante in Bezug auf seine Gedächtnisvorstellung von den diesbezüglich wichtigsten Lehrern seiner Zeit – Albert und Thomas – beeinflusst worden war (Ott 1987, S. 183).

<sup>41</sup> BNCF, Conv. Soppr. B.V. 256.

<sup>42</sup> BNCF, Conv. Soppr. B.I. 1060.

Als Grundlage für seine Gedächtnisbeschreibung dient Albert die Dreiteilung der Seele, die im Wesentlichen auf seiner Beschäftigung mit den aristotelischen Texten, insbesondere *De anima*, fusst. Als Ergänzung zu dieser und zu den *Parva naturalia* ist die Schrift *De natura et origine animae* zu verstehen.<sup>43</sup> Albert hat seine Meinung zu verschiedenen Bereichen der Seelenlehre zum Teil geändert, wie Hellmeier unterstreicht.<sup>44</sup> So hat er beispielsweise Averroes, auf den er sich in *De anima* stützt, in seinem früheren Werk *Super Ethica* noch scharf kritisiert, da dieser davon ausging, dass nach dem Tod nur eine einzige Seele zurückbleibe.<sup>45</sup> Die Frage, welche Seelenteile nach dem Tod fortbestehen, hat die Gemüter in der Tat stark aufgeheizt, und es soll im Folgenden gezeigt werden, dass auch Dante diesbezüglich klar Stellung bezogen hat. Albert verweist bei der Beschreibung der Seele direkt auf Aristoteles, der diese in einen vegetativen, sinnenhaften und vernunfthaften Teil aufteilt:

Daraus wird abgeleitet, dass der Philosoph [sagen] will, dass die ganze Seele des Menschen eine einzige ist, deren Teile Vegetatives, Sinnhaftes und Vernunfthaftes sind.<sup>46</sup>

Albertus Magnus, *De homine, De istis differentiis animae*, 1

Die vegetative Seele entsteht *ex materia* und ist auch an die Materie gebunden (*quod est materiae obligata haec anima*).<sup>47</sup> Sie nimmt des Weiteren als jene in der Magengegend verortete Seele keine von der Materie getrennte Form an (*nullam formam concipit separatam a materia*).<sup>48</sup> Das bedeutet,

43 Hellmeier, Paul Dominikus: *Anima et intellectus, Albertus Magnus und Thomas von Aquin über Seele und Intellekt des Menschen, Beiträge zur Geschichte der Philosophie und Theologie des Mittelalters, Neue Folge Bd. 75, Münster 2011, S. 203.*

44 Ebd., S. 290.

45 Ebd., S. 292.

46 *Ex hoc accipitur quod Philosophus vult quod una est tota anima in homine, cuius partes sunt vegetabile, sensibile et rationale.* Zitiert nach: Albertus Magnus: *Über den Menschen, De homine*, nach dem kritisch erstellten Text übersetzt und hg. v. Henryk Anzulewicz und Joachim R. Söder, lateinisch-deutsch, Hamburg 2004, S. 86–87.

47 Albertus Magnus, *Liber de natura et origine animae*, I, 3; zitiert nach: Albertus Magnus, *Über die Natur und den Ursprung der Seele, Lateinisch-Deutsch, übersetzt und eingeleitet von Henryk Anzulewicz.* Freiburg im Breisgau 2006, S. 68–69.

48 Ebd.

dass für Albert zwei Arten von Seelen existieren: eine mit und eine ohne körperähnliche Form. Die sinnenhafte, die vor allem mit dem Sehen verbunden wird, sowie die vernunfthafte Seele haben nicht die Wesensform des Körpers. Letztere überschreitet schliesslich die materiellen Grenzen vollständig und hat sogar eine Ähnlichkeit mit Gott, von welchem dem Menschen der Intellekt geschenkt wird.<sup>49</sup> In diesem hierarchischen Verständnis vereint die Vernunftseele die anderen beiden in sich:

Demnach ist die Vernunftseele aus dem Vegetativen, dem Sinnhaften und dem Vernunfthaften zusammengesetzt.<sup>50</sup>

Albertus Magnus, De homine, De istis differentiis animae, 1, 11

Albert glaubt an die Individualität der Seele und sieht diese, trotz ihrer Dreiteilung, als etwas Ganzes, das heisst «*eine Substanz, eine Seele und ein Akt*» ([...] *sunt in homine substantia una et anima una et actus unus*).<sup>51</sup> Da für ihn der Mensch gerade im Intellekt Gottes Sohn ist, glaubt er daran, dass dem Menschen das Aufgehen in der Göttlichkeit durch die Orientierung am natürlichen Intellekt möglich ist.<sup>52</sup>

Basierend auf der Idee einer Dreiteilung der Seele stellt Dante in der *Vita Nova* den Geist als kämpfende Einheit dar. Er übernimmt hierbei Alberts Annahme von einer einzigen Seele, die über verschiedene Vermögen verfügt. Wenn er von der Gesamtseele spricht, verwendet er den Begriff *anima*:

Von da an, sage ich, beherrschte Amor meine Seele [*anima*], die ihm so rasch anverlobt wurde, und er begann eine so sichere Macht und Herrschaft über mich zu

---

<sup>49</sup> Ebd., 5; Flasch, Kurt: Einführung in die Philosophie des Mittelalters, Darmstadt 1987, S. 127–131.

<sup>50</sup> [...] *Secundum hoc intellectiva anima componitur ex vegetativo, sensitivo et rationali*. Zitiert nach: Anzulewicz/Söder 2004, S. 94–95.

<sup>51</sup> Albertus Magnus, De homine, De istis differentiis animae, 1, 14; zitiert nach: Anzulewicz/Söder 2004, S. 104–105.

<sup>52</sup> Flasch 1986, S. 318–322.

gewinnen, durch die Kraft, die ihm meine Fantasie gab, daß ich alles ganz nach seinem Gefallen tun mußte.<sup>53</sup>

Vita Nova I, 8

Die Idee von der einfachen Seele verteidigt Dante auch in der *Commedia* gegen entgegengesetzte Meinungen:

Packt Freude oder Schmerz eines unser Seelenvermögen, dann versammelt die Seele sich ganz bei diesem, als erstreckte sie sich auf keine andere Fähigkeit. Und das spricht gegen den Irrtum, der behauptet, in uns lebten mehrere Seelen, eine über der anderen. Wer daher etwas hört oder sieht, was die Seele heftig bewegt, dem geht die Zeit vorbei, und er merkt es nicht. Denn es ist ein anderes Vermögen, das etwas hört, und ein anderes, das die Seele als Ganzes hat. Das erste ist wie eingebunden, das zweite ist abgelöst.<sup>54</sup>

Purg. IV, 1–15

Für ihn schliesst die Vernunftseele die beiden anderen Seelen in sich ein. Sie wird jedem Menschen neu und direkt von Gott, dem ersten Bewegter, nach dem Entstehen der beiden anderen eingehaucht:

Öffne für die Wahrheit, die jetzt kommt, die Brust und wisse: Sobald im Embryo die Gehirnbildung abgeschlossen ist, wendet der erste Bewegter sich ihm zu, froh über eine so große Kunst der Natur, und haucht ihm einen neuen Geist ein. Dieser ist voll von Kraft und nimmt, was er Aktives vorfindet, in sein Wesen auf. Daher ist es eine einzige Seele, die lebt und wahrnimmt und zu sich selbst zurückkehrt.<sup>55</sup>

Purg. XXV, 67–75

---

53 *D'allora innanzi, dico che Amore signoreggiò la mia anima, la quale fu sì tosto allui disponsata, e cominciò a prendere sopra me tanta sicurtade e tanta signoria per la virtù che li dava la mia ymaginatione, che mi convenia fare tutti li suoi piaceri compiutamente.*

54 *Quando per dilettanze o ver per doglie, / che alcuna virtù nostra comprenda / l'anima bene ad essa si raccoglie. / per ch'è nulla potenza più intenda; / e questo è contra quello error che crede / ch'un'anima sovr'altra in noi s'accenda. / E però, quando s'ode cosa o vede / che tegna forte a sé l'anima volta, / vassene 'l tempo e l'uom non se n'avvede; / ch'altra potenza è quella che l'ascolta, / e altra è quella c'ha l'anima intera: / questa è quasi legata, e quella è sciolta.*

55 *Apri a la verità che viene il petto; / e sappi che, sì tosto come al feto / l'articular del cerebro è perfetto, / lo motor primo a lui si volge lieto / Sovra tant'arte di natura, e spira / Spirito novo, di virtù repleto, / che ciò che trova attivo quivi, tira / in sua sustanzia, e fassi un'alma sola, / che vive e sente e sé in sé rigira.*

Die vernunftthafte Seele ist damit die einzige, die nicht aus der Materie entsteht. Die drei Vermögen der Gesamtseele (*anima*), die Dante «Geister» (*spiriti*) nennt, werden in der *Vita Nova* allegorisch dargestellt und zeichnen den Gemütszustand des Protagonisten nach: Der *spirito naturale* entspricht dem vegetativen, ersten Geist bzw. der vegetativen Seele. Dieser folgt der sinnhafte Geist, der im Gehirn verortet wird (*spirito animale*). Schliesslich befindet sich der *spirito vitale* in der Kammer des Herzens:

In diesem Augenblick, das muss ich wahrhaftig bekennen, begann der Geist des Lebens, der in des Herzens geheimster Kammer wohnt, so heftig zu zittern, dass er sich mir in den leisesten Pulsen furchtbar offenbarte [...]. In diesem Augenblick begann sich der Geist der Sinne, der in der hohen Kammer wohnt [...] stark zu verwundern [...]. In diesem Augenblick begann der Geist der Natur, der in jenem Teile wohnt, wo sich unsere Ernährung vollzieht, zu weinen [...].<sup>56</sup>

*Vita Nova* I, 5–7

Diese in der Magen-, Herz- und Kopfgegend verorteten Seelenteile treten in der *Vita Nova* in einen bisweilen sehr emotionalen Disput und veranschaulichen so die Reflexion des Ichs auf seinem Weg zur Erkenntnis. Im Kopf treffen sich bezeichnenderweise jene Seelenteile – Liebe, Vernunft und Erinnerung – die für die ersehnte Gottesschau zentral sein werden.

Albertus *De memoria et reminiscencia* schliesst direkt auf die Frage nach dem Aufbau der Seele an. Er beginnt seinen Kommentar mit der Frage, wo das Gedächtnis innerhalb des Menschen lokalisiert sei. Und zwar sei dieses im fünften Verständnisorgan im Kopf des Menschen angesiedelt (*Quintus est in organo virtutis memorativae*),<sup>57</sup> dem «am meisten unkörperliche[n] von allen», der den Kern dessen empfängt, «was die drei [anderen] Kräfte (nämlich Gemeinsinn, Einbildung und Unterscheidungskraft) ausdifferenziert ha-

---

<sup>56</sup> *In quel punto dico veracemente che lo spirito della vita, lo quale dimora nella secretissima camera del cuore, cominciò a tremare sì fortemente, che appari anelli menomi polsi orribilmente [...] in quel punto lo spirito animale, lo quale dimora nell'alta camera [...] si cominciò a maravigliare molto [...]. In quel punto lo spirito naturale, lo quale dimora in quella parte ove si ministra lo nutrimento nostro, cominciò a piangere [...].*

<sup>57</sup> Albertus Magnus, *De memoria et reminiscencia*, I, 1; zitiert nach: Alberti Magni, *Opera omnia*, hg. v. Kölner Albertus-Magnus-Institut, Bd. 7, Teil IIA, *De sensu et sensato cuius secundus liber est de memoria et reminiscencia*, hg. v. Silvia Donati, Aeschendorff 2017, S. 114.

ben».<sup>58</sup> Im Folgenden klärt Albert, zu welchem Teil der Seele das Gedächtnis als Affekt gehört (*cui parti animae accidit haec passio quae est memoria*).<sup>59</sup> Er stellt fest, dass das Gedächtnis zu jenem Seelenteil gehört, der Quantität und Zeit wahrnimmt (*Est enim partis sensibilis concipientis quantitatem et tempus*).<sup>60</sup> Auch Thomas führt aus, dass nur jene Tiere, welche über eine Zeitwahrnehmung verfügen, auch ein Gedächtnis haben.<sup>61</sup>

Wie die Imagination verlangt auch das Gedächtnis, so Albert, nach einem mentalen, eingepprägten Bild – wie das Siegel im Wachs. Diese Metapher übernimmt er, wie bereits erwähnt, von Aristoteles.<sup>62</sup> Albert geht sogar so weit, zu sagen, dass das Gedächtnis ohne Bilder gar nicht funktioniert (*memoria autem [...] non fit sine phantasmate*).<sup>63</sup> Die Bilder dienen zudem dazu, das Gedächtnis durch Meditation zu trainieren, was nichts anderes sei, als wiederholt über dieselbe Sache als ein Bild von etwas Vergangenen nachzudenken.<sup>64</sup> Thomas spitzt die Aussage über die Bilder dahingehend zu, dass

---

58 Ebd.: *et ille locus est magis spiritualis inter omnes, quia recipit medullam eius quod tres vires, sensus communis scilicet et imaginativa et distinctiva, distinxerunt [...]*. Zitiert nach: Donati 2017, S. 114; Albertus Magnus: Über Gedächtnis und Wiedererinnerung, Eine philosophische Lektüre von *De memoria et reminiscentia* mit Übersetzung in Müller, Jörn: Albertus Magnus über Gedächtnis, Erinnern und Wiedererinnerung, *Lectio Albertina* 17, Münster 2017, S. 60–97, hier S. 62.

59 Albertus Magnus, *De memoria et reminiscentia*, I, 2; zitiert nach Donati 2017, S. 115.

60 Ebd., 3; zitiert nach: Donati 2017, S. 119.

61 Thomas von Aquin, *De memoria et reminiscentia*, Capitulum 1: *Et ex hoc concludit quod sola animalia memorantur que possunt sentire tempus, et illa parte anime memorantur que et tempus sciunt*. Zitiert nach: Sancti Thomae de Aquino, *Opera omnia, Sententia libri de sensu et sensato, cuius secundus tractatus est de memoria et reminiscentia*, Cura et studio Fratrum Praedicatorum, Rom 1985, S. 160.

62 Carruthers/Ziolkowski 2003, S. 119.

63 Albertus Magnus, *De memoria et reminiscentia*, I, 3; zitiert nach: Donati 2017, S. 118.

64 Ebd., 4: [...] *quia meditationes salvant memoriam. Meditari autem nihil alterum est quam speculari multotiens aliquid idem sicut imaginem rei praeteritae, et non per se*. Zitiert nach: Donati 2017, S. 123.

er behauptet, der Mensch könne ohne sie gar nichts denken (*nichil potest homo intelligere sine fantasmate*).<sup>65</sup>

Das für die Gedächtnisthematik folgenreichste Fazit der beiden Scholastiker ist die Feststellung, dass Gedächtnis und Erinnerung nicht dasselbe sind (*non omnino idem sunt*)<sup>66</sup> sowie nicht im selben Teil der Seele und auch nicht in allen Lebewesen zu finden sind. Im Unterschied zum Gedächtnis (*memoria*) ist die Erinnerung (*reminiscentia*) eine Art vernunftgesteuerte Suche.<sup>67</sup> Einfach ausgedrückt ist die Erinnerung – die, so Albert, von «einigen Philosophen» auch «recordatio» genannt wird (*reminiscentia quae alio nomine ab aliis Philosophis recordatio vocatur*)<sup>68</sup> –, die Suche nach Vergessenem durch das Gedächtnis (*reminiscentia nihil aliud est nisi investigatio obli-ti per memoriam*).<sup>69</sup> Wenn der Mensch durch das Gedächtnis nach etwas Vergessenem sucht, dann hat er zwar die Sache selbst im Moment vergessen, weiss aber, dass die Sache einmal in sein Gedächtnis eingetreten ist (*sed principii eius recordamur*).<sup>70</sup> Um dieser terminologischen Trennung in seiner Übersetzung von Alberts Kommentar gerecht zu werden, hat Jörn Müller die beiden Begriffe «Gedächtnis» (für *memoria* und dazugehörend *memorari*) und «Wiedererinnerung» (für *reminiscentia* bzw. *recordatio* und dazugehörend *reminisci*, *recordari*) gewählt.<sup>71</sup> Er hat darauf hingewiesen, dass die Trennung bei Albert zwar nicht konsequent durchgehalten wird, aber dass eine Untersuchung des Texts ein Auseinanderhalten der beiden Phänomene

<sup>65</sup> Thomas von Aquin, De memoria et reminiscentia, Capitulum 2; zitiert nach: Thomas, Opera omnia 1985, S. 108; Yates, 1966, S. 82.

<sup>66</sup> Albertus Magnus, De memoria et reminiscentia I, 2; zitiert nach: Donati 2017, S. 115.

<sup>67</sup> Carruthers/Ziolkowski 2003, S. 119.

<sup>68</sup> Albertus Magnus, De memoria et reminiscentia II, 2; zitiert nach: Donati 2017, S. 125. «Recordor» bedeutet «sich erinnern» oder «beherzigen, bedenken, sich zu Herzen nehmen», siehe «recordor» in: Sleumer 2015.

<sup>69</sup> Albertus Magnus, De memoria et reminiscentia II, 1; Zitiert nach: Donati 2017, S. 124.

<sup>70</sup> Ebd., 3; zitiert nach: Donati 2017, S. 128.

<sup>71</sup> Müller 2017, S. 13–14.

«Speichern» und «Abrufen» erfordert.<sup>72</sup> Müllers Trennung weicht, wie im Kapitel zur Terminologie bereits ausgeführt, insofern von der hier vorgestellten Aufteilung in «Gedächtnis» und «Erinnern» ab, als dass in meinen Ausführungen in Bezug auf Dante das Gedächtnis immer Speicherort (und damit nicht mittels Verb ausgedrückt wird) und das Erinnern immer ein Akt ist. Während in der *Rhetorica ad Herennium* der Unterschied noch zwischen natürlichem und künstlichem, also durch Training unterwiesenem Gedächtnis bestand, liegt bei Albert der Fokus auf der Intention: Zwar kann man sich durch das Gedächtnis (*memoria*) auch einfach so erinnern – durch *reminiscentia* geschieht es aber absichtlich, durch eine aktive Suche.

In der Tat können nur Menschen erinnern,<sup>73</sup> denn diese Tätigkeit ist vernünftigen Wesen vorbehalten (*solum reminiscentia solis rationalibus conuenit*).<sup>74</sup> Der Grund hierfür ist, so Thomas, die Tatsache, dass das Erinnern einer Art Syllogismus gleicht (*reminiscentia habet similitudinem cuiusdam syllogismi*).<sup>75</sup> Demzufolge erfordert die Erinnerung, so Albert, die folgenden drei Schritte:

[...] dass zum Wiedererinnern dreierlei erforderlich ist: [...] die Vergegenwärtigung des Bildes als Bild [...] die Beschreibung der Gestalt und deren Anpassung; [...]. Das Dritte ist das, was die Araber die unterscheidende Kraft (*distinctiva*) nennen. Sie fügt all diese [Gestalten] zusammen und passt sie auf alle möglichen Weisen der Sache an: durch das Ähnliche oder durch das Entgegengesetzte, durch den Ort, durch die Zeit und auf andere Arten, so dass das Gesuchte, das in Vergessenheit geraten ist, hervorgerufen wird [...].<sup>76</sup>

Albertus Magnus, De memoria et reminiscentia II, 1

72 Müller weist auch darauf hin, dass nicht klar ist, wie viel Aristoteles an einer Trennung lag, Albert diese aber sehr ernst genommen hat und davon ausging, dass Gedächtnis und Erinnern zwei Untersuchungsgegenstände darstellen (Müller 2017, S. 20)

73 Albertus Magnus, De memoria et reminiscentia II, 6.

74 Ebd., 1; zitiert nach: Donati 2017, S. 124.

75 Thomas von Aquin, De memoria et reminiscentia, Capitulum 8; zitiert nach: Thomas, Opera omnia 1985, S. 131.

76 [...] tria exigi ad reminiscentiam [...] repreaentatio imaginis ut imaginis [...] descriptio figurae et aptatio secundum quod debet esse [...] Tertium autem est quod Arabes vocant virtutem distinctivam, quae est componens omnia haec, et attribuens rei omnibus modis quibus attribui possunt per simile et contrarium et per locum et tempus et aliis mo-

Erinnern basiert damit grundsätzlich auf der Vernunft, ja sie geht aus jener Sache hervor, die das Verstehen in der Seele verursacht hat (*sed procedit in rem quae primo fecit cognitionem in anima*).<sup>77</sup> Durch die Unterscheidung zwischen vernunftgesteuertem Erinnern und natürlichem Gedächtnis ergibt sich bei Albert eine Zuordnung der beiden Phänomene zu verschiedenen Seelenteilen: Das Gedächtnis (*memoria*) gehört zum sensitiven Seelenteil, das auch einige Tiere besitzen.<sup>78</sup> Die Erinnerung (*reminiscentia*) gehört zur *prudencia* und damit zum intellektuellen Teil der Seele.<sup>79</sup> Da Tiere nicht in den Himmel, also in die Ewigkeit übergehen können, lässt sich schliessen, dass sich der sensitive Seelenteil (der das Gedächtnis, aber nicht die Erinnerungsfähigkeit enthält) auch beim Menschen im Moment des Todes zusammen mit dem Körper von der Seele trennt. Auch bei Dante wird ein Teil des Gedächtnisses – also die Summe aller erinnerbaren Dinge – beim Übergang vom Fegefeuer ins Paradies ausgelöscht, allerdings nur die Erinnerung an schlechte Dinge. Dieses Thema soll im letzten Unterkapitel noch genauer beleuchtet werden.

In Bezug auf die Frage, in welchem Seelenteil die Erinnerung verortet sei, führt Thomas nicht dieselbe klare Trennung wie Albert an.<sup>80</sup> Gedächtnis und Erinnerung gehören insgesamt zum sensitiven Teil der Seele (*memoria est per se primi sensitiui [...]*).<sup>81</sup> Und da auch die Erinnerung (*reminiscentia*) eine körperliche Erfahrung ist (*est corporalis passio*), gehört sie nicht zum intellektuellen, sondern zum sensitiven Seelenteil.<sup>82</sup> Dass das Erinnerungsvermögen einem körperlichen Prozess entspricht, erklärt sich Thomas da-

---

*dis, ut eliciatur secundum intentum quod cecidit in oblivione [...]*. Zitiert nach: Donati 2017, S. 124; Müller 2017, S. 77.

<sup>77</sup> Albertus Magnus, De memoria et reminiscentia II, 6; zitiert nach: Donati 2017, S. 135.

<sup>78</sup> Müller 2017, S. 32.

<sup>79</sup> In der Annahme, Albert habe das Erinnerungsvermögen im intellektuellen Teil der Seele lokalisiert, folge ich Frances Yates (1966, S. 79). Jörn Müller ist hingegen der Meinung, «Gedächtnis und Wiedererinnerung [seien] zwei verschiedene Kräfte der sinnlichen Seele» (Müller 2017, S. 41).

<sup>80</sup> Yates 1966, S. 83.

<sup>81</sup> Thomas von Aquin, De memoria et reminiscentia, Capitulum 2; zitiert nach: Thomas, Opera omnia 1985, S. 110.

<sup>82</sup> Ebd., 8; zitiert nach: Thomas, Opera omnia 1985, S. 132–133.

durch, dass die Erinnerung abhängig vom Alter besser oder schlechter sein kann – bei älteren Menschen versagt das Vermögen in der Regel häufiger als bei jungen Erwachsenen. Allerdings unterstreicht Thomas, dass das Erinnerungsvermögen, obwohl es zur sensitiven Seele gehört, beim Menschen nobler und stärker ist als bei anderen Tieren, und zwar aufgrund seiner starken Verbindung zum Intellekt.<sup>83</sup> Damit wird klar, dass Albert – und in der Folge Thomas – ihren Fokus nicht auf die «Speicherung oder Ablage von Informationen» legen, sondern «die Phänomene von Gedächtnis und Wiedererinnerung im Wesentlichen akthaf» auffassen, was zu einem dynamischen Verständnis von Gedächtnis führt, wie Müller festgestellt hat.<sup>84</sup> Müller resümiert im Folgenden, welche Bedeutung dieses neue Verständnis für die Idee der Fehlleistung des Gedächtnisses hat:

Der Vorteil einer solchen Theorie ist, dass sie nicht nur die Komplexität des Erinnerungsprozesses besser einzufangen vermag als ein eher passives Speicher- oder Schatzkammern-Modell, sondern dass damit auch die Störanfälligkeit des Erinnerens besser erklärt werden kann. Falsche Erinnerungen sind damit etwa als misslungene Rekombinationen von Intentionen und Gestalten zu deuten.<sup>85</sup>

Damit bietet Albert insgesamt eine Gedächtnisidee, die viel mehr noch als die Magazin- oder die Buch-Metapher auch das Konzept eines fehlerhaften Gedächtnisses einschliesst. Interessant ist zudem, dass das vernunftgesteuerte Erinnern nach Albert und Thomas gerade das Vergessen voraussetzt: *Reminiscentia* ist nur möglich, wenn etwas bereits – scheinbar – vergessen ist. Als drittes, wichtiges Fazit lässt sich festhalten, dass in der neuen, scholastischen Gedächtnisvorstellung das Erinnern aufs Engste mit der Vernunft verbunden ist.

In Bezug auf die Vernunft als Grundelement der Albert'schen Gedächtnisidee sei hier auf deren Bedeutung für die *Commedia* verwiesen. Es liessen sich unzählige Beispiele hierfür anführen und es ist sicherlich nicht übertrieben, die Vernunft als einen Grundpfeiler der *Commedia* zu bezeichnen. In Anbetracht dieser Feststellung erscheint es nachvollziehbar, wie ansprechend

---

<sup>83</sup> Thomas von Aquin, *De memoria et reminiscentia*, Capitulum 8; zitiert nach: Thomas, *Opera omnia* 1985, S. 132–133.

<sup>84</sup> Müller 2017, S. 10.

<sup>85</sup> Ebd., S. 24.

eine solche Gedächtnisidee, wie wir sie bei Albert und Thomas finden, für Dante gewesen sein muss. Vor allem spiegelt sich die Bedeutung der Vernunft bei Dante im Aufbau der *Commedia* wider. So folgt beispielsweise die Struktur des *Infernos* der Annahme eines verirrten Willens; die Funktion der Vernunft steht bei Dante nämlich in enger Verbindung mit dem freien Willen. Für die Abstufung der Sünden in Dantes Höllenkonzept ist grundlegend, was Thomas über den Willen und die Vernunft geschrieben hat. In seiner theologischen Summa stellt dieser fest, dass die Vernunft die Voraussetzung für die richtige Orientierung des Willens ist.<sup>86</sup> Die Vernunft muss, so Thomas, das Gute als Gutes erkennen, damit der Wille sich auf dieses als Gutes richten kann. Der Wille, der nicht mit der Vernunft übereinstimmt und damit einer *ignorantia legis Dei* entspricht, ist schlecht.<sup>87</sup> In seinem Kommentar zu *De memoria et reminiscencia* verweist Thomas ebenfalls auf den freien Willen, wenn er sagt, dass die Erinnerung als eine Art Suche nur bei jenen Tieren vorkommt, die über die natürliche Kraft des Reflexionsvermögens verfügen (*naturalis uirtus ad deliberandum*).<sup>88</sup> In diesem Sinne ist für Dante der Betrug das grösste Vergehen, weil dieser eine dem Menschen ganz eigene Sünde darstellt, und da er, weil er auf der Benutzung der Vernunft basiert, Gott am meisten missfällt, wie im elften Gesang des *Infernos* erklärt wird:

Betrug ist das spezifisch menschliche Böse, darum missfällt er Gott mehr; deswegen befinden sich die Betrüger weiter unten und leiden grösseren Schmerz.<sup>89</sup>

Inf. XI, 25–27

Da der Betrug der vernünftigen Ausrichtung des Willens gegenübersteht, stellt er jenes Vergehen dar, das am stärksten von Gott bestraft wird. Auch im Paradies wird die Wesensart des Willens angesprochen. Dieser sei, so spricht Beatrice, frei wie das Feuer:

<sup>86</sup> Thomas von Aquin, Summa theologiae, I<sup>a</sup>–IIae q.19, a. 5.

<sup>87</sup> Thomas von Aquin, Summa theologiae, I<sup>a</sup>–IIae q.19, a. 6 co.

<sup>88</sup> Thomas von Aquin, De memoria et reminiscencia, Capitulum 8; zitiert nach: Thomas, opera Omnia 1985, S. 131.

<sup>89</sup> *Ma perché frode è de l'uom proprio male, / più spiace a Dio; e però stan di sotto / li frodolenti, e più dolor li assale.*

Denn ein Wille, der nicht will, erlischt nicht, sondern er wirkt, wie es die Natur beim Feuer macht, auch wenn Gewalt es tausendmal niederbeugt.<sup>90</sup>

Par. IV, 76–78

Der Wille lässt sich, wie die Flamme, nicht durch eine fremde Kraft auslöschen. Stattdessen regt er sich stets in die Höhe; er beugt sich nicht. Dieses starke Bild zeigt, welche Signifikanz der Wille für Dante besessen haben muss. Chiavacci Leonardi hat diesen Vers sogar eine Hymne an die Willensfreiheit genannt.<sup>91</sup> Bereits im *Purgatorio* hatte sich der Jenseitsreisende nach dem freien Willen (*libero arbitrio*, Purg. XVI, 71) erkundigt; das Thema hat Dante offensichtlich sehr beschäftigt. Ausdrücklicher ausformuliert findet sich die Bedeutung des freien Willens im ersten Buch der *Monarchie*:

Deshalb muss man wissen, dass das erste Prinzip unserer Freiheit die Freiheit der Willkür ist, die viele im Mund haben, aber nur wenige im Verstand. Sie gelangen nämlich bis dahin, dass sie sagen, die Freiheit der Willkür sei das freie Urteil des Willens. Und damit sagen sie die Wahrheit [...].<sup>92</sup>

*Monarchie*, Erstes Buch, XII, 2

Die menschliche Freiheit wird somit im Wesentlichen durch die Freiheit des Willens definiert.

Die Bedeutung des Vernunftgedankens als definierendes Element der *Commedia* zeigt sich aber nicht nur im strukturellen Aufbau der Hölle und der Bedeutung des freien Willens. Auch die Gestaltung der Jenseitsbewohner vermag aufzuzeigen, welche Rolle die menschliche Vernunft für Dantes Gerechtigkeitsverständnis einnimmt. Mit den Seelenkörpern des *Infernos* und *Purgatorios* antwortet Dante nämlich auf die zu seiner Zeit viel diskutierte Frage nach der Körperlichkeit der in der heiligen Schrift beschriebenen Hölle-Feuer. Da man das erwähnte Feuer körperlich und nicht allegorisch verstand, musste, damit die körperliche Wahrnehmung der Bestrafung gewähr-

<sup>90</sup> ... *Chè volontà, se non vuol, non s'ammorza, / ma fa come natura face in foco, / se mille volte violenza il torza.*

<sup>91</sup> Chiavacci Leonardi, *Paradiso*, 2011, S. 116–117.

<sup>92</sup> *Propter quod sciendum quod principium primum nostre libertatis est libertas arbitrii, quam multi habent in ore, in intellectu vero pauci. Veniunt nanque usque ad hoc: ut dicant liberum arbitrium esse liberum de voluntate iudicium. Et verum dicunt [...].* Zitiert nach: Vormbaum 2011, S. 30–31.

leistet werden konnte, auch die Seele gewissermassen materiell gedacht werden.<sup>93</sup> Schon Augustinus hatte an eine gewisse Körperlichkeit der Seele geglaubt, die es dieser möglich machte, Leiden zu durchleben. Dass die Seele ein Körper sei oder habe, wurde von Thomas allerdings explizit verneint (*Anima separata a corpore non habet aliquid corpus*).<sup>94</sup>

Wenn die Seelen in Dantes Hölle als Schatten auftreten, so symbolisiert dies das Gegenteil Gottes, der das ewige Licht darstellt. In der Verwendung des Schattenbildes folgt Dante einmal mehr Vergil, der in seiner *Aeneis* ebenso verfuhr.<sup>95</sup> Die Schattenleiber der *Commedia* sind einerseits körperlos, andererseits mit den Augen erkennbar. Abgesehen von ein paar Ausnahmen, wie zum Beispiel den Selbstmördern, die Sträuchern gleichen, erscheinen sie in ihrer irdischen Form, das heisst derjenigen des irdischen Körpers. Sie umfassen sowohl *memoria*, *intelligenza* und *volontade* – die drei Teile der Tugend *prudencia* nach Augustinus – als auch Empfinden und Affekte, um das Erleiden der Strafen erleb- und darstellbar zu machen. Damit gehen bei Dante sämtliche Seelenteile als gesamte Seele ins Jenseits ein, was im Gegensatz zu den Lehren von Albert und Thomas stehen, bei denen lediglich die *anima rationalis* aufersteht.<sup>96</sup> Hierbei mag der Begriff «Seelenteil» irreführend sein, da sowohl bei Albert als auch bei Thomas eine klare Hierarchie zwischen Vernunftseele, sensitiver Seele und vegetativer Seele besteht und weil die Vernunftseele, da sie «die Natur am meisten [übertagt]», über Potenzen verfügt, «die nicht mehr mit dem Leib verbunden sind».<sup>97</sup>

Bei Dante spiegelt der Seelenkörper den individuellen, persönlichen Körper wider, der zur jeweiligen Seele zum Zeitpunkt des Todes gehört hat. Er ist eine Art Luftkörper, der die Form eines menschlichen Körpers hat.<sup>98</sup> Die materielle Form ist das von der Zeit geprägte Erscheinungsbild der Per-

---

93 Chivacci Leonardi, *Purgatorio*, 2011, S. 755.

94 Thomas von Aquin, *Summa theologiae*, suppl. a. 9, a. 1.

95 Die Erklärung der Schattenseele erfolgt in *Purg. XXV*, 91–99; Shapiro, Marianne: *Dante and the Knot of Body and Soul*, New York 1998, S. 163–165.

96 Gmelin, Hermann: *Kommentar zu Dante Alighieri: Die Göttliche Komödie. Läuterungsberg*, Italienisch und Deutsch mit Kommentar, übersetzt von Hermann Gmelin, Stuttgart 1955, S. 397.

97 Hellmeier 2011, S. 153.

98 *Purg. XXV*, 91–02.

son, die ihr Wissen und ihre individuellen Erinnerungen in die Hölle mitnimmt.

Wenn Lachesis keinen Flachs mehr hat, löst die Seele sich vom Fleisch und nimmt ihre Kräfte, sowohl menschliche wie göttliche, mit sich. Die anderen Fähigkeiten bleiben alle stumm, aber Erinnern, Vernunft und Willen werden energischer tätig als zuvor.<sup>99</sup>

Purg. XXV, 79–84

Der Zusammenhang zwischen Wissen und Gedächtnis scheint evident, wird aber im *Paradiso* noch klar ausformuliert:

Öffne deinen Geist für das, was ich dir offenlege, und halte es darin fest, denn ohne zu behalten, was man begriffen hat, gibt es kein Wissen.<sup>100</sup>

Par. V, 40–42

Dass Lernen und Wissen ohne Gedächtnis keinen Wert haben, unterstrich schon Hugo von St. Viktor in seinem Studienbuch.<sup>101</sup> Indem bei Dante den Verstorbenen *memoria*, *intelligenza* und *volontade* erhalten bleiben, folgt er, wie Maria Corti und Lina Bolzoni schon angemerkt haben, der augustini-schen Lehre.<sup>102</sup> Augustinus zählt die *memoria* nämlich neben *intellectus* und *voluntas* zu den drei Seelenkräften, welche die heilige Dreifaltigkeit wider-spiegeln. Entsprechend gehen in der *Commedia* die Seelen mitsamt aller See-lenteile in das Jenseits ein, das heisst die Schattenleiber umfassen sowohl *memoria*, *intelligenza* und *volontade* als auch Empfinden und Emotionen. Die Seelen behalten also ihre Erinnerung an ihr vor-jenseitiges Leben. Diese «*pars intellectiva* der Seele» bei Dante ist es, in Auerbachs Worten, «was den Menschen zum Menschen macht».<sup>103</sup> Und damit ist auch der zentrale Punkt

---

<sup>99</sup> *Quando Lachesis non ha più del lino, / solvesi da la carne, e in virtute / ne porta seco e l'umano e 'l divino: / l'altre potenze tutte quante mute; / memoria, intelligenza e volonta-de / in atto molto più che prima agute.*

<sup>100</sup> *Apri la mente a quel ch'io ti paleso / e fermalvi entro; ché non fa scienza, / senza lo ritenere, avere inteso.*

<sup>101</sup> Hugo von St. Viktor, *Didascalicon de studio legendi*, Buch 3, 11.

<sup>102</sup> Corti 1993, S. 43; Bolzoni 2008, S. 169.

<sup>103</sup> Auerbach, Erich: *Dante als Dichter der irdischen Welt, mit einem Nachwort von Kurt Flasch*, Berlin 2001, S. 130.

in Dantes Seelenvorstellung genannt: Nur wenn Erinnerung, individuelles Wissen und Verstand erhalten bleiben, kann nach seinem Verständnis eine gerechte Strafe erfolgen – der Mensch muss sich bewusst sein, warum er bestraft wird. Auerbach hat Dante aufgrund dessen einen «christlichen Dichter der erhaltenen irdischen Wirklichkeit im Jenseits» genannt.<sup>104</sup>

Da im Paradies keine Strafe mehr erfolgt, brauchen die Seelen hier auch keine körperliche Form mehr. Sie erscheinen nun als formlose Lichter, die umso formloser werden, je näher zu Gott sie sich befinden. Zu Beginn spricht Dante noch von hellen Schatten:

Und bei jedem, der näher zu uns herankam, sah man einen Schatten, der voller Freude war über den hellen Glanz, der von ihm ausging.<sup>105</sup>

*Paradiso* V, 106–108

Die Licht-Metapher bildet neben der Vorstellung des «ersten Bewegers» oder dem «ersten Anfang» nicht nur in Dantes Text einen der beliebtesten Vergleiche, um Gott zu beschreiben. Das Licht, das zu Dantes Zeit das Zeitlose repräsentierte, steht für Gott ein; so wird dieser beispielsweise auch bei Bonaventura als *Patre luminum* bezeichnet.<sup>106</sup>

Mit den «Schattenkörpern» der *Commedia* scheint Dante – hinter dessen Hervorhebung der Vernunft ja gerade die thomistische Lehre steht – Thomas zu widersprechen, für den nur die Vernunftseele ins Jenseits eintritt. Allerdings handelt es sich bei der Hölle und beim *Purgatorio* der *Commedia* nicht wirklich um das Jenseits: Vielmehr vollzieht sich der Übergang in das Jenseits erst beim Eintritt in den Himmel, wo sich die Körperlichkeit der Seelen auflöst. Allerdings bleibt eine angemessene Darstellung des *Paradiso*, wie Köhler angemerkt hat, unmöglich:

---

104 Ebd., S. 79.

105 *E sì come ciascuno a noi venia, / vedeasi l'ombra piena di letizia / nel fulgor chiaro che di lei uscìa [...].*

106 Bonaventura, *Itinerarium*, Prologus, 1; zitiert nach: Schlosser 2004, S. 2–3.

[weil] im Fortgang von Dantes Erzählung sich eine Umorientierung vollzieht, durch die der uns zugängliche, abbildbare Raum verlassen wird. Die Welt des Sichtbaren wird von der Welt des Unsichtbaren umgriffen [...].<sup>107</sup>

Chiavacci Leonardi zufolge ist Dantes Paradies eine übermenschliche Region und im Gegensatz zu den ersten beiden Sphären meta-historisch.<sup>108</sup> Gleichwohl bleibt das «Problem», dass den Seelen im Paradies das Gedächtnis – wenngleich auch nur ein Teil davon – erhalten bleibt. Es stellt sich die Frage, wozu diese Erinnerungen noch nötig sind, wenn die Verstorbenen ja bereits bei Gott sind. Der Widerspruch lässt sich auflösen, wenn man davon ausgeht, dass Dante die Erinnerung zusammen mit dem Intellekt als verbindenden Teil zwischen Gott und Mensch gesehen hat und dass dieser verbindende Teil stärker hervortritt, je näher der Mensch bei Gott ist. Diese Problematik, die eng mit der Frage nach dem Gedächtnis der Engel zusammenhängt, ist zu einem späteren Zeitpunkt noch genauer zu beleuchten.

Insgesamt lassen sich abschliessend vier Punkte anführen, in denen Dante sich von der «ethisch» orientierten Gedächtnisidee beeinflussen liess. Erstens: Das Gedächtnis ist bei Dante moralischer Richtungsweiser; so ist der Weg zu Gott voll von Erinnerungen – während die verstorbenen Erinnerungen aus ihrem Leben wiedergeben, muss Dante eigene Erinnerungen reflektieren, bevor er ins Paradies eintreten darf. Zweitens: Das von Dante dargestellte Jenseits bildet als Gesamtes ein Erinnerungssystem, durch welches die Vergehen und der rechte Weg zu Gott erinnert werden. Drittens: Das Niederschreiben der *Commedia* entspricht einem Erinnerungsakt, durch welchen die göttliche Wahrheit für die Nachwelt festgehalten wird (*laschiare a la futura gente*, Par. XXXIII, 72). Viertens: Das Gedächtnis ist etwas Dynamisches. Während die Buch- und Magazin-Metaphern ein perfektes Erinnerungsvermögen suggerieren, bietet die Idee des Erinnerens als vernunftgesteuerter Akt die Möglichkeit, auch Fehler und Unzulänglichkeiten in der Erinnerung zu beschreiben.

---

<sup>107</sup> Köhler, Hartmut: Kommentar zu Dante Alighieri: La Commedia. Die Göttliche Komödie. Paradies, Italienisch/Deutsch, in Prosa übersetzt und kommentiert von Hartmut Köhler, Stuttgart 2010, S. 745.

<sup>108</sup> Chiavacci Leonardi spricht von «oltreumano», was sich mit «jenseitig des Menschen» übersetzen lässt; Chiavacci Leonardi, *Paradiso*, 2011, S. 3.

Es stellt sich die Frage, inwiefern Dante die Vorstellungen von Albert und Thomas übernommen hat. Ein Blick auf die von Dante verwendeten Begriffe zeigt, dass diese keineswegs einheitlich verwendet werden; es lassen sich aber einige Aussagen im Rückgriff auf mein Kapitel zur Terminologie dazu machen: Erstens sind die von Dante am häufigsten für das Gedächtnis und Erinnern verwendeten Begriffe die Substantive *mente* und *memoria* sowie das Verb *ricordare*. Zweitens lässt sich beobachten, dass die grosse Zahl der im Kapitel zur Terminologie bereits aufgelisteten Gedächtnis-Begriffe in *Purgatorio* und *Paradiso* auftritt, während im *Inferno* jeweils vom irdischen Gedenken im Sinne der Aufforderung «Erzähl von mir» die Rede ist. Drittens ist festzustellen, dass Dante zwar keine klare terminologische Trennung vorgenommen hat, die Idee der Erinnerung als Suche aber als Grundkonzept für das *Purgatorio* und *Paradiso* übernommen hat. Wie er mit den Termini umgeht, belegt beispielsweise die Verwendung des Begriffs *mente* (hier als Synonym für Gedächtnis) im *Inferno*:

Rufe mich den andren in Erinnerung.<sup>109</sup>

Inf. VI, 88

Dante verwendet hier zwar den Begriff *mente*, welcher ein im Sinne der Theologen positive konnotiertes Erinnern suggeriert, aber der Zusatz «altrui mi rechi» verweist eindeutig darauf, dass es hier um ein «Erzählen» geht – die für das Seelenheil zwecklose Form des Gedenkens, die lediglich auf den irdischen Ruhm abzielt.

Inwiefern sich die Erinnerung als konkreter Weg zu Gott manifestiert und wie sich der Mensch auf diesem Weg orientieren kann, soll im nächsten Unterkapitel beleuchtet werden.

### 6.1.3 Beatrices Tod

Die *Vita Nova* handelt scheinbar von Dantes Liebe zu Beatrice – doch den Liebesbegriff, dem wir hier begegnen, gilt es genauer zu untersuchen. Die Liebe ist, wie Dante in den allerletzten Versen des *Paradiso* schreibt, Grund der Welt – sie bewegt die Sonne und das Firmament:

---

<sup>109</sup> *A la mente altrui mi rechi.*

Der hohen Phantasie versagte hier die Kraft, aber schon wälzte Liebe meine Sehnsucht und mein Wollen um wie ein Rad, das sich im Gleichmaß dreht, die Liebe, die die Sonne bewegt und die anderen Sterne.<sup>110</sup>

*Paradiso* XXXIII, 142–145

Dante kannte – Thomas folgend – zwei verschiedene Arten von (menschlicher) Liebe: den *amor rationalis* bzw. die *caritas*, die nach Gott strebt, und den *amor sensitivus* bzw. die *cupiditas*, die ebendieses Ziel verfehlt.<sup>111</sup> Wenn es also darum geht, das Phänomen «Liebe» in der *Vita Nova* zu untersuchen, ist es durchaus angebracht, vielmehr von einem «Sinnen» oder «Streben» zu sprechen. Denn wie im Folgenden ausgeführt werden soll, geht es in der *Vita Nova* vor allem um die Liebe zu Gott, die bei Dante quasi den «Umweg» über Beatrice geht – die Geliebte wird nämlich zum Spiegel der Göttlichkeit, zur Spur, die Dante zu Gott führt, zum «vestigium» (vor dem Tod) und schliesslich in einer beeindruckenden Christus-Analogie zur geistigen «imago» (nach dem Tod) und damit zu einem Gedächtnisbild, das Dantes Sinnen den Himmel richtet.<sup>112</sup>

Dass die *Vita Nova* von einer intensiven Beschäftigung mit antiken Schriften und zeitgenössischer Dichtung gezeichnet ist, wurde bereits aufgezeigt. Ebenso wurde dargelegt, dass Dante sich in seiner Gedächtnisvorstellung von Augustinus, Albert dem Grossen, Thomas von Aquin und von Vergil und den antiken Gedächtnistraktaten inspirieren liess. Wie so oft zeigt eine Analyse seiner Texte allerdings, dass er sich in seinen theologischen Reflexionen nicht auf eine Lehre einengen lassen wollte, sondern seine Vorstellung vom Jenseits, von den Seelen, vom freien Willen – und so auch vom Gedächtnis – am Ende in einer kreativen Kombination verschiedener Ansätze resultiert.

In Bezug auf das Gedächtnis und die *Vita Nova* wurde an anderer Stelle im Detail auf die Buch-Metapher eingegangen. Allerdings findet sich in die-

---

110 *A l'alta fantasia qui mancò possa; / ma già volgeva il mio disio e l'vèle, / sì come rota ch'igualmente è mossa, / l'amor che move il sole e l'altre stelle.*

111 Friedrich 1964, S. 62–77; Thomas von Aquin, *Summa theologiae*, II<sup>a</sup>–IIae q. 23 a. 4 arg. 1 und I<sup>a</sup>–IIae q. 84 a. 1 arg. 1.

112 Friedrich 1964, S. 95; Gurjewitsch 1980, S. 279–280; Harrison 1988, S. 18; Auerbach 2001, S. 75; zur Frage, ob es sich bei Beatrice um eine reale Person handelt, siehe Wirkus 2006, S. 321–322.

sem frühen Text auch eine intensive Reflexion über theologische Themen, deren Analyse eine weitere Komponente der Gedächtnisvorstellung Dantes zu offenbaren mag. Denn diese wird nicht nur vom Gedächtnisbuch bestimmt, sondern umfasst auch die Idee eines Bildes, das den Menschen auf dem Weg zu Gott anleitet. In Ihrem Aufsatz zu den franziskanischen Spuren in Dantes *Vita Nova* hat Brenda Wirkus diesbezüglich vorgeschlagen, den Text in Anlehnung an Bonaventuras *Itinerarium mentis in deum* zu lesen, das dieser um 1260 angefertigt hat.<sup>113</sup> Dass Dante hohen Respekt für den Franziskaner hegte, belegt eine Stelle im zwölften Gesang des *Paradiso*, wo Dante Bonaventura neben Thomas und Albert einen Platz im Himmel zuspricht.<sup>114</sup>

Der Zusammenhang zwischen Dantes Übernahme von Ideen aus Bonaventuras *Itinerarium* und der von den scholastischen Auslegungen geprägten Gedächtnisvorstellung in der *Vita Nova* wird auf den ersten Blick durch die Etymologie von *investigatio* belegt: Der Wortstamm dieses Begriffes, der von Albert und Thomas zur Beschreibung der *reminiscentia* genutzt wird, nimmt bei Bonaventura als Wegweiser zum Seelenheil einen zentralen Stellenwert ein. Der «Fussabdruck» (*vestigium*) ist bei ihm eine göttliche Spur, und die Gesamtheit der Spuren bildet eine Leiter, welcher der Mensch im Geiste folgen muss, um zu Gott zu gelangen.<sup>115</sup> Während das Gedächtnis bei den beiden Dominikanern bereits eng an die Vorstellungskraft und die Bilder gebunden ist, werden bei Bonaventura die Bilder zu Spuren auf dem Heilsweg. Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen wird verständlich, inwiefern Dante Beatrice als Zeichen und Wegweiser verstanden haben wollte und wie die Idee vom Gedächtnisbild in der Analogie zu Christus ihre vollste Entfaltung erfährt.

Zunächst gilt es, Bonaventuras Text genauer in den Blick zu nehmen. Wie bereits angedeutet wurde, geht es in seinem *Itinerarium* unter anderem

---

113 Wirkus 2006, S. 307–343. In ihrer Annahme, Dante habe die Werke von Bonaventura studiert, stützt sie sich auf Davis, der davon ausgeht, Dante habe dies in Santa Croce getan, wo jene Werke zu Dantes Zeit vorhanden waren. Dies würde aber bedeuten, dass Dante zum dortigen Studium zugelassen wurde. Siehe Davis, Charles T.: *Dante's Italy and other essays*, Philadelphia 1984, S. 149–152.

114 *Paradiso* XII, 127–128: *Io son la vita di Bonaventura da Bagnoregio [...]*.

115 Bonaventura, *Itinerarium*, Caput I, 2. Carruthers, 2008, S. 23.

darum, wie irdische Wesen als göttliche Spur wirken können. Bei der beschriebenen Reise wandert allerdings nicht der Körper, sondern der Geist. Das bedeutet, dass der Mensch sich transformiert. Um das zu erreichen, soll er die sichtbare Schöpfung betrachten – denn nach Bonaventuras Verständnis sind alle Geschöpfe *vestigium* Gottes. Die Leiter besteht aus der Gesamtheit der Dinge, welche ein körperliches *vestigium* oder auch eine spirituelle *imago* sein können:

Unserem jetzigen heilsgeschichtlichen Stand entsprechend ist die Gesamtheit aller Dinge eine Leiter, um zu Gott aufzusteigen. Manche Dinge sind Spur, manche Bild, die einen sind körperlich, die anderen geistig, die einen zeitlich, die andern der Zeit überhoben, und darum auch: die einen ausser uns, die andern in uns.<sup>116</sup>

Bonaventura, Itinerarium, Caput I, 2

Diese Spur braucht der Mensch, da seine Sicht seit dem Sündenfall gewissermassen verblendet ist und er nicht mehr von selbst zur Erkenntnis Gottes gelangen kann. Wichtig ist bei alledem die Sehnsucht des Menschen nach Gott. Das Gebet stellt damit für Bonaventura den Ursprung der Erhebung dar.<sup>117</sup> Betreffend der realen Bilder sagt er, diese seien gewissermassen ein Abbild des Bezeichnenden und führten damit über das geistige Bild zu Gott:

Sie sind Bilder (*exemplaria*), oder besser gesagt Abbilder des Urbildes (*exemplata*), unserem noch ungehobelten und dem Sinnhaften anhängenden Geist vor Augen gestellt, damit er durch das Sinnhafte, das er sieht, zum Geistigen hinübergetragen wird, das er nicht sieht: wie man durch Zeichen zum Bezeichneten geführt wird.<sup>118</sup>

Bonaventura, Itinerarium, Caput II, 11

Mittels visueller Wahrnehmung vermag die gesamte Welt in den menschlichen Geist einzutreten. Die ausserordentliche Bedeutung der Bilder, die bereits in der Analyse des Textes von Thomas von Aquin ausgemacht wurde,

---

<sup>116</sup> *Cum enim secundum statum conditionis nostrae ipsa rerum universitas sit scala ad ascendendum in Deum; et in rebus quaedam sint vestigium, quaedam imago, quaedam corporalia, quaedam spiritualia, quaedam temporalia, quaedam aeviterna, ac per hoc quaedam extra nos, quaedam intra nos [...].* Zitiert nach: Schlosser 2004, S. 14–15.

<sup>117</sup> Bonaventura, Itinerarium, Prologus, 1–3.

<sup>118</sup> *[...] quae, inquam, sunt exemplaria vel potius exemplata, proposita mentibus adhuc rudibus et sensibilibus, ut per sensibilia, quae vident, transferantur ad intelligibilia, quae non vident, tanquam per signa ad signata.* Zitiert nach: Schlosser 2004, S. 46–49.

tritt auch hier deutlich hervor. Das Auge wird auch als Metapher für das innere, geistige Sehen verwendet; so ruft Bonaventura im Eingangsgebet Gott an, den Menschen erleuchtete Augen des Geistes zu geben, um sie auf dem Weg des Friedens zu lenken.<sup>119</sup> Der Mensch soll, so Bonaventura, durch seinen eigenen Geist das geistige Bild Gottes erkennen. Hier ist der Bezug zu Augustinus bereits evident:

Um nun zur Betrachtung des Ersten Ursprungs zu gelangen, der ganz geistig, ewig und über uns ist, müssen wir durch die Spur hindurchschreiten, die körperlich, zeitlich und ausser uns ist – und das heisst: auf dem Weg Gottes geführt werden. Wir müssen in unseren Geist eintreten, der das überzeitliche Bild Gottes ist, geistig und in uns – und das heisst: in die Wahrheit Gottes eintreten.<sup>120</sup>

Bonaventura, *Itinerarium*, Caput I, 2

Die eindeutigen Referenzen auf Augustinus zeigen sich auch in Bonaventuras Beschreibung der Seelentrias *memoria, intellectus, voluntas*:

Tritt also bei dir selbst ein, und sieh: dein Geist liebt sich selbst ganz glühend. Er könnte sich aber nicht in Liebe zugetan sein, wenn er sich nicht auch erkennen würde. Er würde sich nicht kennen, wenn er nicht seiner eingedenk wäre [*oder: sich nicht an sich selbst erinnerte*]; denn was immer wir durch die Erkenntniskraft erfassen, das ist unserem Bewusstsein gegenwärtig. Daraus kannst du wahrnehmen – nicht mit dem Auge des Leibes, sondern mit dem Auge der Vernunft –, dass deine Seele eine dreifache Fähigkeit besitzt. Erwäge also, wie die drei Fähigkeiten tätig werden und wie sie sich zueinander verhalten, so wirst du Gott schauen können «durch das Bild», und dies ist ein «Schauen im Spiegel und Rätsel».<sup>121</sup>

Bonaventura, *Itinerarium*, Caput III, 1

<sup>119</sup> Bonaventura, *Itinerarium*, Prologus, 1: [...] *det illuminatos oculos mentis nostrae ad dirigendos pedes nostros in viam pacis [...]*. Zitiert nach: Schlosser 2004, S. 2–3.

<sup>120</sup> [...] *ad hoc, quod perveniamus ad primum principium considerandum, quod est spiritualissimum et aeternum et supra nos, oportet nos transire per vestigium, quod est corporale et temporale et extra nos, et hoc est deduci in via Dei; oportet, nos intrare ad mentem nostram, quae est imago Dei aeviterna, spiritualis et intra nos, et hoc est ingredi in veritate Dei [...]*. Zitiert nach: Schlosser 2004, S. 14–15.

<sup>121</sup> *Intra igitur ad te et vide, quoniam mens tua amat ferventissime semetipsam; nec se posset amare, nisi se nosset; nec se nosset, nisi sui meminisset, quia nihil capimus per intelligentiam, quod non sit praesens apud nostram memoriam; et ex hoc advertis, animam tuam triplicem habere potentiam, non oculo carnis, sed oculo rationis. Considera igitur*

Auch Gott besitzt Gedächtnis, Einsicht und Willen, weil er ein «vollkommener Geist ist».<sup>122</sup> Die Anwendung von Bonaventuras Terminologie auf das Gedächtnisthema bei Dante bietet sich nicht nur aufgrund der bereits angeführten Verwandtschaft des Begriffs *vestigium* mit *investigatio*, welche bei Albert und Thomas wiederum zur Beschreibung des Erinnerungsvermögens genutzt wird, an. Auch Bonaventura widmet einen Teil seines Textes dem Gedächtnis; und auch in diesem Aspekt folgen seine Ausführungen Augustinus – dieser schreibt in seinen Bekenntnissen, dass im Geist «die Erwartung zukünftiger Dinge» existiert:<sup>123</sup>

Die Tätigkeit der «memoria» aber besteht darin, nicht nur Gegenwärtiges, Körperliches und Zeitliches, sondern auch Aufeinanderfolgendes, Einfaches und Immerwährendes in sich zu halten und zu vergegenwärtigen. Das «Eingedenk-Sein» [*memoria*] hält in sich nämlich Vergangenes, indem es sich erinnert, Gegenwärtiges, indem es dieses in sich aufnimmt, Zukünftiges, indem es vorausschaut.<sup>124</sup>

Bonaventura, *Itinerarium*, Caput III, 2

Da das Gedächtnis Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges enthält und damit alle Zeiten umschliesst, ist es in gewisser Weise ewig. Gleichzeitig enthält das Gedächtnis die «unveränderlichen Wahrheiten» und der Mensch hat durch dieses Teil am göttlichen Geist:

Weil die «memoria» also aktual alles Zeitliche, nämlich das Vergangene, das Gegenwärtige und das Zukünftige in sich hält, trägt sie das Bild der Ewigkeit; denn deren unteilbare Gegenwart erstreckt sich auf alle Zeiten. Aus der zweiten Tätigkeit der «memoria» erhellt, dass sie nicht nur von aussen durch Vorstellungsbilder geformt wird, sondern dass sie auch von oben einfach Formen empfängt und in sich hält,

---

*harum trium potentiarum operationes et habitudines, et videre poteris Deum per te tanquam per imaginem, quod est videre per speculum in aenigmate.* Zitiert nach: Schlosser 2004, S. 50–51.

122 Bonaventura, *Itinerarium*, Caput III, 5: *Si igitur Deus perfectus est spiritus, habet memoriam, intelligentiam et voluntatem [...]*. Zitiert nach: Schlosser 2004, S. 62–63.

123 Augustinus, *Confessiones* XI, XXVIII.37: *Quis igitur negat futura nondum esse? Sed tamen iam est in animo expectatio futurorum.* Zitiert nach: Flasch 2008, S. 222–223.

124 *Operatio autem memoriae est retentio et repraesentatio non solum praesentium, corporalium et temporalium, verum etiam succedentium, simplicium et sempiternalium. – Retinet namque memoria praeterita per recordationem, praesentia per susceptionem, futura per praevisionem.* Zitiert nach: Schlosser 2004, S. 52–53.

Formen, welche nicht durch die Tore der Sinne und sinnenhafter Vorstellung in die Seele gelangen. Aus ihrer dritten Tätigkeit geht hervor, dass sie ein unwandelbares Licht gegenwärtig hat, in dem sie unwandelbar Wahrheiten eingedenk ist. So wird aus den Tätigkeiten der «*memoria*» klar, dass die Seele selbst Bild Gottes ist, die Ähnlichkeit mit ihm ihr so gegenwärtig ist und sie Gott so gegenwärtig hat, dass sie ihn tatsächlich erkennt und von ihrer Veranlagung her die Möglichkeit hat, «*ihn aufzunehmen und seiner teilhaft zu sein*».<sup>125</sup>

Bonaventura, *Itinerarium*, Caput III, 2

Am Ende des Weges gelangt der Mensch zu Gott und betrachtet die Schöpfung, die der menschliche Geist eigentlich nicht imstande ist zu erblicken, wobei Christus als «*Weg*» und «*Pforte*», als «*Leiter*» und «*Gefährt*» wirkt:<sup>126</sup>

Wenn er nun endlich auf der sechsten Stufe dahin gelangt ist, in Jesus Christus, dem ersten und höchsten Ursprung und zugleich dem Mittler zwischen Gott und den Menschen, das zu betrachten, wofür man im Bereich des Geschaffenen überhaupt nichts Vergleichbares finden kann, und was jeden Scharfsinn des menschlichen Geistes überschreitet [...].<sup>127</sup>

Bonaventura, *Itinerarium*, Caput VII, 1

Die Rezeption von Bonaventura bei Dante findet ihr wohl prominentestes Bild in der Idee der «*Geisteswanderung*», welche mit der Jenseitsreise der *Commedia* eine besondere Umsetzung erfahren hat. Im ersten Gesang des

---

<sup>125</sup> *Ex prima igitur retentione actuali omnium temporalium, praeteritorum scilicet, praesentium et futurorum, habet effigiem aeternitatis, cuius praesens indivisibile ad omnia tempora se extendit. – Ex secunda apparet, quod ipsa non solum habet ab exterior formari per phantasmata, verum etiam a superiori suscipiendo et in se habendo simplices formas, quae non possunt introire per portas sensuum et sensibilibus phantasias. Ex tertia habetur, quod ipsa habet lucem incommutabilem sibi praesentem, in qua meminit invariabilium veritatum. – Et sic per operationes memoriae apparet, quod ipsa anima est imago Dei et similitudo adeo sibi praesens et eum habens praesentem, quod eum actu capit et per potentiam «capax eius et particeps esse potest».* Zitiert nach: Schlosser 2004, S. 52–55.

<sup>126</sup> Bonaventura, *Itinerarium*, Caput VII, 1; zitiert nach: Schlosser 2004, S. 104–105.

<sup>127</sup> [...] *cum tandem in sexto gradu ad hoc pervenerit, ut speculetur in principio primo et summo et mediatore Dei et hominum, Iesu Christo ea quorum similia in creaturis nullatenus reperiri possunt, et quae omnem perspicacitatem humani intellectus excedunt [...].* Zitiert nach: Schlosser 2004, S. 104–105.

*Infernos* reflektiert der Protagonist seinen Aufbruch aus dem Wald der Sünde:<sup>128</sup>

[...] so wandte sich mein Geist, immer noch auf der Flucht, zurück, die Enge zu betrachten, die noch kein Mensch lebend verliess.<sup>129</sup>

Inf. I, 25–27

Die gesamte Reise kann als Pilgerreise gesehen werden, doch derjenige Teil, der Bonaventuras Idee der geistigen Leiter am umfanglichsten rezipiert, ist das Fegefeuer: Abgesehen davon, dass hier tatsächlich ein Aufstieg einem Berg entlang gen Himmel vollzogen wird, ist dieses Jenseitsreich voll von Bildern, Gebet und Gesang – alles, was hier ist und getan wird, dient dazu, den Geist der sich Reinigenden auf Gott zu richten. Die auffällige Verwendung des Begriffs «Spur» in der *Commedia* mag zudem ein Beleg dafür sein, dass Dante Bonaventuras Schrift gekannt hat; Wiederholt schreibt Dante *vestigio* (so z. B. in Purg. XXVI, 106 oder Par. V, 11),<sup>130</sup> verwendet aber auch andere Ausdrücke wie *orma* («Fusstapfen» bzw. «Spur») oder *solco* («Furche» bzw. «Spur»), die sich in die Terminologie Bonaventuras einordnen lassen.<sup>131</sup>

Weniger auffällig mag das Konzept der geistigen Wanderung und die Rezeption der Fussabdruckidee Bonaventuras in der *Vita Nova* erscheinen. Allerdings bildet der Tod Beatrices als Brennpunkt der *Vita Nova* gleichzeitig auch die Voraussetzung für die Geisteswanderung Dantes in der *Commedia*. Beatrice ist diejenige, die Dantes «Besuch» im Jenseits überhaupt möglich macht; sie steigt in den Limbus hinab und beauftragt Vergil, Dante abzuholen und bis zum Rande des Paradieses zu begleiten, wo sie auf ihn warten wird. Mit den folgenden Worten soll sie, so Vergil, ihn um Hilfe gebeten haben:

Jetzt geh und hilf ihm mit deiner schönen Sprache und mit allem, was er zum Weiterkommen braucht, so dass ich darüber beruhigt sein kann. Ich bin Beatrice, die

128 Masciandaro 1976, S. 54.

129 *Così l'animo mio ch'ancor fuggiva, / si volse a retro a rimirar lo passo / che non lasciò già mai persona viva.*

130 Siehe Eintrag «vestigio» in: Cortelazzo/Zolli, 1983.

131 Par. I, 106 bzw. Par. II, 15.

dich bittet zu gehen. Ich komme von dort, wohin ich zurückkehren will. Liebe ist es, die mich bewegt hat und mich reden macht.<sup>132</sup>

Inf. II, 67–72

Auch in der *Vita Nova* geht der initiierende Funke von Beatrice aus. In ihrem Gruss glaubt Dante die höchste Schönheit zu erblicken:

[...] und in ihrer unaussprechlichen Huld [...] grüßte sie mich so tugendlich, dass ich damals den Gipfel aller Seligkeit zu schauen meinte.<sup>133</sup>

*Vita Nova* III, 1

Was den Jenseitsreisenden der *Commedia* vorantreibt, ist der Gedanke, dass er Beatrice wiedersehen wird. Doch der Protagonist der *Vita Nova* befindet sich im übertragenen Sinne noch im Wald der geistigen Verwirrung; so folgt er in seinem Begehren zunächst den Geboten der *Fedeli d'Amore* – der Gruppe von Dichtern, die sich dem *Dolce Stil Novo* verschrieben hatte. Die Erzählung handelt von unterschiedlichen, fortschreitenden Stationen des Ichs, das sich schon in jungen Jahren in Beatrice verliebt.<sup>134</sup> Dem traditionellen Liebesverständnis folgend, versucht Dante sich zunächst durch Dichtung und *pietà* seiner Geliebten zu nähern. Nach der Initiation der Liebe ist Dante aufgrund des höfischen Kodex dazu gezwungen, die Liebe zu verbergen. Er sucht sich eine «*donna schermo*» (*Vita Nova* VI), welche die Umgebung über seine Liebe zu Beatrice hinwegtäuschen soll. Beatrice verweigert ihm allerdings daraufhin den Gruss. Das verzweifelte Ich bedient sich daraufhin wiederum der bekannten Mittel: Dante wendet sich dem traditionellen Frauentum zu, indem er seine Gedichte dazu einsetzt, um bei seiner Geliebten um Mitleid für ihn zu werben. Mit diesem Vorgehen handelt sich der Prot-

132 *Or movi, e con la tua parola ornata / e con ciò c'ha mestieri al suo campare / laiuta, sì ch'è ne sia consolata. / I' son Beatrice che ti faccio andare; / vegno del loco ove tornar disio; / amor mi mosse, che mi fa parlare.*

133 *[...] e per la sua ineffabile cortesia [...] mi salutòe virtuosamente tanto, che mi parve allora vedere tutti li termini della beatitudine.*

134 Die Figur «Dante» kann auch im Falle der *Vita Nova* nicht mit der historischen Person Dantes gleichgesetzt werden. Dies wurde bereits von vielen Kommentatoren angemerkt (zum Beispiel Friedrich 1964, S. 95).

agonist sogar den Spott Beatrices ein. Er realisiert somit, dass er die Geliebte auf dem traditionellen Weg nicht erreichen kann.<sup>135</sup>

Der *erzählte Dante* verwirft folglich die Tradition, wendet sich von der Florentiner Dichterkommune ab und praktiziert fortan nur noch eine «Fernliebe».<sup>136</sup> Ab sofort will er weder visuell noch über die Dichtung mit der Geliebten Kontakt haben. Das Appellieren an das Mitleid der Herrin verwirft er als liebendes Irren (*amorosa erranza*, *Vita Nova* XIII, 9, Vers 11), da es auf Selbstmitleid basiert. Den traditionellen Frauendienst erkennt Dante nun als Selbstliebe. Er widmet sich ab sofort ausschliesslich dem Lob der Frauen aus der Distanz (*quelle parole che lodano la donna mia*)<sup>137</sup> und damit einer neuen Art von Liebe. Im *Purgatorio* wird er mit dem ersten, nach «richtigem Sinn» geschriebenen Gedicht, das er nun anfertigt, identifiziert, «Frauen, die ihr das Wesen der Liebe kennt» (*Donne ch'avete intelletto d'amore*, *Purg.* X-XXIV, 51). Im 18. Kapitel der *Vita Nova* wird der Protagonist gefragt, was das Ziel seiner Liebe sei (*A che fine ami tu questa tua donna*, *Vita Nova* XVIII, 3) und er antwortet darauf, dass das Ziel seiner Liebe bereits der Gruss seiner Geliebten gewesen sei (*lo fine del mio amore fu già lo saluto di questa donna*, *Vita Nova* XVIII, 4). Die erste Etappe der Erkenntnis ist damit geschafft, doch die grössere Hürde, die das Ich in eine tiefe Depression stürzen wird, steht mit Beatrices Tod noch bevor. Mit diesem wird schliesslich auch der endgültige Bruch mit den *Fedeli d'Amore* vollzogen.

Der Tod der Geliebten ist ein Motiv, das von der Minnedichtung – obwohl es ihr bekannt war – nie realisiert wurde und sich damit bei keinem anderen Dichter des neuen Stils findet. Über eine tote Herrin zu schreiben, war zu Dantes Zeit und auch nach ihm bis hin zu Petrarca noch etwas Neues, wofür es keine Vorlage gab.<sup>138</sup> In Dantes Erzählung nimmt die Auseinandersetzung mit dem Tod hingegen viel Raum ein. Dieser kündigt sich bereits mit dem Tod von Beatrices Vater im 22. Kapitel an. Danach reflektiert Dante das mögliche Sterben seiner Geliebten (*conviene che la gentilissima Beatrice*

135 Wehle, Winfried: Dichtung über Dichtung. Dantes «Vita Nuova», München 1986, S. 32–42.

136 Ebd., S. 42.

137 *Vita Nova* XVIII, 6.

138 Santagata, 2011, S. 127; Wehle 1986, S. 33; Friedrich 1964, S. 112.

*alcuna volta si muoia*).<sup>139</sup> Auf die Einsicht, dass Beatrice sterblich ist, folgt eine grosse Erschütterung, die in einer Todessehnsucht mündet (*Dolcissima Morte, vieni a me!*).<sup>140</sup> Gleichzeitig blickt der Liebende immer häufiger, wenn er Beatrice anschaut, zum Himmel (*verso lo cielo*).<sup>141</sup>

In Anbetracht dieser Veränderung der Blickrichtung des Protagonisten hat Brenda Wirkus die Rolle der Beatrices als «Fussabdruck» oder «Spur» zu Gott untersucht. Im Sinne Bonaventuras werde die Geliebte, so das Fazit von Wirkus, zum *vestigium* Gottes auf dem Weg zur Seligkeit.<sup>142</sup> Sie ist ein irdisches Geschöpf und damit eine körperliche Spur, die mit den äusseren Augen (und nicht mit dem geistigen Auge) erfasst wird:

[...] hob ich die Augen auf, und als ich die Frauen anschaute, sah ich unter ihnen die holdseligste Beatrice.<sup>143</sup>

Vita Nova XIV, 4

Wirkus ist allerdings nicht so weit gegangen, die Bedeutung der geistigen *imago* zu untersuchen, sondern hat sich auf die den Augen zugänglichen Fußabdrücke, die sichtbaren Wegweiser, beschränkt. Im Gegensatz zum sichtbaren *vestigium* kann die *imago*, da sie spirituell ist, nur mit dem inneren, geistigen Auge betrachtet werden. Deshalb ist der Zeitpunkt von Beatrices Tod für die Entwicklung des Protagonisten so wichtig: Ab diesem Moment wird die Erinnerung von höchster Bedeutung für sein Seelenheil sein. Durch die Entrückung Beatrices wird das Lieben bzw. Sinnen des erzählten Dante endgültig nach oben, zum Himmel hin, gerichtet.<sup>144</sup> Erst durch diese Entfernung ist es möglich, den Blick des Protagonisten auf das Erhabene zu richten und ihn auf den richtigen Weg zu bringen. Von ebendiesem Weg (*la diritta via*) ist der Jenseitsreisende zu Beginn der *Commedia* abgekommen, als er sich im dunklen Wald (*la selva oscura*) – dem Ort der moralischen Verirrung und der Sündhaftigkeit – wiederfindet. Der Wald ist dabei nicht nur der Ort der geistigen Verirrung, sondern gleichzeitig der Punkt, wo die

139 Vita Nova XXIII, 3.

140 Ebd., 9.

141 Ebd., 7; Wehle 1986, S. 34.

142 Wirkus 2006, S. 318 und 332.

143 [...] *levai gli occhi, e mirando le donne vidi tralloro la gentilissima Beatrice.*

144 Wirkus 2006, S. 334; Wehle 1986, S. 32–36.

Distanz zwischen ihm und Beatrice am grössten ist – was zum Schluss führt, dass er sich nicht verirrt hätte, wenn er sich an ihr orientiert hätte.<sup>145</sup>

Eine Komponente, die bei dieser Parallele zwischen der Spuridee Bonaventuras und der Figur Beatrices in der *Vita Nova* besondere Aufmerksamkeit verdient, ist die Christus-Analogie. Die Beschreibung Beatrices erfolgt in der *Vita Nova* durch eine im höchsten Masse sakrale Terminologie. Sie wird als himmlisches Wesen hervorgehoben, so zum Beispiel an dieser Stelle:

Nach dieser Drangsal geschah es [...] dass einige Pilger durch eine Straße gingen, die ungefähr mitten in der Stadt liegt, darin die holdseligste Herrin geboren wurde, lebte und starb [...].<sup>146</sup>

*Vita Nova* XL, 1

In seinem Buch *The Body of Beatrice* hat sich Robert Pogue Harrison im Detail mit Beatrices Kleidung auseinandergesetzt, welche ihm zufolge eindeutig auf Jesus verweist. Ihr rotes Gewand zitiere, so Harrison, den Moment, als Jesus seinen Aposteln in einem blutroten Gewand gegenübergetreten ist.<sup>147</sup> Beatrice ist für Dante Verkünderin und Vermittlerin des Göttlichen, also eine Art Leiter, als die Bonaventura Christus beschrieben hatte. Mit dem Gottessohn vergleicht Dante seine Geliebte an zahlreichen Stellen. Nach ihrem Tod stellt er sie zudem nicht mehr nur als etwas für ihn, sondern für alle Himmlisches dar.<sup>148</sup> Als *mirabile Trinitate* (*Vita Nova* XXIX, 3) ist sie nicht nur Wunder, sondern kann auch Wunder vollbringen, indem sie Liebe in Herzen entspringen lässt, wo diese nicht als Potenz vorhanden ist. Im Gegensatz zum Verständnis des *Dolce Stil Novo*, wo die Liebe nur im *cor gentile* entfacht werden kann, ist es Beatrice möglich, sie in allen zu entfachen:<sup>149</sup>

---

<sup>145</sup> Senkel, Christian: «Beatrice und die Nachahmung Gottes. Ars imitatur naturam in Dantes Göttlicher Komödie», in: Moritz, Arne (Hg.): *Ars imitatur naturam. Transformationen eines Paradigmas menschlicher Kreativität im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit*, Münster 2010, S. 167–184, hier S. 182.

<sup>146</sup> *Dopo questa tribulatione avvenne [...] che alquanti peregrini passavano per una via, la quale è quasi mezzo della cittade ove nacque e vivette e morio la gentilissima donna [...].*

<sup>147</sup> Harrison 1988, S. 27.

<sup>148</sup> Wirkus 2006, S. 332–333; Wehle 1986, S. 34–43.

<sup>149</sup> Santagata 2011, S. 79 und 210–211.

Die Herrin pflegt Amor im Blick zu tragen;  
Was sie betrachtet, adelt sie darum [...].<sup>150</sup>

*Vita Nova XXI, 2, 11. Sonett, Verse 1–2*

Am eindrucksvollsten zeigt sich die Christusanalogie wohl durch das von Dante beschriebene Erdbeben und das Verdunkeln der Sonne anlässlich Beatrices Tod. Es sind dies dieselben Ereignisse, die auf den Tod Jesu zutreffen. Des Weiteren heisst Beatrices Täuferin Giovanna, in Anlehnung an Johannes den Täufer. Dieser Vergleich findet sich explizit im 24. Kapitel, folgendermassen von Amor ausgesprochen:<sup>151</sup>

Diese Erste wird Primavera genannt nur ihres heutigen Kommens wegen; denn ich bewog den Geber des Namens, sie Primavera zu nennen, das heisst, prima verrà, am Tage, wo sich Beatrice zeigen wird nach dem Traumgesicht ihres Getreuen [...] weil ihr Name Johanna von dem Johannes herkommt, der dem wahren Licht voranging, indem er sprach: *Ego vox clamantis in deserto; parate viam Domini*.<sup>152</sup>

*Vita Nova XXIV, 4*

Ihre Transzendenz hat die Figur Beatrices mit Christus gemein. Da dieser sowohl eine menschliche als auch eine göttliche Natur hat, kann man durch ihn Gott erblicken (Joh. 12, 44–45). Daraus lässt sich schliessen, dass für Dante jedes menschliche Geschöpf in seiner transzendenten Natur zu Gott führen kann – jeder Mensch kann in seiner Funktion als *vestigium* für seine Mitmenschen wie Christus sein.

Die Liebe zu Beatrice richtet Dantes Blick also durch sein Inneres – durch sein Gedächtnis – gen Himmel:

<sup>150</sup> *Negli occhi porta la mia donna Amore, / per che si fa gentil ciò ch'ella mira.*

<sup>151</sup> Santagata 2011, S. 211–212; Rossi, Luca Carlo: Kommentar zu Dante Alighieri, Vita Nova, hg. v. Luca Carlo Rossi, Mailand 2011, S. 113.

<sup>152</sup> *Quella prima è nominata Primavera solo per questa venuta d'oggi; ché io mossi lo imponitore del nome a chiamarla così Primavera, cioè Prima-verrà lo die che Beatrice si mosterrà dopo la ymaginatione del suo fedele [...] però che lo suo nome Giovanna è da quello Giovanni lo quale precedette la verace luce dicendo: Ego vox clamantis in deserto: parate viam Domini.*

Ich sage, dass nach dem ersten Anfang dieses Sonett drei Teile hat: im ersten sage ich, dass diese Frau schon in meiner Erinnerung lebte [...].<sup>153</sup>

*Vita Nova* XXXIV, 4

Die wichtigste Hürde der Erkenntnis überwindet der Protagonist der *Vita Nova* also mit Beatrices Tod. Liebe muss in diesem Zusammenhang als Leidensweg (*cammino de li sospiri*) verstanden werden, bei dem der Schmerz, wie Thomas Klinkert in Bezug auf die *Commedia* resümiert, als «Medium der Erkenntnis» auftritt.<sup>154</sup>

Nach meiner Rückkehr ging ich daran, jene Frau aufzusuchen, die mir mein Gebieter auf dem Seufzerwege mit Namen bezeichnet hatte [...].<sup>155</sup>

*Vita Nova* X, 1

Liebe bedeutet damit Erinnerung an Gott. Und um die Sache mit Alberts Worten genauer zu fassen: Liebe ist nicht die Tatsache, dass Gott irgendwo im Gedächtnis ist – schliesslich ist das bei jedem Menschen der Fall; nein, Liebe bedeutet, sich aktiv an Gott zu erinnern, im Gedächtnis nach ihm zu suchen, dieses zu durchforschen und dabei, wie Bonaventura schreibt, den Spuren zu folgen, die der Schöpfer selbst hinterlassen hat. Ziel der an den *vestigia* orientierten *investigatio* ist es, die Distanz zu Gott zu verringern und damit den Urzustand wiederzuerlangen, den Zustand der Geburt – und damit den Moment der größten Nähe zu Gott. Auf diesem Weg sind die Bilder essenziell: ohne Bilder kein Denken, keine Vorstellungskraft – ohne Bilder keine Erinnerung; und damit seien nicht nur die materiellen Bilder gemeint, sondern auch, oder gerade, die geistigen. Sie sind die Wegweiser auf dem Weg zu Gott.<sup>156</sup> Hier sei nochmals an den an anderer Stelle bereits zitierten Moment in der *Vita Nova* erinnert, in dem Dante ein Bild – ein *Gedächtnisbild* – von Beatrice malt:

---

153 *Dico che, secondo lo primo, questo sonetto à tre parti. Nella prima dico che questa donna era già nella mia memoria [...].*

154 Klinkert 2007, S. 95.

155 *Aprresso la mia ritornata mi misi a cercare di questa donna che lo mio signore m'avea nominata nel camino dell'i sospiri.*

156 Bolzoni 2008, S. 190.

An jenem Tag, an welchem ein Jahr vergangen war, seitdem diese Frau zu den Bewohnern des ewigen Lebens gehörte, setzte ich mich an einen Ort, wo ich – mich an sie erinnernd – mich daran machte, ein Engel auf ein Täfelchen zu malen.<sup>157</sup>

*Vita Nova*, XXXIV, 1

Im Grunde rechtfertigt Dante hier die Verwendung – und in gewissem Masse auch die Verehrung – von Bildern im Kirchenraum, indem er die Entstehung eines gemalten Bildes aus einem geistigen heraus nachzeichnet. Durch die Entrückung wird der Akt des Malens ein Erinnerungsakt, das Bild wird zum Vermittler. Der Aufstieg zu Gott beginnt damit, wie Hugo Friedrich es schon formuliert hat, «mit der Rückkehr in die *memoria*».<sup>158</sup> Die Erinnerung dient damit auch der Wahrheitsfindung: jener Wahrheit, in deren Zeichen Augustinus seine Bekenntnisse geschrieben hat und die Dante am Ende im *Paradiso* erblickt, wenn seine Sicht «vom Wachs befreit wird».<sup>159</sup>

## 6.2 Den Weg verkürzen: Gebet und Gedenken im Fegfeuer

Wenn der Mensch Gott als sein Ziel erkannt hat und weiss, wo und auf welche Weise er ihn finden kann, folgt der nächste, entscheidende Schritt: Denn der Mensch muss nach Gottes Nähe streben, er muss zu ihm hinwollen, und im Idealfall direkt und ohne Umwege. Doch zu oft – und dies kann als eine der übergeordneten Botschaften sowohl der *Commedia* als auch der *Vita Nova* verstanden werden – lässt sich der Mensch vom rechten Weg abbringen, er sündigt, verfällt seinen Lastern und verliert das wahre Ziel aus den Augen. Eine gewisse Kompensation dieser menschlichen Schwäche bieten Sühne und Gottesdienst. Allerdings gibt es für den auf Umwegen verdienten Zutritt zum Paradies eine wichtige Grundvoraussetzung: die Reue. Sie markiert die Differenz zwischen den Seelen im *Inferno* und denjenigen im *Purga-*

---

157 *In quello giorno nel quale si compiea l'anno che questa donna era facta delli cittadini di vita eterna, io mi sedea in parte nella quale, ricordandomi di lei, disegnava uno angelo sopra certe tavolette.*

158 Friedrich 1964, S. 105.

159 Augustinus, Bekenntnisse X, 1; Par. XXXIII, 52–54.

*torio*, denn obwohl diese beiden Jenseitsreiche auf den ersten Blick so ähnlich scheinen, sind sie doch von ihrer Konzeption her grundverschieden.

Der Eingang zum *Purgatorio* ist, anders als jener zur Hölle, eng und bewacht, denn «die Pforte ist eng, und der Weg ist schmal, der zum Leben führt» (Mt. 7, 14). Die Struktur des Fegefeuers orientiert sich an der Art des Vergehens, wobei allerdings die schwersten Sünden zuerst, also am Fusse des Bergs, anzutreffen sind und für die leichtesten zuoberst, kurz vor dem irdischen Paradies, gebüsst wird.<sup>160</sup> Der Begriff «Busse» ist bewusst gewählt; so handelt es sich hier nicht, wie in der Hölle, um Strafen, sondern um reinigende Sühne, die die Seelen der Verstorbenen zu ihrem Urzustand zurückführen soll. In Dantes Fegefeuer werden allerdings nicht nur leichte, das heisst im Sinne von Augustinus oder Thomas *lässliche* Sünden gebüsst, sondern Kapitalsünden. Entscheidend ist für Dante, in welchem Ausmass das Vergehen begangen wurde und vor allem, ob der Sündige seine Tat bereut hat.<sup>161</sup> Im *Purgatorio* trifft Dante demnach folgende Sünder an: Die Stolzen (Purg. X–XII), die Neidischen (Purg. XIII–XV), die Zornigen (Purg. XV–XVII), die Trägen (Purg. XVII–XIX), Geizige/Verschwender (Purg. XIX–XXII) sowie Schlemmer und Wollüstige (Purg. XXIII–XXVII). Die Ordnung orientiert sich somit an der Liebe: Diese kann falsch ausgerichtet, zu gering oder in Hass verwandelt sein. Im Fegefeuer wird demzufolge die richtige Liebe im Menschen wiederhergestellt.<sup>162</sup>

Das Fegefeuer ist damit keine «Hölle auf Zeit», wie Jacques Le Goff geschrieben hat, sondern vielmehr, um Kurt Flasch alternative Formulierung zu zitieren, «eine Zone unterstützter Selbstreinigung».<sup>163</sup> Es ist auch keine Feuerhöhle, wie Thomas von Aquin es sich vorgestellt hatte, sondern ein Berg (*monte*, Purg. XIX, 38).<sup>164</sup> Im Gegensatz zum *Inferno* herrscht hier Bewegung, denn all diese Seelen haben ein Ziel vor Augen – alle wollen nach oben, zum Paradies, zu Gott.<sup>165</sup>

---

<sup>160</sup> Flasch 2013, S. 174.

<sup>161</sup> Le Goff 1981, S. 459.

<sup>162</sup> Ebd., S. 456.

<sup>163</sup> Flasch 2013, S. 174; Le Goff 1981, S. 459: *Dante [...] y voit bien un enfer à temps.*

<sup>164</sup> Flasch 2013, S. 174.

<sup>165</sup> Ebd., S. 175; Le Goff 1981, S. 453 und 477.

Folglich hat die Zeit im Fegefeuer eine ganz andere Bedeutung als in der Hölle. Ersteres ist «das Reich der Bewegung» und der «Aufwertung der Zeit», wie Franco Masciandaro es formuliert hat.<sup>166</sup> Ebenso unterscheiden sich die Funktionen, welche das Gedächtnis hier für das Seelenheil der Verstorbenen einnimmt, fundamental von jenen in der Hölle.<sup>167</sup> Harald Weinrich bezeichnete das *Purgatorio* im Hinblick auf das Gedächtnis als den «wohl interessanteste[n] Teil» der *Commedia*.<sup>168</sup> Während das *Inferno* düster ist, herrschen hier, wo die Erinnerung so wichtig ist, auch die idealen Lichtverhältnisse für das Gedächtnis. Und wenn das Hoffen und Streben nach dem Gedenken der Lebenden in der Hölle zur bitteren Ironie verkommt, da diesen Seelen keine Hoffnung mehr auf Erlösung bleibt, so sind die Bitten der sich im Fegefeuer Reinigenden ganz anderer Natur. Das Verlangen nach Fürbitten als Form irdischen Gedenkens ist nicht nur berechtigt, sondern ist sogar ein integraler Bestandteil des Aufstiegsprozesses. Die Busszeit im *Purgatorio* ist zeitlich festgesetzt und kann durch die Gebete der Lebenden sogar verkürzt werden, wie es Jacques Le Goff ausführlich herausgearbeitet hat.<sup>169</sup>

Für die Funktionen des Gedächtnisses im *Purgatorio* gelten also ganz andere Rahmenbedingungen. Einerseits wird hier eine seelische Metamorphose dargestellt, die, wie Jacques Le Goff wiederum geschrieben hat, auch das Gedächtnis betrifft, denn dieses muss beim Übertritt ins Paradies gereinigt werden.<sup>170</sup> Dies ergibt sich dadurch, dass die Seele gereinigt wird und das Gedächtnis ein Teil dieser ist. Andererseits tritt im *Purgatorio* auch das Vergessen auf, denn es gibt Dinge, die hier verschwiegen werden, weil sie schlecht sind und vergessen werden sollten, wie an anderer Stelle in Bezug auf das Beispiel des Arno bereits gezeigt wurde. Erinnerung tritt immer dann in Erscheinung, wenn die Engel, die den Seelen zusammen mit der göttlichen Gnade bei der Reinigung helfen, auf historische Beispiele guter Taten verwei-

---

<sup>166</sup> [...] *il purgatorio è invece il regno del movimento, della valorizzazione del tempo [...]*. Masciandaro 1976, S. 105.

<sup>167</sup> Weinrich 1994, S. 193.

<sup>168</sup> Ebd., S. 190.

<sup>169</sup> Le Goff 1981, S. 472.

<sup>170</sup> Ebd., S. 479.

sen.<sup>171</sup> Auf die Frage der Scholastiker, ob das Fegefeuer von Engeln oder Dämonen bewohnt sei, antwortet Dante also ganz eindeutig affirmativ.<sup>172</sup> Die Seelen erinnern sich auch gegenseitig immer wieder an gute Exempla sowohl aus der biblischen Geschichte als auch aus der antiken Mythologie.<sup>173</sup> Diese wiederholte Vergegenwärtigung von guten Vorbildern unterstützt die Reinigung der Seelen, ja die Erinnerung «spornt fromme Seelen an» (*la rimembranza, / che solo a' pii dà de le calcagne*, Purg. XII, 20–21). Im Zusammenhang mit der Reinigung des Gedächtnisses steht auch umgekehrt die reinigende Funktion desselben: durch das Sprechen von Gebeten, das Singen und körperliche Ausführen von gottesdienstlichen Handlungen wird die richtige Liebe und die göttliche Botschaft aktualisiert und damit performativ Gottesnähe geschaffen. Diesem Aspekt soll noch im Detail nachgegangen werden, wenn es um das körperliche Gedächtnis geht.

Auch in Bezug auf den Protagonisten vollzieht sich zudem in diesem Jenseitsreich eine entscheidende Veränderung, denn ab dem Übertritt ins Fegefeuer ist Dante selbst ein Pilger auf einer Pilgerreise; es werden ihm sieben «P» als Zeichen der Sünden, von denen man sich hier reinigen muss, auf die Stirn gemalt, und am Ende wird er eine Beichte ablegen und Reue zeigen müssen, um das Paradies betreten zu können. Doch das Gedächtnis steht im *Purgatorio* wohl am auffälligsten im Zeichen der bereits erwähnten Fürbitte, weshalb diese Gedächtnisfunktion nun als Erste genauer beleuchtet werden soll.

### 6.2.1 Die Fürbitte

Dantes *Purgatorio* ist voll von liturgischen Gesängen und Gebeten. Man hört hier keine Schmerzensschreie wie in der Hölle, sondern es wird für Unterstützung und Geleit gebetet:<sup>174</sup>

---

171 Flasch 2013, S. 176.

172 Le Goff 1981, S. 477.

173 Wie zum Beispiel in Purg. XVIII, 100–105.

174 Flasch 2013, S. 176.

So beteten diese Schatten für sich und uns um guten Weg. Dabei schleppten sie Lasten [...].<sup>175</sup>

Purg. XI, 25–26

Im Gebet materialisiert sich, wie Le Goff betont hat, die sicher bevorstehende Erlösung.<sup>176</sup> Die Vorstellung, dass die Seelen im Fegefeuer liturgische Gesänge von sich geben, war aber alles andere als üblich. So ging Thomas von Aquin beispielsweise davon aus, dass man im Fegefeuer zwar die Gebete der Sterblichen benötigt, man aber dort nicht betet.<sup>177</sup>

Durch das Gebet wird die göttliche Botschaft erinnert und verbreitet. In Anbetracht der Rezitation des *Pater Noster* im elften Gesang des *Purgatorio*, welche zeigt, wie die Inhalte der Bibel in der Alltagssprache weitergegeben wurden, muss das Gebet – beziehungsweise die Predigt – als eine, wenn nicht gar *die* wichtigste Form von Bildung für die nicht klerikale Bevölkerung in Dantes Zeit berücksichtigt werden. Messe und Predigt vermittelten die Inhalte der Bibel und kamen daher einem zentralen Vermittlungs- bzw. Bildungsmedium gleich. Die Bibel wurde nicht als Text aufgefasst, sondern durch die Liturgie gewissermassen «aufgeführt». In der Messe lernten die Menschen, was es bedeutete, Christ zu sein. Die Messe war ihre religiöse Schule, wie Evelyn Birge Vitz betont hat.<sup>178</sup> Wie an anderer Stelle bereits erwähnt, konnten so zum Beispiel im Franziskanerorden ungebildete Menschen durch vulgärsprachliche Predigten eine solide theologische Ausbildung erhalten.<sup>179</sup>

Das Interesse an der Gestaltung der Predigt hatte seit Alain von Lilles Werk wieder zugenommen; das Predigen wurde in den *artes praedicandi* zu einer Kunstform erhoben, das klare Strukturen für die Predigt vorsah und den Predigern eindeutige Instruktionen lieferte. Wie wichtig diese Thematik

---

175 *Così a sé e noi buona ramogna / Quell' ombre orando, andavan sotto 'l pondo [...]*.

176 Le Goff 1981, S. 470.

177 ST IIa, IIae 83 art 11 resp. 3; Treherne, Matthew: «La Commedia di Dante e l'immaginario liturgico», in: Ledda, Giuseppe (Hg.): *Pregliera e liturgia nella Commedia*, Atti del Convegno internazionale di Studi, Ravenna, 12 novembre 2011, Ravenna 2013, S. 11–30, hier S. 13.

178 Vitz 2005, S. 20.

179 Robiglio 2015, S. 143; Colish 1997, S. 238.

zu sein schien, beweisen die im Zeitraum zwischen 1200 und 1540 über 200 entstandenen Abhandlungen der *ars praedicandi*.<sup>180</sup>

Auch Dante nimmt in Bezug auf die Gestaltung und das Ziel der Predigt Stellung.<sup>181</sup> In vieler Hinsicht kann die *Commedia* sogar als ein Kommentar zur zeitgenössischen religiösen Bildung betrachtet werden. Sie wurde zu einem Zeitpunkt verfasst, als sich das Predigen und das Bibelstudium über den streng klerikal abgesteckten Raum hinaus auszudehnen begannen. In ihr lassen sich jene sprachlichen Strukturen und Motive finden, die man in den Predigten der Bettlerorden auf den Plätzen und in den Kirchen von Florenz hören konnte. Dante steht der Qualität der Predigten seiner Zeit allerdings äusserst kritisch gegenüber. Im *Paradiso* äussert er sich beispielsweise abfällig über gewisse Prediger, indem er die Figur Beatrice Folgendes sagen lässt:

Heute geht man ans Predigen mit Witzen und Späßchen, und wenn nur gelacht wird, bläht sich die Mönchskapuze, und mehr wird nicht verlangt.<sup>182</sup>

Par. XXIX, 115–117

Dante selbst wäre es nicht erlaubt gewesen, auf einem öffentlichen Platz zu predigen. Dieses Privileg oblag den ordinierten Priestern, Bischöfen und dem Papst sowie den päpstlich zugelassenen Orden. Im 19. Gesang des *Paradiso* kritisiert Dante diese Regelung, indem er die Rolle von Prediger und Zuhörer vertauscht: Hier wird die Figur des Papstes Nikolaus III. nämlich zum Zuhörer und der *erzählte Dante* zum Prediger. Dantes Einstellung deckt sich mit derjenigen der Franziskaner: Nicht theologische Ausbildung und päpstliche Beorderung machen einen guten Prediger, sondern sein moralisch korrektes Verhalten, durch welches er zu einem Vorbild wird.<sup>183</sup> Besonders stark ausgedrückt wird diese Idee durch die Darstellung der Beatrice – einer Frau – als

---

<sup>180</sup> Wenzel, Siegfried: «The arts of preaching», in: Minnis, Alastair/Johnson, Ian (Hg.): *The Cambridge History of Literary Criticism*, Vol. II, *The Middle Ages* (Cambridge: Cambridge University Press), 2005, 84–87.

<sup>181</sup> Mackin, Zane D. R.: *Dante Praedicator: Sermons and Preaching Culture in the Commedia*, Columbia University Academic Commons, 2013, <http://hdl.handle.net/10022/AC:P:20386>. aufgerufen am 18.1.2017, S. 31.

<sup>182</sup> *Ora si va con motti e con iscede / a predicare, e pur che ben si rida, / gonfia il cappuccio e più non si richiede.*

<sup>183</sup> Mackin 2013, S. 25 und 29–33.

Priesterin. Sie ist es nämlich, welcher Dante seine Sünden beichten muss, bevor er ins Paradies gelangt (Purg. XXXI, 34–36).

Grund zur Sorge bot wohl die eher unzulängliche Ausbildung der Priester. Dameron hat unterstrichen, dass am Ende des 13. Jahrhunderts eine grosse Nachfrage nach qualifizierten Priestern bestand.<sup>184</sup> Obwohl bekannt ist, was von den Priestern als Minimum verlangt wurde, ist es schwierig einzuschätzen, wie gut diese tatsächlich ausgebildet waren.<sup>185</sup> Während die Universitäten keine spezifische Ausbildung zum Priester anboten, die auch das Verhalten einschloss, konnten Priester in der Regel keine universitäre Ausbildung in Theologie vorweisen. Davis vermutet, dass sie einen Grundunterricht in der Lektüre der Bibel und der Sentenzen des Lombardus erhielten.<sup>186</sup> Erst mit den Regelungen der 23. Sitzung des Konzils von Trient im Jahre 1563 wurde der Ausbildungsstandard für Priester schliesslich festgehalten.<sup>187</sup>

An anderer Stelle wurde darauf hingewiesen, dass Dante durch die Idee einer göttlichen Autorschaft eine Analogie zwischen der Bibel und seiner *Commedia* evozieren wollte.<sup>188</sup> Damit zusammenhängend gibt es auch einige Hinweise darauf, dass Dante seine *Commedia* als eine Predigt verstanden haben wollte: Zum einen ist seine Idee von der Predigt eng mit dem Gesang verbunden, wie das *Purgatorio* vielfach belegt. Mit dem Begriff «Gesang» (*canto*) bezieht der *erzählende Dante* sich auf seine *Commedia*; der Dichter ist Sänger, und der Gesang ist Gebet – und somit ist der Dichter auch Betender. Zum anderen konnte Carlo Delcorno nachweisen, dass Dante sich nicht nur auf einer theoretischen Basis mit der Predigt auseinandergesetzt hat, sondern dass in seiner *Commedia* die Sprache der Prediger als Werkzeug für die Vermittlung und Interpretation der Heiligen Schrift eingesetzt wird. So verwendet Dante einerseits spezifische, allgemein bekannte Metaphern und Denkbilder, die oft von den Predigern seiner Zeit genutzt wurden – zum Beispiel die Gedächtnisbilder des ersten Gesangs des *Infernos*: Der «dunkle

---

<sup>184</sup> Dameron 2005, S. 29–30.

<sup>185</sup> Ebd., S. 67 und 173.

<sup>186</sup> Bellitto, Christopher M.: «Revisiting Ancient Practices: Priestly Training before Trent», in: Begley, Ronald B./Koterski, Joseph W. (Hg.): *Medieval Education*, New York 2005. S. 35–49, hier S. 41; Davis 1965, S. 425.

<sup>187</sup> Bellitto 2005, S. 46.

<sup>188</sup> Siehe Kapitel 3.2 *Der Dichter als Sprachrohr Gottes*.

Wald» (*selva oscura*), der einsame Raum oder die allegorischen Tiere.<sup>189</sup> Zu dieser Argumentationstechnik gehört auch das Verweisen auf gute oder negative Beispiele, die den Menschen gut bekannt waren. So wird Maria als gutes Exemplum genannt (Purg. XVIII, 100), und Sodom und Gomorra als Negatives (Purg. XXVI, 40). Andererseits lassen sich auch stilistische Eigenarten festmachen, die eindeutig von der Sprache der Prediger beeinflusst worden sind. Es handelt sich hierbei um narrative Techniken, die von den Predigern sowohl des Franziskaner- als auch des Dominikanerordens angewandt wurden, so zum Beispiel die «non-ma»-Antithese (zum Beispiel in Par. XII, 82–96), die sich bei Bonaventura, Giordano da Pisa oder Remigio de' Girolami findet oder die Technik des argumentativen Hin-und-Hers zwischen Einwand des Schülers und Antwort des Predigers, die bei Giordano da Pisa eine auffällig häufige Verwendung erfährt (*Or potresti dire; Or tu diresti*).<sup>190</sup> Diese Technik folgt dem Augustinischen *stile submissus* des *sermo humilis*, das in den Predigen der Bettlerorden angewandt wurde.<sup>191</sup> Sie wird auch von Dante in den vielen Unterhaltungen zwischen dem *erzählten Dante* und der Figur Beatrices im *Paradiso* eingesetzt – wobei Beatrice die Rolle des Predigers übernimmt.<sup>192</sup> An verschiedenen Stellen im *Paradiso* wird diese Argumentationstechnik dazu genutzt, um zeitgenössische theologische Fragen zu debattieren (*Or dirai tu*, Par. II, 91; *Tu argomenti*, Par. IV, 19; *Tu vuo' saper*, Par. V, 13). Hier zeigt sich, wie sehr Dante von der zeitgenössischen Predigt beeinflusst wurde und dass diese als eine Unterrichtform verstanden werden muss.<sup>193</sup> Zudem handelt es sich bei der von Dante im *Paradiso* abgebildeten Argumentationsart nicht um die scholastische *disputatio*, die in der *Monarchie* zum Tragen kommt, denn die *praedicatio* hat zum Ziel, den Zuhörer emotional zu berühren. Auch wenn der Verstand für Dante so wichtig war, so ist es für ihn am Ende ebenso wichtig, von einer Botschaft berührt zu wer-

189 Delcorno 1996, S. 53; Delcorno, Carlo «Cadenze e figure della predicazione nel viaggio dantesco», in: *Lettere italiane* Vol. 37 (1985), 299–320; Mackin 2013, S. 18–19.

190 Giordano da Pisa, Predigt vom 15. Dezember 1303; zitiert nach: *Prediche inedite del B. Giordano da Rivalto dell'Ordine dei predicatori, Recitate in Firenze dal 1302 al 1305*, hg. v. Enrico Narducci Bologna 1867, S. 112; Ebd., Predigt vom 20. Februar 1302; zitiert nach: Narducci 1867, S. 10.

191 Augustinus, *De doctrina christiana*, Buch IV, 17, 34.

192 Mackin 2013, S. 28; Delcorno 1996, S. 72.

193 Delcorno 1996, S. 71–73; Mackin 2013, S. 23–24.

den. Hier folgt er nicht nur den von Augustinus in *De doctrina christiana* gegebenen Ratschlägen, sondern auch den in der *Rhetorica ad Herennium* enthaltenen Regeln für die *imagines agentes*, die entweder besonders schrecklich oder besonders schön sein müssen, um erinnerungswürdig zu sein.<sup>194</sup> Somit verbindet Dante die Anforderungen an die erinnerungswürdige Ansprache mit den Zielen der augustinischen Predigt. Augustinus zufolge kann der Prediger nämlich nur Erfolg haben, wenn er nicht nur den Applaus seiner Zuhörer gewinnt, sondern auch erreicht, dass diese zu Tränen gerührt sind.<sup>195</sup> Die Bibel zu lernen hiess also vor allem, ihre Inhalte zu memorisieren – und dass sich seine Zuhörer diese merken konnten, bildete auch das übergeordnete Ziel des Predigers.

Während die Predigt vermehrt thematisiert wird, erhält auch das private Gebet in Dantes Zeit immer mehr seinen Eigenwert. Dies lässt sich in der *Vita Nova* nachvollziehen, wo der Protagonist sich immer wieder in seine private Kammer zurückzieht, um dort in sich zu gehen und zu dichten (*Vita Nova* 3, 1).<sup>196</sup> Die Fürbitte ist vom Prinzip her ein privates Gebet, da hierbei ein Einzelner für jemanden im Jenseits betet. Dantes *Purgatorio* ist voller Aufforderungen zur Fürbitte; die Seelen bitten den Jenseitsreisenden, in der Welt an sie zu erinnern und die Lebenden zum Gebet anzuregen. Anders als im *Inferno*, wo das Verlangen nach Andenken als Durst nach Ruhm auftritt, fordern die Seelen im *Purgatorio* Dante jeweils nicht dazu auf, von ihnen zu «erzählen» (*alla mente altrui mi rechi*, Inf. VI, 88–90), sondern für sie zu «beten»:

So antwortete er und fügte hinzu: »Ich bitte dich, dass du für mich betest, wenn du oben bist.«<sup>197</sup>

Purg. XVI, 50–51

Auch im *Purgatorio* sind die Bitten der Seelen eng mit dem Verlangen nach Gedenken verbunden:

---

<sup>194</sup> *Rhetorica ad Herennium*, Liber III, XVII und XXII.

<sup>195</sup> Augustinus, *De doctrina christiana*, Buch IV, 24, 53.

<sup>196</sup> Mayer, Anton L.: Die Liturgie und der Geist der Gotik, in: Ders.: Die Liturgie in der europäischen Geistesgeschichte, gesammelte Aufsätze, hg. und eingeleitet von Emmanuel von Severus, Darmstadt 1978, S. 18–47, hier S. 36–37.

<sup>197</sup> *Così rispuose, e soggiunse: «I' ti prego / che per me prieghi quando sù sarai».*

«Ach du, wenn du zurück bist in der Welt und dich ausgeruht hast von dem weiten Weg», kam nun nach dem zweiten Geist der dritte, »erinnere dich an mich. Ich bin die Pia [...].»<sup>198</sup>

Purg. V, 130–133

Die Fürbitte präsentiert sich in diesem Sinne als ein betendes Erinnern der Sterblichen an die Toten:

Jetzt bitte ich Euch bei jener hohen Kraft, die Euch zur Höhe der Treppe führt, erinnert Euch meines Schmerzes zur rechten Zeit.<sup>199</sup>

Purg. XXVI, 145–147

Die entsprechenden Bitten im *Inferno* sind hingegen zwecklos: Gott hat die Verdammten vergessen, und jegliches Bemühen um ein Verhindern der *damnatio memoriae* im Gedächtnis der Menschen zeigt nur, wie sehr diese Seelen noch immer nach dem Falschen streben. Die Höllenstrafe im *Inferno* ist somit, wie Weinrich richtig angemerkt hat, «Ausdruck ewiger Gottesvergessenheit».<sup>200</sup> Wie bereits ausgeführt wurde, vermag dieses Gedenken auf Erden – wenn es denn dazu kommt – nichts mehr am göttlichen Urteilspruch zu ändern.<sup>201</sup> Das ist selbst dann der Fall, wenn Dante, wie bei Camicion de' Pazzi, anbietet, für das Gedenken an ihn zu sorgen.<sup>202</sup> Ausschlaggebend ist demnach das Ziel, das sich im *Purgatorio* fundamental von jenem

---

198 «Deh, quando tu sarai tornato al mondo / E riposato de la lunga via», / seguitò 'l terzo spirito al secondo, / «ricorditi di me, che son la Pia [...].»

199 Ara vos prec, per aquella valor / que vos guida al som de l'escalina, / sovenha vos a temps de ma dolor!».

200 Weinrich 2005, S. 54. Im Übrigen scheinen Weinrichs Ausführungen zur Sorge um die *damnatio memoriae* der Verdammten widersprüchlich und daher irreführend, wenn er schreibt, Dante könne, «wenn Sympathie und Mitleid ihn bewegen, durch sein Gedächtniswerk verhindern, dass zur *damnatio personae* noch die *damnatio memoriae* hinzutritt» (Weinrich 2005, S. 52). Und Bocca degli Abbatis Name werde «in Dantes Gedächtnisbuch eingeschrieben» und damit sei auch bei ihm «das ewige Vergessen abgewehrt» (Weinrich 2005, S. 52). Weinrichs Irrtum ergibt sich durch eine fehlende Trennung zwischen *gloria* und *fama*, die ich im vierten Kapitel dargelegt habe, sowie durch das inkonsequente Auseinanderhalten der beiden Ebenen des *erzählenden* und *erzählten Dantes*.

201 Weinrich 1994, S. 194.

202 Ebd., S. 194.

im *Inferno* unterscheidet: Jene streben nach irdischem Ruhm, diese hoffen auf Fürbitten, damit sie sich reinigen können:

Daher bitte ich dich – ich, der ich allein vor den anderen spreche –, wenn du je das Land wieder siehst, das zwischen der Romagna und dem Reich Karls (von Anjou) liegt, dann erweise mir in Fano die Freundlichkeit, dass man dort für mich bete, damit ich mich reinigen kann von schweren Vergehen.<sup>203</sup>

Purg. V, 67–72

Dass die Seelen im *Purgatorio* immer wieder nach Fürbitten verlangen, liegt an deren direkten Auswirkung auf die Busszeit:

Wer im Bann der Heiligen Kirche stirbt, muß, auch wenn er am Ende bereut, wegen seiner Anmassung hier draußen vor der Wand warten, dreißigmal so lang, wie er verstockt geblieben ist, wenn nicht gute Gebete diese Frist verkürzen. Nun siehst du, wie du mir eine Freude machen kannst: Erzähle meiner guten Konstanze von diesem Verbot und wie du mich hier gesehen hast, denn durch die Menschen drüben kommt man hier sehr voran.<sup>204</sup>

Purg. III, 136–145

Durch die Gebete der Lebenden wird die Wanderzeit – und damit die Busszeit – der Toten verkürzt. Die abzuleistende Zeit im Fegefeuer ist damit nicht starr festgelegt. Für eine Abkürzung können nur die Lebenden sorgen, indem sie bei Gott um diese bitten. Es gibt allerdings zwei Bedingungen: Der Tote muss vor dem Tod Reue zeigen, und wenn er dies erst kurz vor seinem Tod tut, dann verlängert sich die Wartezeit vor dem Eintritt ins Paradies entsprechend. Zudem muss die Fürbitte, damit sie wirken kann, von jemandem gesprochen werden, der gottesfürchtig lebt:<sup>205</sup>

---

203 *Ond' io, che solo innanzi a li altri parlo, / ti priego, se mai vedi quel paese / che siede tra Romagna e quel di Carlo, / che tu mi sie di tuoi prieghi cortese / in Fano, sì che ben per me s'adori / pur ch'ì possa purgar le gravi offese.*

204 *Vero è che quale in contumacia more / di Santa Chiesa, ancor ch'äl fin si penta, / star li convien da questa ripa in fore / per ognun tempo ch'elli è stato, trenta, / in sua presunzion, se tal decreto / più corto per buon prieghi non diventa. / Vedi oggimai se tu mi puoi far lieto, / rivelando a la mia buona Costanza / come m'hai visto, e anco esto divieto; / ché qui per quei di là molto s'avanza.*

205 Weinrich 2008, S 177.

[...] doch der Sternenhimmel muß mich hier draußen vor dem Tor so oft umkreisen, wie er es in meinem Leben getan hat, als ich die Reue aufs Ende verschob. Es sei denn, es hilft mir zuvor ein Gebet. Aber es müsste schon aus einem Herzen kommen, das in der Gnade lebt. Denn ein anderes – was nützt es, wenn es im Himmel nicht gehört wird?<sup>206</sup>

Purg. IV, 130–135

Diese Stelle belegt im Umkehrschluss, dass eine entsprechende Bitte eines Verdammten nicht von Gott gehört werden könnte. Im sechsten Gesang äußert der Protagonist Dante allerdings Zweifel an der Wirksamkeit der Fürbitte. Er kann nicht glauben, dass diese Gebete den göttlichen Entschluss zu verändern vermögen. Er wendet sich mit seinen Gedanken an Vergil und verweist auf dessen *Aeneis*, in deren sechsten Buch das Gedenken der Sterblichen an die Toten beschrieben wird (*Aeneis* VI, 375–381):

Als ich alle diese Schatten los war, die nur baten, andere sollten beten, damit ihre Heiligung schneller vorangehe, da begann ich: «O mein Licht, ich denke, du bestreitest in einem bestimmten Text, dass Gebete die Beschlüsse des Himmels ändern – aber gerade darum bitten diese Leute. Dann wäre ihre Hoffnung grundlos – oder verstehe ich dein Wort nicht richtig?» Darauf er zu mir: «Meine Schrift ist klar, und die Hoffnung dieser Leute täuscht nicht, wenn man richtig denkt und gesunden Sinns begreift, dass die Hoheit des Urteilsspruchs nichts verliert, wenn die Liebe der Lebenden in einem Augenblick das erfüllt, was einer hier durch langes Warten gutmachen soll. Und dort, wo ich diesen Satz aufstellte, handelte es sich nicht darum, Schuld durch Beten auszugleichen, denn die Bitte konnte Gott nicht erreichen. Aber versteife dich nicht auf so tiefe Zweifel, wenn sie es dir nicht erklärt, die Licht schaffen wird zwischen Wahrheit und Intellekt.»<sup>207</sup>

Purg. VI, 25–45

206 *Prima convien che tanto il ciel m'aggiri / Di fuor da essa, quanto fece in vita, / per ch'io 'ndugiai al fine i buon sospiri, / se orazione in prima non m'aita / che surga su di cuor che in grazia viva; / l'altra che val, che 'n ciel non è udita?*

207 *Come libero fui da tutte quante / quell'ombre che pregar pur ch'altri prieghi, / sì che s'avacci lor divenir sante, / io cominciai: «El par che tu mi nieghi, / o luce mia, espresso in alcun testo / che decreto del cielo orazion pieghi; / e questa gente prega pur di questo: / sarebbe dunque loro speme vana, / o non m'è 'l detto tuo ben manifesto?». / Ed elli a me: «La mia scrittura è piana; / e la speranza di costor non falla, / se ben si guarda con la mente sana; / ché cima di giudicio non s'avvalla / perché foco d'amor compia in un punto / ciò che de' sodisfar chi qui s'astalla; / e là dov'io fermai cotesto punto, / non s'ammendava,*

Dante spricht hier davon, dass jene in der *Aeneis* beschriebenen Fürbitten Gott nicht erreichen konnten, da sich die Geschichte vor der Zeit Christi ereignete. Zudem ändert sich der göttliche Urteilspruch durch das Erhören der Gebete nicht wirklich (*che 'l giudicio eterno / non si trasmuta*, Par. XX, 52–53); die verlangte Busse ist nicht in Bezug auf die Quantität, sondern nur die Qualität eine andere: Für die abzuleistende Sühnezeit im Fegefeuer tritt das Gebet des Lebenden ein.<sup>208</sup>

### 6.2.2 Das körperliche Gedächtnis

Bei all den bisherigen Ausführungen wurde die Körperlichkeit des Gedächtnisses jeweils nur angeschnitten; so wurde in Bezug auf die entsprechende literarische Tradition festgestellt, dass Albert und Thomas das Gedächtnis im Kopf verortet haben, während Augustinus es in der Magengegend vermutet hat.<sup>209</sup> Auch die Texte der Antike liefern, was die Lokalisierung des «Gedächtnisorgans» betrifft, keine einheitliche Antwort. Aristoteles und Platon lokalisierten es im Herzen, Quintilian im Magen und Galenus ging davon aus, dass es in gewissen Gehirnkammern verortet sein müsste.<sup>210</sup> Wie im Falle des Seelenbegriffs war die Körperlichkeit damals nicht als Metapher gemeint, sondern konkret. Dieser essenziellen Differenz zum heutigen Verständnis – das eben gerade durch Metaphern geprägt ist – muss bei einer Untersuchung vormoderner Gedächtnisvorstellungen stets Rechnung getragen werden. Die Metaphernproblematik, die ich bereits wiederholt angesprochen habe, zeigt sich nun auch in Bezug auf das Konzept des körperlichen Gedächtnisses. Da wir heute Erinnerung und Gedächtnis in der Regel metaphorisch denken, müssen die historischen Dimensionen der Idee des Körpergedächtnisses mit besonderer Vorsicht untersucht werden.<sup>211</sup> Zusätzlich problematisiert wird die Auffassung des Körpers in der Gedächtnisforschung

---

*per pregar, difetto, / perché 'l priego da Dio era disgiunto. / Veramente a così alto sospetto / Non ti fermar, se quella nol ti dice / Che lume fia tra 'l vero e lo 'ntelletto.*

<sup>208</sup> Chiavacci Leonardi, *Purgatorio*, 2011, S. 177.

<sup>209</sup> Augustinus, *Bekenntnisse* X, XIV.21.

<sup>210</sup> Beise 2007, S. 11.

<sup>211</sup> Beise 2007, S. 10.

durch die Unterscheidung zwischen körperlichem Gedächtnis und geistiger Erinnerung, die zu Dantes Zeit Verbreitung findet.<sup>212</sup>

Meine Definition des «körperlichen Gedächtnisses» stützt sich einerseits auf die Überlegungen von Arnd Beise zu diesem Thema sowie auf den Eintrag «Körper» von Rüdiger Campe im Lexikon *Gedächtnis und Erinnerung*, wobei mein Konzept allerdings ein wenig weiter greift. So findet sich bei Campe keine Erwähnung der Vorstellung, dass sich das Gedächtnis irgendwo im Körper befindet, und auch – und dies ist für die folgende Analyse zentral – kein Hinweis auf die Tatsache, dass sich Erinnern in körperlichen Handlungen ausdrücken kann.<sup>213</sup> Weiter umfasst das körperliche Gedächtnis, wie von den anderen Autoren beschrieben, die Art, wie Gedächtnis in den Körper eingeschrieben wird. Dieses Konzept des «memorialen Körpers», das auf Aristoteles zurückgeht, wurde bereits im vierten Kapitel verhandelt.<sup>214</sup>

Bezüglich der konkreten Lokalisierung des Gedächtnisses bei Dante lässt sich sagen, dass der Dichter hierbei den Annahmen der Scholastik folgt und das Gedächtnis als Teil der Intellekt- bzw. sensitiven Seele im Kopf vermutet. Im Folgenden soll es aber nicht darum gehen, wo das Gedächtnis verortet wird, sondern wie sich dieses körperlich ausdrückt. Im Zentrum der Analyse soll nun also stehen, inwiefern Bewegung, Gestik, Mimik oder auch Gesang in den Gedächtnisdienst gestellt werden. Hierbei handelt es sich, um es in anderen Worten zu fassen, um einen Teilbereich der Messliturgie.<sup>215</sup> Der Begriff der Messe soll hier als ein Teilbereich des Gottesdienstes benutzt werden, welcher wiederum verschiedene Formen gottesdienstlicher Feiern umfasst. Zentrum der Untersuchung bilden damit in erster Linie die im Rahmen

---

212 Campe, Rüdiger: «Körper», in: Pethes, Nicolas/Ruchatz, Jens (Hg.): *Gedächtnis und Erinnerung*. Ein interdisziplinäres Lexikon, Reinbek bei Hamburg 2001.

213 Was ich unter «körperliches Gedächtnis» behandle, hat zudem nichts mit dem «monumentalen Körper» zu tun, der von Ernst Kantorowicz beschrieben wurde.

214 Siehe Kapitel 4.2 *Ehre und Schande im irdischen Gericht*. Campe 2001.

215 Der Begriff «Liturgie», der sich erst später etabliert hat, wird hier zur Bezeichnung von sämtlichem «gottesdienstlichem Tun» verwendet, wie es zu lesen ist in: Bieritz, Karl-Heinrich: *Liturgik*, Berlin 2004, S. 2; «Gottesdienst» dient als Sammelbegriff «für verschiedene Formen gottesdienstlicher Feiern», während «Messe» speziell die Messfeier meint, siehe Bärsch Jürgen: *Kleine Geschichte des christlichen Gottesdienstes*, Regensburg 2015, S. 16.

der Messe vollführten Handlungen.<sup>216</sup> Wichtig ist die Anbindung dieser Handlungen an die Zeit und an den diese repräsentierenden Weg, denn die liturgischen Handlungen gehören untrennbar zu einem bestimmten Abschnitt auf dem Heilsweg (im übertragenen Sinne zu einem Punkt im Messablauf), an welchen damit wiederum der Körper gebunden ist. Der Geist wird auf dem Weg transformiert – und ebenso durch die Bewegungen des Körpers und durch die Aussprache der Heil bringenden Worte.

Dieses performative Erinnern muss im Grunde als ein *gemeinschaftliches* Erinnern verstanden werden, da die liturgischen Handlungen, die der Vergegenwärtigung des Leidens Christi und damit zusammenhängend der Aufrechterhaltung der Erinnerung an die göttliche Botschaft dienen, stets in Gemeinschaft vollbracht werden – im gemeinsamen Gesang, im gemeinsamen Schreiten, im gemeinsamen Beten. Dantes Fegefeuer spiegelt alle diese Verhaltensformen wider. Als rituelle Praktiken stellen sie «Kulminationspunkte kollektiven Erinnerns dar» und durch ihre Wiederholung werden sie zu einer «Form institutionalisierter Mnemotechnik», wie Peter Glasner schreibt.<sup>217</sup> Katja Gvozdeva und Hans Rudolf Velten haben in ihrer Einführung zur Medialität der Prozession festgehalten, dass sich, wenn man sich mit vormodernen Medien auseinandersetzt, in denen «cultural performances» dokumentiert sind, unweigerlich die Frage stellt, ob diese zur Aufführung gehören (wie zum Beispiel ein Hymnus), als «antizipierende Regieanweisungen» (wie zum Beispiel liturgische Texte) zu verstehen sind oder nachträgliche Beschreibungen (wie zum Beispiel eine Chronik) darstellen.<sup>218</sup> Ihre Definition von Performativität sieht diese als «Eigenschaft der überlieferten Medien», wohingegen sie die Performanz als eine «in Raum und Zeit vor Zuschauern aufgeführte Handlung» betrachten.<sup>219</sup> Die Begriffe sollen hier auch in diesem Sinne verwendet werden.

---

<sup>216</sup> Bärsch 2015, S. 16.

<sup>217</sup> Glasner, Peter: «Ritus», in: Pethes, Nicolas/Ruchatz, Jens (Hg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon, Hamburg 2001, S. 503–505, hier S. 504.

<sup>218</sup> Gvozdeva, Katja/Velten, Hans Rudolf: «Einführung», in: Dies. (Hg.): Medialität der Prozession. Performanz ritueller Bewegung in Texten und Bildern der Vormoderne, Heidelberg 2011, S. 11–34, hier S. 13.

<sup>219</sup> Ebd., S. 1.

In Anbetracht der Bedeutung, die Dante der individuellen Gedächtnisleistung zuspricht, gilt es allerdings auch bezüglich des vordergründig gemeinschaftlichen, performativen Erinnerns das Augenmerk auf das *individuelle* Gedächtnis zu legen: Wenn Dante in der Albert'schen intellektgestützten Gedächtnissuche eine menschliche Leistung sieht, die zu Gott führt, dann muss diese Idee auch im Konzept des körperlichen Gedächtnisses ihren Platz finden. Als Beispiel einer körperlichen Handlung, die als Gedächtnisstütze für den Einzelnen dienen soll, kann das Bekreuzigen angeführt werden: Während diese Geste einerseits zeichenhaft auf den Kreuzestod Jesu verweist, hat sie für das gleichzeitige Aufsagen des Spruchs («im Namen des Vaters, des Sohnes und des Heiligen Geistes») die ebenso wichtige Funktion, die darin enthaltene göttliche Botschaft einfacher abrufbar zu machen. Das Wort Gottes wird körperlich ausgedrückt und gleichzeitig durch die körperliche Ausführung in das individuelle Gedächtnis eingeschrieben. Auch die Kirchenraumausstattung spiegelt diese Tendenz wider, indem einzelnen Ausstattungsgegenständen ein spezifischer Sinn bzw. eine spezifische Botschaft eingeschrieben wird und diese damit dabei helfen, einzelne Schritte innerhalb der Messe besser aus dem Gedächtnis abrufbar zu machen.<sup>220</sup> Hierbei handelt es sich nicht um ein gemeinschaftliches Gedenken, sondern um die Gedächtnisleistung eines Einzelnen. Im Übrigen veranschaulicht das genannte Beispiel auch die Beziehung der meisten Menschen zur Heiligen Schrift: Diese wurde, wie an anderer Stelle bereits angedeutet, nicht nur als Text gesehen, sondern durch die Liturgie gewissermassen «aufgeführt», und deren Inhalte wurden durch Handlungen und den Körper hindurch, quasi als eine Art Körpersprache, aufgenommen.<sup>221</sup> Dantes *Purgatorio* beweist, wie eng die mündliche Sprache in der Liturgie mit den körperlichen Handlungen verwoben war.<sup>222</sup> Die rituellen Handlungen bilden – und dies zeigt sich bei Dante in besonderem Masse – eine einheitliche (Körper-)Sprache, in der die Menschen miteinander über ihren Gott und die göttliche Botschaft kommunizieren. Die Bedeutung, welche die Körperlichkeit im Christentum einnimmt, wird nachvollziehbar, wenn man die Worte Jesu in Betracht zieht, denn so hat dieser die Nachwelt schliesslich nicht dazu aufgefordert, etwas zu *sagen*

---

<sup>220</sup> Faupel-Drews 1998, S. 673.

<sup>221</sup> Vitz 2005, S. 24.

<sup>222</sup> Poleg 2011, S. 207–208.

oder zu *lesen*, sondern zu *tun*: «Tut dies zu meinem Gedächtnis» (*Hoc facite in meam commemorationem*, Lk. 22,19; 1 Kor. 11, 24).<sup>223</sup> Es ist diese Aufforderung zur Gedenkhandlung, welcher die Liturgie Folge leistet, und der erste Grund, weshalb das Christentum eine «Gedächtnisreligion» genannt wurde.<sup>224</sup>

Die Schwerpunktverschiebung zwischen «kollektiv» nach «individuell» lässt sich bei Dante aber nicht nur in Bezug auf das Gedächtnis beobachten, sondern auch im Bereich der Schuld, aufgrund derer die Seelen im ersten Weltgericht beurteilt werden. Nicht die Kollektivschuld der Menschheit steht bei Dante im Zentrum, sondern das Vergehen des Einzelnen. Diesbezüglich mag sich der Umstand, dass im Jahre 1215 die jährliche Beichte als Mindestanforderung für jeden Christen festgelegt worden war, in Dantes Werk spiegeln. Auf die Beichte soll später nochmals zurückzukommen sein.

Während die Teilnahme an der gesellschaftlichen Liturgie, das heisst an der Messe, immer unüblicher geworden war,<sup>225</sup> gewinnen im 13. Jahrhundert Privatmessen sowie – und hierfür ist die *Vita Nova* ein hervorragendes Zeugnis – individuelle Formen der Andacht mehr Bedeutung.<sup>226</sup> In besonderem Masse kommt jene Fokussierung auf das individuelle Gedächtnis bei der Rezitation des *Pater Noster* im Fegefeuer zum Tragen, die im zweiten Kapitel in Bezug auf die Bildungsmöglichkeiten zu Dantes Zeit bereits als Beispiel angeführt wurde. Da die Menschen in der Regel nicht lesen konnten und nur sehr wenige die lateinische Sprache beherrschten, wird das Aus-dem-Gedächtnis-Aufsagen des *Pater Noster* durch die volkssprachliche Paraphrasierung einfacher gemacht. Dass die in Dantes *Purgatorio* von den Seelen rezitierten Psalmen im Text selbst jeweils nur mit maximal drei lateinischen Wörtern angedeutet werden, suggeriert zudem, dass diese Anzahl das Maximum darstellte, das – zumindest Dantes Ansicht nach – im Gedächtnis behalten werden konnte.

Es soll hier erneut an die Annahme erinnert werden, dass Dante sein Fegefeuer als ein jenseitiges Äquivalent zur irdischen Kirche konzipiert hat:

---

223 Ott 1987, S. 193; Bolzoni 2008, S. 172.

224 Oexle 1976, S. 80; Le Goff 1979, S. 1081; Bolzoni 2008, S. 184.

225 Neunheuser, Burkhard: *Storia della liturgia attraverso le epoche culturali*, Rom 1977, S. 94.

226 Nagel, William D.: *Geschichte des christlichen Gottesdienstes*, Berlin 1962, S. 79.

Hier finden wir, was in der Kirche gesprochen wurde, und die Handlungen, die in der Kirche vollführt wurden. Basierend auf dieser These und mit Blick auf das *Pater Noster* ergibt sich zudem die Prämisse, dass nicht nur die Sprache im *Purgatorio* ein Abbild der zeitgenössischen Predigt ist, sondern dass auch andere (Sprach)-Handlungen von denjenigen in den Kirchen praktizierten inspiriert worden sind. Das Beweisen dieser Thesen erweist sich allerdings, so ist vorab anzumerken, als überaus schwierig; dies liegt vor allem in der Quellenlage begründet. Um zu zeigen, inwiefern Dantes *Purgatorio* ein Abbild einer konkreten Realität ist, und um zu klären, um welche Realität es sich dabei handelt, bräuchte es geeignete Parallelquellen.

Den Schwierigkeiten, die sich in der Liturgiegeschichte ergeben, liegt damit zum einen der differenzierte Gegenstand zugrunde: Die Messe wurde nicht einheitlich durchgeführt, lokale Differenzen sind üblich. Zum anderen besteht ein grosses Problem in Bezug auf ihre Dokumentation. Wie bereits angedeutet, muss zwischen «normativ-ordnenden und beschreibenden Quellen» unterschieden werden.<sup>227</sup> Liturgische Bücher geben in der Regel eine Ideal- und nicht eine Realgestalt wieder.<sup>228</sup> Als deskriptive Quellen können Jürgen Bärsch zufolge die *libri ordinarii* betrachtet werden, da diese genauer waren als Messbücher und Ritualien.<sup>229</sup> Für Dantes Zeit besteht eine Fülle an liturgischen Büchern – von den Aufzeichnungen äusserer Vorgänge der Feier (*Ordo*) über die Zusammenstellung von Lesungen für den Lektor (*Epistolarium*) bis zum Gesangs- (*Cantatorium*) und Gebetbuch (*Sacramentarium*)<sup>230</sup> –, welche in der römischen Kirche im 13. Jahrhundert im Plenarmissale zusammengefasst wurden.<sup>231</sup> Die einzelnen Quellen sind eher spärlich an der Zahl, und sie sind ohne umfassende Informationen zum Entstehungs- und Anwendungskontext schwer verständlich, da sie sich an eine spezifisch klerikale Leserschaft richteten. Hinzu kommt, dass der grösste Teil der liturgischen Quellen weder in transkribierter, geschweige denn edierter Form vorliegt. Neuerdings werden in der Liturgiegeschichtsforschung auch

---

227 Bärsch 2015, S. 18.

228 Ebd., S. 19.

229 Ebd., S. 19.

230 Nagel 1962, S. 78.

231 Ebd., S. 79.

Tagebücher, Chroniken und Briefe berücksichtigt.<sup>232</sup> Wenngleich sich im 13. Jahrhundert in Italien das Plenarmissale als Zusammenfassung der für die Messe notwendigen Schriften durchgesetzt und das Missale des Franziskanerordens bald eine Vereinheitlichung der Messe einleiten sollte,<sup>233</sup> so gilt es bei einer Untersuchung der Messe in Florenz zu Dantes Zeit der Tatsache Rechnung zu tragen, dass jedes Kapitel seine eigene Form der Messe praktizierte. Zwar mag in den Grundzügen Einheitlichkeit vorhanden gewesen sein, allerdings konnte die Messe angepasst oder gekürzt werden; einzelne Teile konnten so beispielsweise mehrfach wiederholt werden.

Ein grosser Forschungsbedarf besteht also im Speziellen in Bezug auf die Frage, inwiefern die performativ-gedächtnisstützenden Elemente in der sich wandelnden Messliturgie in Dantes *Commedia* und *Vita Nova* Ausdruck gefunden haben, was an den zahlreichen Beschreibungen von Performanz in *Purgatorio* und *Paradiso* sowie an der stillen Andacht und weiteren liturgischen Motiven mit Gedächtnischarakter in der *Vita Nova* nachvollzogen werden kann. Diese Frage wurde in der Forschung noch gar nicht gestellt; so gehört auch die Liturgie bei Dante wie die Liturgiegeschichte im Allgemeinen – die, wie bereits angedeutet, als Forschungsfeld grundsätzlich noch grosse Lücken aufweist – zu den bisher eher vernachlässigten Themen der Dante-Forschung.<sup>234</sup>

Zur Beantwortung der Frage, wie sich Dantes Gedächtnisvorstellung in seinen Texten durch liturgische Handlungen ausdrückt, ist es notwendig, zunächst zu klären, welche Form der Messe sich in seinen Werken spiegelt und ob die Referenzen auf die Liturgie von einem eigenen Erleben herrühren oder vielmehr als eine textuelle Bezugnahme auf Liturgietraktate wie das *Rationale* oder die Schrift *Gemma Animae* des Honorius Augustodunensis verstanden werden müssen.<sup>235</sup>

In der Forschung wurden die Liturgie-Verweise Dantes traditionell als Textreferenzen und nicht als ein Abbild erlebter Realität wahrgenommen. So haben Michelangelo Picone und Ronald L. Martinez in ihren Beiträgen erste

---

<sup>232</sup> Bärsch 2015, S. 19.

<sup>233</sup> Nagel 1962, S. 79 und 85.

<sup>234</sup> Treherne 2013, S. 12.

<sup>235</sup> Im Falle der im *Purgatorio* dargestellten Prozession geht beispielsweise Joan Isobel Friedman von einer Referenz auf das Werk *Gemma Animae* aus (Friedman 1987, S. 126).

Erkenntnisse zu den liturgischen Elementen in der *Vita Nova* geliefert,<sup>236</sup> während sich die restlichen bisher durchgeführten Untersuchungen zur Liturgie bei Dante in erster Linie auf die berühmte Prozession im *Purgatorio*, die liturgische Zeit oder den liturgischen Kalender konzentrierten und hauptsächlich der *Commedia* gewidmet waren.<sup>237</sup> Trotz dieser Beiträge bleibt die Liturgie bei Dante ein noch wenig erforschter Gegenstand.<sup>238</sup> Und dies, obwohl sie, wie Martinez betont hat, neben den lateinischen Klassikern, der volkssprachlichen Dichtung und der scholastischen Philosophie als eine der grossen Kräfte gelten muss, die die *Commedia* geformt haben.<sup>239</sup>

Problematisch an Picones und Martinez' Analysen ist allerdings die Vorgehensweise, bei welcher die Forscher nicht die in Florenz tatsächlich praktizierte Messliturgie untersuchen, sondern annehmen, dass in Florenz der römische Ritus ausgeübt wurde. Mehr noch: Anstatt einen Einfluss der erlebten Messe anzunehmen, gehen die Arbeiten in der Regel davon aus, Dante habe ein konkretes Liturgie-Traktat zitiert.<sup>240</sup> Dantes Darstellung der Liturgie scheint aber äusserst praxisorientiert zu sein: Die besonders rege Anteilnahme an den Gesängen und liturgischen Handlungen sowie der Ausführung von Gesten und Zeichen durch alle Anwesenden entspricht nicht der historischen Realität. Denn während im 11. und 12. Jahrhundert die aktive Teilnahme der Laien am Gottesdienst noch lebendig war, wird die Partizipation danach immer kleiner.<sup>241</sup> Das Volk hatte also die Messe ursprünglich aktiv mitgestaltet, durch Ausrufe, Mitsingen bei Kyrie und Sanctus und mit einer Vielzahl körperlicher Gesten wie dem Stehen, Verbeugen oder Niederknien. Wie konsequent die Aufforderung zum Niederknien als Teil des

---

236 Picone, Michelangelo: «Rito e Narratio nella Vita Nuova», in: *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca* Bd. 1, Florenz 1983, S. 141–157; Martinez, Ronald L.: «The poetics of Advent liturgies: Dante's *Vita Nova* and *Purgatorio*», in: Picone, Michelangelo/Cachey, Theodore J./Mesirca, Margherita (Hg.): *Le culture di Dante. Studi in onore di Robert Hollander*, Florenz 2004, S. 271–304.

237 Bis heute wurde eine Monografie vorgelegt: Ardissino, Erminia: *Tempo liturgico e tempo storico nella «Commedia» di Dante*, Vatikanstadt 2009; die wichtigsten Einzelstudien sind die bereits genannten Friedman (1987), Barnes (1995) und Treherne (2013).

238 Treherne 2013, S. 12.

239 Martinez 2004, S. 279.

240 Friedman 1987, S. 126.

241 Bärsch 2015, S. 66; Neunheuser 1977, S. 93–94.

Messritus eingeplant war, zeigt ein *Missale Calendarium*, das zwischen 1291 und 1300 von den Franziskanern in Florenz verfasst wurde:<sup>242</sup> In diesem Buch findet sich die Aufforderung *Flectamus genu* in grosser Zahl, und zwar in einem konkreten Ablauf: «Oremus. Flectamus genu. Levate. Oratio».<sup>243</sup> Dantes *Purgatorio* stellt die aktive Partizipation der Seelen also fast in übertriebener – und deshalb idealisierter – Weise dar.

Es bietet sich somit auch an, anstatt nach den Einflüssen zu suchen, die Dantes Text geprägt haben, diesen umgekehrt als einen Kommentar zu den zu seiner Zeit gängigen liturgischen Handlungen zu betrachten und ihn auf die Bedeutung des individuellen Gedächtnisses im Rahmen von Predigt und Liturgie hin zu untersuchen. Dabei gilt es aber, wie oben erörtert, zu bedenken, dass die bei Dante abgebildete Liturgie zwar im Kern von der von ihm erlebten Messe geprägt wurde, diese allerdings in ihrer von Dante als Ideal empfundenen Gestalt wiedergegeben wird. Damit wäre die rege Teilnahme an der Liturgie der Seelen im *Purgatorio* so zu deuten, dass diese die richtige Form der Ausübung des Gottesdienstes darstellt und die Menschen im Diesseits sich an jenen ein Beispiel nehmen sollten.

Dantes *Purgatorio* erscheint geradezu als eine Art Katalog der Formen, wie die Erinnerung als eines der Grundelemente der christlichen Liturgie einen individuellen, körperlichen Ausdruck gefunden hat. Neben der im Christentum häufigsten und bekanntesten Heilsgeste, dem Kreuzzeichen,<sup>244</sup> werden in der *Commedia* aber auch zahlreiche andere performative Elemente mit Gedächtnischarakter beschrieben, wie beispielsweise Schreiten, Niederknien oder Händefalten, aber auch Tanz und Gesang. Damit umfasst die von Dante beschriebene Welt alle Elemente, die gemäss Durandus zum Offizium gehören:

---

<sup>242</sup> BML, Gaddi 007.

<sup>243</sup> BML, Gaddi 007, f. 14r, 16r-v und viele mehr.

<sup>244</sup> Angenendt 2009, S. 415.

Das Offizium selbst besteht aber aus vier Elementen, nämlich aus Personen, aus Werken, aus Worten und aus Sachen. [...] Auch gibt es drei Arten von Werken, nämlich Gesten, Taten und Bewegungen.»<sup>245</sup>

Durandus, *Rationale divinorum officiorum*, 4. Buch, 1, 12

Im Folgenden sollen verschiedene Beispiele aus Dantes *Purgatorio* genauer erläutert werden, welche die Verbindung von Körper und Gedächtnis aufzeigen. Die Beispiele sollen den folgenden Kategorien zugeordnet werden, die sich auf diejenigen von Bieritz in seinem Kapitel zum Körper vorgestellten stützen:<sup>246</sup> Erstens Mimik, Gestik, Haltung und Bewegung; zweitens Gesang sowie drittens Sprachhandlungen, Sprechakte und Formen des Wortes.

Unter die erste Kategorie fallen neben Gesichtsausdrücken, Körperhaltung und -Bewegung sowie einzelnen Gesten auch Gebärden, die aus mehreren Gesten bestehen, wie das Sich-Verneigen, Sich-Niederwerfen, Falten der Hände, das Kreuzzeichen, Schlagen an die Brust sowie die Umarmung und der Bruderkuss. Es ist auffällig, wie viele solche Handlungen über das gesamte *Purgatorio* verteilt auftauchen: Im zweiten Gesang wird Dante beispielsweise dazu aufgefordert, in die Knie zu gehen und die Hände zu falten, was gemäss Durandus ein Zeichen der Frömmigkeit darstellt.<sup>247</sup> Dann senkt er den Blick vor einem Engel. Im achten Gesang legt eine der Seelen die Hände aneinander und fordert so bei Gott Gehör; im zwölften Gesang wird Dante dazu ermahnt, in Gesicht und Gebärden Ehrfurcht zu zeigen; im 19. Gesang kniet er vor Papst Hadrian V. (*Purg. XIX, 127*). Die Aussprüche *flectamus genua* und *Humiliate capita uestra Deo* wurden als Aufforderungen zur Demütigung verstanden.<sup>248</sup>

Dem Kreuzzeichen begegnen wir im zweiten Gesang (*Poi fece il segno lor di santa croce, Purg. II, 49*). Es ist die wohl bekannteste und am häufigsten benutzte Heilsgeste; sie verweist direkt auf Christus und sein Opfer.<sup>249</sup> Später beobachtet Dante auch den Friedensgruss:

---

<sup>245</sup> *Ipsum autem officium in quatuor consistit: uidelicet in personis, in operibus, in uerbis et rebus. [...] Operum quoque tres sunt species, uidelicet gestus, actus et motus.* Zitiert nach: Douteil 2016, S. 277; Davril/Thibodeau 1995, S. 242.

<sup>246</sup> Bieritz 2004, S. 205–232.

<sup>247</sup> Durandus, *Rationale divinorum officiorum*, 4. Buch, 7, 5.

<sup>248</sup> Durandus, *Rationale divinorum officiorum*, 4. Buch, 14, 5.3.

<sup>249</sup> Angenendt 2009, S. 415.

«O meine Brüder, Gott gebe euch Frieden!» Sofort wandten wir uns um. Vergil erwiderte ihm mit passender Gebärde [...].<sup>250</sup>

Purg. XXI, 13–15

In diesen körperlichen Zeichen zeigt sich die Bedeutung, welche dem Seh-sinn zugesprochen wurde. Dass das Sehen und damit die visuelle Kommunikation durch körperliche Zeichen wichtiger wurde, drückt sich auch in der neuen Tendenz, die Eucharistie hochzuhalten, aus.<sup>251</sup> Für Dante wird «Glückseligkeit begründet [...] durch den Akt der Schau» (*si fonda / l'esser beato ne l'atto che vede*, Par. XVIII, 109–110). Komplementär hierzu ist die Dunkelheit im *Inferno* zu deuten, welches eine «blinde Welt» (*cieco mondo*) darstellt.<sup>252</sup>

Auch das Niederwerfen und Brustschlagen findet sich im *Purgatorio*, wenn Dante im neunten Gesang um Erbarmen fleht und sich dreimal an die Brust schlägt:

Ergeben warf ich mich nieder vor den heiligen Füßen und flehte um Erbarmen, dass er mir öffne, aber zuvor schlug ich mir dreimal auf die Brust.<sup>253</sup>

Purg. IX, 109–111

Gemäss Durandus entspricht das Brustschlagen einem Sündenbekenntnis.<sup>254</sup> Es wird auch von den sich reinigenden Seelen ausgeführt, so zum Beispiel im siebten Gesang. Zudem stellen das Sich-Verneigen und Niederwerfen eindeutige Anbetungs-, Demuts- und Bussgesten dar.<sup>255</sup> Das *dreimalige* Schlagen reflektiert dabei eine Tendenz zur Wiederholung von Gesten und Gebeten, die sich im Spätmittelalter gemäss Burkhard Neunheuser intensiviert.<sup>256</sup> In der allegorisierenden Deutung, welcher das seit dem späten Mittelalter zum Liturgiehandbuch schlechthin avancierte *Rationale* ganz verschrieben ist, hat

<sup>250</sup> *Dicendo*; «O frati miei, Dio vi dea pace» / *Noi ci volgemo sùbiti, e Virgilio / rendèli 'l cenno ch'à ciò si conface*.

<sup>251</sup> Neunheuser 1977, S. 95 und 102–103.

<sup>252</sup> Weinrich 2005, S. 49.

<sup>253</sup> *Divoto mi gittai a' santi piedi; / misericordia chiesi e ch'èl m'apprise, / ma tre volte nel petto pria mi diedi*.

<sup>254</sup> Durandus, *Rationale divinatorum officiorum*, 4. Buch, 7,3.

<sup>255</sup> Angenendt 2009, S. 411.

<sup>256</sup> Neunheuser 1977, S. 103.

jede Wiederholung Zeichencharakter.<sup>257</sup> Die als Gottesdienst ausgeführte Handlung, die sich durch Formelhaftigkeit und Wiederholbarkeit<sup>258</sup> auszeichnet, verweist damit stets auf eine in der Heiligen Schrift verkündete göttliche Wahrheit. Die Anzahl an Wiederholungen hängt dabei mit der allegorisierenden Deutung zusammen, wie Jungmann dargelegt hat, so verweist zum Beispiel die dreimalige Stille in der Opfermesse (nach der *Secreta*, im Kanon und nach dem *Pater Noster*) auf die drei Tage der Grabesruhe, während die fünfmalige Hinwendung des Priesters zum Volk die fünf Erscheinungen Christi nach der Auferstehung widerspiegeln soll.<sup>259</sup> Auch hier zeigt sich die Bedeutung der Zahlensymbolik, die bereits in Bezug auf die Gestaltung der *Commedia* nach dem Ordnungsprinzip der *Rhetorica ad Herennium* zum Ausdruck gekommen ist.

Des Weiteren werden im *Purgatorio* verschiedene Arten von Bewegung dargestellt: langsames Schreiten (Purg. III, 60 und XXVI, 43), Tanzen (Purg. XXIX, 115 und XXXI, 127) bis hin zur Prozession im 29. Gesang. Der Tanz, der als solcher als heidnische Ausdrucksform galt und damit negativ behaftet war,<sup>260</sup> wird in Dantes *Purgatorio* jeweils von Gesang begleitet. Die Musik begegnet uns im *Purgatorio* als «süsse Melodie» (*una melodia dolce*, XXIX, 20) oder in Form von Gesängen, die von den Seelen wiedergegeben werden. Dazu gehören Hymnengesänge wie *Te lucis ante terminum* (Purg. VIII, 13), *Salve Regina* (Purg. VII, 82) oder *Summae Deus clementiae* (Purg. XXV, 110). Dante benennt die Hymnen jeweils in kurzen lateinischen Phrasen, die aus maximal vier Wörtern bestehen. Er vernimmt aber auch Hymnengesänge, die er nicht zuordnen kann:

---

<sup>257</sup> Jungmann, 2003, S. 144 und 152.

<sup>258</sup> Gemäss Katja Gvozdeva und Hans Rudolf Velten zeichnen sich Prozessionen als *cultural performances* durch Formelhaftigkeit, Ordnung und Wiederholbarkeit, siehe: Gvozdeva/Velten 2011, S. 11. Diese Definition lässt sich auch auf andere liturgische Handlungen übertragen.

<sup>259</sup> Jungmann 2003, S. 144.

<sup>260</sup> Angenendt 2009, S. 421.

Ich verstand den Hymnus nicht, den diese Leute jetzt sangen. Bei uns wird er nicht gesungen, und ich schaffte es nicht, die Melodie bis zum Ende zu hören.<sup>261</sup>

Purg. XXXII, 61

Auch die Gesänge *Agnus Dei* (Purg. XVI, 19) sowie *Gloria in excelsis Deo* (Purg. XX, 136) werden vorgetragen, wobei Letzterer besonders als Engelsgesang verstanden und an Weihnachten gesungen wurde.<sup>262</sup> Bei diesem hat John C. Barnes zudem festgestellt, dass Dante nicht die biblische Version (*Gloria in altissimis Deo*, Lk. 2, 14) sondern die liturgische zitiert (*Gloria in excelsis Deo*).<sup>263</sup> Beim *Te deum laudamus* (Purg. IX, 140) wird schliesslich auch ein polyphoner Gesang beschrieben. Die Mehrstimmigkeit in den Gesängen bildete sich erst im Umbruch des 12. Jahrhunderts in Paris aus; bis dahin war der Kirchengesang für Jahrhunderte vom einstimmigen gregorianischen Choral bestimmt gewesen.<sup>264</sup> Durandus schreibt, dass die Sänger «mit zusammenklingenden Stimmen in sanfter Modulation zusammensingen» müssen, weil sie so «die Seelen der Hörenden zur Frömmigkeit anregen können».<sup>265</sup>

Des Weiteren finden sich die folgenden Palmengesänge im *Purgatorio*: *Miserere* (Purg. V, 24), *Adhaesit pavimento anima mea* (Purg. XIX, 73), *Labbia mea, Domine* (Purg. XXIII, 10), *In te Domine speravi* (Purg. XXX, 80), *Deus, venerunt gentes* (Purg. XXXIII, 1), *Delectasti* (Purg. XXVIII, 76) und das besonders ausdrücklich als Bittgebet gestaltete *Hosanna* (Purg. XXIX, 51).<sup>266</sup> Im zweiten Gesang wird die Ankunft der Seelen am Strand vor dem Läuterungsberg durch den Gesang *In exitu Israel de Aegypto* begleitet (Purg. II, 46), welches immer dann gesungen wurde, wenn ein Verstorbener

---

261 *Io non lo 'ntesi, né qui non si canta / l'inno che quella gente allor cantaro, / né la nota sofferesi tutta quanta.*

262 Angenendt 2009, S. 419–420.

263 Barnes 1995, S. 238.

264 Angenendt 2009, S. 420.

265 Durandus, *Rationale divinatorum officiorum*, 2. Buch, 2, 3: *Porro debent cantores consonis uocibus et sua modulatione concinere quatenus anons audientium ad deuotionem Die ualeant excitare.* Zitiert nach Douteil 2016, S. 183; Davril/Thibodeau 1995, S. 146.

266 Angenendt 2009, S. 419–420.

von seinem Haus in die Kirche und dann zum Friedhof getragen wurde.<sup>267</sup> Viele der Gesänge werden laut und von einer Gruppe vorgetragen. Wie Durandus in Bezug auf das Glaubensbekenntnis schreibt, können die Menschen dieses besser lernen, wenn sie alle mitbeten.<sup>268</sup>

Das Aussprechen der biblischen Inhalte ist im *Purgatorio* und im *Paradiso* zentral. Zu den Sprachhandlungen, die man in der Kirche beobachten konnte und die auch in Dantes *Purgatorio* vorkommen, zählen Bitten, Ausrufen, Klagen, Warnungen, Versprechen, Wünsche, Weisungen und Aussprüche. Das Wort Gottes begegnet dem Jenseitswanderer in Form von Verlesungen, Predigten, Aufrufen von Heiligen (*Dolce Maria!*, Purg. XX, 19) und natürlich im Gebet. Hierbei werden, wie in der zeitgenössischen Predigt üblich, gute (wie zum Beispiel in Purg. XVIII, 90) sowie schlechte Beispiele genannt, wie an folgender Stelle:

«Sodoma und Gomorra», und die anderen: «Pasiphae schlüpft in die Kuh, damit der Stier zu ihrer Wollust herbeirennet.»<sup>269</sup>

Purg. XXVI, 40–42

Damit besteht das *Purgatorio* aus einem «Wechsel von Gesang und Gebet» (Purg. XXV, 130). Manchmal wird Gottes Wort laut wiedergegeben, manchmal leise (Purg. XX, 118). In diesem jenseitigen Gottesdienst ist also sowohl das Buss sakrament als auch – mit Dantes Eintauchen in den Fluss Lethe am Ende des *Purgatorio* – dasjenige der Taufe abgebildet. Dies liesse darauf schliessen, dass auch das Sakrament der Eucharistie in irgendeiner Form vertreten sein muss.<sup>270</sup> Tatsächlich ist es allerdings mit einem Blick auf die zeitgenössische Praxis nicht verwunderlich, dass die Eucharistie nicht von Dante beschrieben wurde. Wie Peter Browe unterstrichen hat, zeigen beispielsweise die französische Epik des 11. bis 14. Jahrhunderts sowie die mittellenglischen Versromanzen eindeutig, «dass die Laien fast nur an Ostern kommuniziert

<sup>267</sup> Le Goff 1981, S. 454.

<sup>268</sup> Durandus, *Rationale divinarum officiorum*, 4. Buch, 25, 2.

<sup>269</sup> *La nova gente*: «Soddoma e Gomorra»; / e l'altra: «Ne la vacca entra Pasife, / perché l'torrello a sua lussuria corra [...]».

<sup>270</sup> Zur Entwicklung der Sakramente siehe Bärsch 2015, S. 16.

haben».<sup>271</sup> Während des ganzen Mittelalters sei, so Browe, lediglich die Kommunion an Ostern obligatorisch gewesen; dies war am Vierten Laterankonzil so festgelegt worden.<sup>272</sup> Die Kommunion musste an Ostern bisweilen sogar auf Nebenaltäre verschoben oder erst nach der Messe durchgeführt werden, weil bei der Menge an Menschen, die die Kommunion zu diesem Anlass erwarteten, der Gottesdienst zu lange gedauert hätte.<sup>273</sup>

Dass für Dante der Erinnerungsakt eine besondere Stellung im Seelenheil einnimmt, konnte bereits gezeigt werden. Die damit zusammenhängende körperliche Form des Erinnerns stellt ein weitere, wichtige Dimension der Gedächtnisidee Dantes dar. Die Erinnerung an die göttliche Lehre wird nämlich durch den gesamten Körper ausgedrückt, mit Bewegungen, Gesang, Sprache und Mimik. Der Musik spricht er dabei eine besondere Rolle zu. Die Summe dieser musikalischen Handlungen fügt sich nämlich in das Gerüst aus erinnerungswürdigen Bildern ein, das Dante der antiken Rhetorik zufolge gestaltet hat: Während die Bilder im *Inferno* ihre Erinnerungswürdigkeit durch ihre besondere Schrecklichkeit erhalten, tun das die Bilder des *Purgatorio* durch ihre besondere Schönheit, die den sanften Melodien und göttlichen Klängen eigen sind.

Dantes *Purgatorio* gleicht im Weiteren auch einer Aufforderung zur Teilnahme. Wenn man berücksichtigt, dass zu Dantes Zeit die aktive Partizipation der Laien an der Messe eher zurückgegangen war, muss auch hierin, wie in seiner Position zur Predigt, eine eindeutige Kritik an den währenden Zuständen erkannt werden. Bei all den Formen von Performanz wird das körperliche Gedächtnis in den Gottesdienst gestellt; durch diese Handlungen kann der Mensch seinen Weg zu Gott verkürzen, und deshalb, so der Rat Dantes, sollte er sie auch (oder gerade) im Diesseits ausführen.

---

271 Browe, Peter: Die Eucharistie im Mittelalter. Liturgiehistorische Forschungen in kulturwissenschaftlicher Absicht, mit einer Einführung hg. v. Hubertus Lutterbach und Thomas Flammer, Münster 2003, S. 47.

272 Alberigo/Wohlmuth 2000, S. 245; Browe 2003, S. 49.

273 Browe 2003, S. 305.

### 6.3 *Paradiso*: Durch Lethe zu den Engeln

Zwischen dem irdischen Paradies und der Gottesschau am Ende des Paradieses werden von Dante verschiedene Gedächtnisfunktionen beschrieben: vom Auslöschen bestimmter Erinnerungen und dem Stärken des Gedächtnisses für spezifische Dinge hin zu dessen vollständigen Abwesenheit bei den Engeln und finalen Auslöschung bei der Gottesschau. Da wir uns in der Nähe Gottes befinden, wird das Gedächtnisthema hier von Dante unter dem Blickpunkt des Vergessens verhandelt: Ein Gedächtnis, so die Hauptaussage, braucht nur, wer zu Gott finden muss. Insbesondere gegen Ende der *Commedia* ist der Text voller Verweise auf das Versagen des Gedächtnisses oder eine unzulängliche Erinnerungskraft. Im Folgenden soll also das Thema des Vergessens, das im Kapitel zum «göttlichen Gedächtnis» bereits angeschnitten wurde, genauer beleuchtet werden. Dieser Aspekt des Gedächtnisses hat Dante erst in der *Commedia* vertieft verarbeitet, während die *Vita Nova* noch die Vorstellung eines mehr oder wenig zuverlässigen Gedächtnisses vertreten hatte. In diesem allerletzten Text, den Dante kurz vor seinem Tod vollendet hat, findet sich nun also eine differenziertere Auseinandersetzung mit den Fragen nach dem Ursprung und den Grenzen der Gedächtniskraft.

Den Auftakt bildet Dantes Beichte im irdischen Paradies.<sup>274</sup> Diesem kommt in Dantes Welt ein besonderer Stellenwert zu. Wie bereits gesagt, ist die Reue der entscheidende Akt, durch den die Seelen vor der Hölle bewahrt und ins Fegefeuer geschickt werden, und genauso muss der *erzählte Dante* vor dem Eintritt in das Paradies eine reuige Beichte ablegen. Zwar hat er für seine Sünden noch nicht gebüsst – das steht ihm, wie er im 13. Gesang des *Purgatorio* sagt, noch bevor –, doch immerhin darf er das Paradies als Gast betreten, wenn er Reue zeigt. Von seiner Jenseitsreise zurückgekehrt, so der *erzählende Dante*, setzt er seine büssende Reue fort:

So wahr ich, Leser, zu dem betenden Triumphzug zurückkehren möchte, weshalb ich meine Sünden oft beweine und mir an die Brust schlage [...].<sup>275</sup>

Par. XXII, 106–108

<sup>274</sup> Die Vorstellung des irdischen Paradieses auf dem Fegefeuerberg entspricht, wie Kurt Flasch angemerkt hat, nicht der zeitgenössischen Theologie; Flasch 2013, S. 177.

<sup>275</sup> *S'io torni mai, lettore, a quel divoto / trionfo per lo quale io piango spesso / le mie peccata e 'l petto mi percuoto [...].*

Verwirrung und Angst zusammen Beatrice hält dem Jenseitswanderer den Spiegel vor und legt seine Sünden dar, woraufhin er mit einem simplen «Ja» das Schuldbekenntnis ablegt und in reuige Tränen ausbricht:

pressten mir ein so schwaches «Ja!» aus dem Mund, dass man die Augen zu Hilfe nehmen musste, es zu verstehen. Wie eine Armbrust, mit zu viel Spannung abgeschossen, Sehne und Bogen zerbricht – der Bolzen trifft dann mit milderer Wucht das Ziel –, so sank ich zusammen unter dieser schweren Last; Seufzer und Tränen brachen aus mir hervor [...].<sup>276</sup>

Purg. XXXI, 13–21

In gewissem Masse spiegelt die Bedeutung, die der Beichte in Dantes *Commedia* zukommt, den 1215 am Vierten Laterankonzil festgehaltenen Beschluss zur Notwendigkeit der Beichte wider. Neben der Festlegung einer mindestens jährlich an Ostern zu empfangenden Kommunion wurde dabei auch Folgendes in Bezug auf die Beichte deklariert:

Alle Gläubigen beiderlei Geschlechts beichten nach Erreichen der Jahre der Unterscheidung wenigstens einmal im Jahr persönlich all ihre Sünden gewissenhaft ihrem eigenen Priester und sind bemüht, die ihnen auferlegte Busse nach Kräften zu erfüllen [...].<sup>277</sup>

Mit dem Schuldbekenntnis und der Reue sind die ersten Schritte getan. Nun folgt der Moment, in dem Dante vom Wasser der beiden Flüsse *Lethe* und *Eunoè* trinken muss. Die beiden Flüsse, von denen Letzterer Dantes eigene Erfindung ist, werden folgendermassen beschrieben:

Auf dieser Seite kommt es herunter mit der Kraft, in jedem die Erinnerung an die Sünde zu löschen, auf der anderen Seite gibt es sie ihm für jede gute Tat zurück. Auf

---

<sup>276</sup> *Confusione e paura insieme miste / mi pinsero un tal «sì» fuor de la bocca, / al quale intender fuor mestier le viste. / Come balestro frange, quando scocca / da troppa tesa la sua corda e l'arco, / e con men foga l'asta il segno tocca, / sì scoppia' io sottesso grave carico, / fuori sgorgando lagrime e sospiri, / e la voce allentò per lo suo varco.*

<sup>277</sup> *Omnis utriusque sexus fidelis, postquam ad annos discretionis pervenerit, omnia sua solus peccata confiteatur fideliter, saltem semel in anno proprio sacerdoti, et iniunctam sibi poenitentiam studeat pro viribus adimplere [...].* Zitiert nach: Alberigo/Wohlmuth 2000, S. 245.

dieser Seite heißt es Lethe, drüben Eunoë, und es wirkt nur, wenn das eine wie das andere getrunken wird. Jedem anderen Geschmack ist es überlegen.<sup>278</sup>

Purg. XXVIII, 127–133

Dante darf nun also seine Seele so reinigen, dass er in das Paradies übertreten darf. In Analogie zur Taufe hat der Fluss Lethe, auf den schon im *Inferno* verwiesen wurde (*Letè vedrai*, Inf. XIV, 136), als Strom des Vergessens die reinigende Kraft, die Erinnerungen an die Sünden aus dem Gedächtnis zu löschen.<sup>279</sup> So geschieht es, dass Dante sich danach nicht mehr an seine Vergehen erinnern kann:

Darauf erwiderte ich ihr: «Ich erinnere mich nicht, mich je von Euch entfernt zu haben, und habe deswegen keine Gewissensbisse.» «Und wenn du dich nicht erinnern kannst», erwiderte sie lächelnd, «dann erinnere dich, dass du heute das Wasser der Lethe getrunken hast. Vom Rauch schließt man auf Feuer: so beweist dein Vergessen klar die Schuld: Dein Verlangen war auf anderes gerichtet. Aber immerhin: Von jetzt an rede ich mit nackten Worten zu dir, so wie es paßt zu deiner groben Art zu sehen.»<sup>280</sup>

Purg. XXXIII, 91–102

Danach werden durch das Wasser des anderen Flusses, Eunoè, die Erinnerungen an die guten Taten gestärkt. Das Vergessen wird hier also nicht als blosses Gegenteil von Erinnern beschrieben, wie es in der abendländischen Tradition üblicherweise verstanden wurde.<sup>281</sup> Die Seelenreinigung, die der Eintritt ins Paradies voraussetzt, ist zudem vor allem eines: die Reinigung des Geistes (*mente*) bzw. des Gedächtnisses (*memoria*). Gleichzeitig bedeutet sie

---

278 *Da quest aparte con virtù discende / che toglie altrui memoria del peccato; / da l'altra d'ogne ben fatto la rende. / Quinci Letè; così da l'altro lato / Eünoè si chiama, e non adopra / se quinci e quindi pria non è gustato: / a tutti altri sapori esto è di sopra.*

279 Weinrich 1994, S. 188.

280 *OND'io rispuosi lei: «Non mi ricorda / ch'ï straniasse me già mai da voi, / né honne coscienza che rimorda». / «E se tu ricordar non te ne puoi», / sorridendo rispuose, «or ti rammenta / come bevesti di Letè ancoi; / e se dal fummo foco s'argomenta, / cotesta oblivion chiaro conchiude / colpa ne la tua voglia altrove attenta. / Veramente oramai saranno nude / le mie parole, quanto converrassi / quelle scovrire a la tua vista rude».*

281 Weinberg, Manfred: «Vergessen. II. In der Kulturwissenschaft», in: Pethes, Nicolas/Ruchatz, Jens (Hg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*, Hamburg 2001, S. 626–629, hier S. 626.

damit, wie Le Goff geschrieben hat, eine Metamorphose der Seele.<sup>282</sup> Die Episode mit den beiden Flüssen offenbart sich demnach als eine Form der Taufe, allerdings nicht als vollständige. Bei Durandus ist zu lesen, dass der Täufling dreimal eingetaucht wird, weil die Taufe ein dreifaches Prinzip umfasst, nämlich die Passion (Abwaschen der Sünde), die Auferstehung (Erneuerung der Gnade) und die Befreiung von der Erbsünde.<sup>283</sup> Dante übernimmt also zwei Funktionen der Taufe: das Abwaschen der Sünde und die Erneuerung der Gnade. Lethe und Eunoè können allerdings keine Befreiung von der Erbsünde gewähren, was deshalb Sinn ergibt, weil die in der *Commedia* beschriebene Jenseitswelt nicht das Endgericht umfasst und so bei Dante die individuellen Sünden und nicht die kollektive Schuld im Zentrum des Interesses stehen. Das Sakrament der Taufe kann als Herzstück der *Commedia*, aber auch der *Vita Nova* betrachtet werden, denn schliesslich markiert die Taufe den Moment des Übergangs vom alten zum neuen Menschen, vom alten zum neuen Leben.<sup>284</sup> Die offensichtlichste Parallele zwischen den zwei Texten wird hier in der seelischen Metamorphose zum Ausdruck gebracht. Dennoch lässt sich feststellen, dass Dante sich erst in der *Commedia* vertieft mit dem Thema des Vergessens auseinandergesetzt hat.

Die Bedeutung der Taufe spiegelt sich auch in der viel diskutierten Frage wider, was mit den Ungetauften nach dem Tod geschieht, zu denen auch unschuldige Kinder zählen – die Einzigen, bei denen sich menschliche Treue und Unschuld noch finden:

Treue und Unschuld finden sich nur noch bei kleinen Kindern; aber sie fliehen, wenn der erste Bart wächst.<sup>285</sup>

Par. XXVII, 127–135

In Dantes Jenseitswelt bewohnen die vor Christus geborenen und die ungetauft verstorbenen Kinder den Limbus (Inf. IV): Sie werden nicht besonders gestraft, haben aber auch keinen Zugang zur Seligkeit. Im Limbus trifft Dante Homer, Horaz, Ovid und Lukan an. Es gibt aber auch Heiden, die von

---

<sup>282</sup> Le Goff 1981, S. 479.

<sup>283</sup> Durandus, *Rationale divinatorum officiorum*, 6. Buch, LXXXIII.

<sup>284</sup> Picone 1983, S. 148.

<sup>285</sup> *Fede e innocenza son reperte / solo ne' parvoletti; poi ciascuna / pria fugge che le guance sian coperte.*

Gott gerettet und so im Paradies aufgenommen wurden, wie zum Beispiel Kaiser Trajan (Par. XX, 68). Als Widerspruch zur theologischen Auffassung der Zeit präsentiert sich der Umstand, dass sich bei Dante auch vor Christus geborene Erwachsene, die nicht Hebräer waren, oder auch nicht getaufte Christen im Limbus befinden.<sup>286</sup>

Im *Paradiso* erhält Dante auf die Frage, wie ein Ungetaufter verdammt werden könne (*ov' è questa giustizia che l' condanna?*, Par. XIX, 77), eine ernüchternde Antwort: Es sei ein Umstand, der mit dem menschlichen Verstand nicht zu erfassen sei (Par. XIX, 55–57). Dies ist einer von vielen Hinweisen auf die Tatsache, dass Dante mit der Idee der Erbsünde haderte. Und schliesslich hat Dante auch mit seiner Gestaltung der Taufe erneut den Fokus auf die individuelle Schuld, die individuelle Erinnerung und damit die individuelle Busse gesetzt.

Mit dem Eintritt in das Paradies treten schliesslich zum ersten Mal Wesen auf, die über gar kein Gedächtnis verfügen: die Engel. Im Gegensatz dazu verfügen die Seligen über ein besonders gutes Gedächtnis für ihre guten Taten.<sup>287</sup> Das *Paradiso* unterscheidet sich von den anderen Teilen der *Commedia* einerseits dadurch, dass Dante hier nicht mehr von Vergil, sondern von Beatrice geführt wird. Es ist eine lichtdurchflutete Welt; die Seligen treten als Lichter auf und die Sonne – Gott – ist nah. Anders als im *Purgatorio* gibt es hier keinen zeitlichen Fortschritt, keine Entwicklung, denn die Seelen sind schon rein. Trotzdem gibt es noch eine Zeit, die sich allerdings aufzulösen beginnt, je mehr der Jenseitswanderer sich Gott annähert.<sup>288</sup>

Was hier in Bezug auf die Engel beschrieben wird, ist nicht ein Vergessen, sondern eine grundsätzliche Abwesenheit des Gedächtnisses – denn vergessen kann nur, wer über ein Gedächtnis verfügt. Dass die Engel kein Gedächtnis haben, widerspreche allerdings der offiziellen Lehre:

Aber da man bei euch auf der Erde an Universitäten lehrt, im Wesen des Engels gebe es Einsicht und Willen, aber auch Erinnerung, will ich etwas hinzufügen, damit du die Wahrheit rein siehst, die man da unten verwirrt, weil man in Vorlesungen

<sup>286</sup> Chiavacci Leonardi, *Inferno*, 2011, S. 103.

<sup>287</sup> Weinrich 1994, S. 188.

<sup>288</sup> Weinrichs Aussage, «das Dantesche Paradies [habe] mit der Hölle gemeinsam, dass es den Wechselfällen der Zeit entzogen ist» und dass in Hölle und Paradies alles «den Gesetzen der Ewigkeit» unterliegt (Weinrich 1994, S. 196), trifft daher nicht ganz zu.

sich zweideutig äußert. Denn diese Wesen, seit sie das Glück im Angesicht Gottes genießen, haben ihren Blick nie abgewandt von dem, dem nichts sich verbirgt. Deswegen unterbricht kein neuer Gegenstand ihr Sehen, und deswegen haben sie es nicht nötig, sich etwas ins Gedächtnis zurückzurufen; kein Zeitablauf unterbricht ihre Einsicht.<sup>289</sup>

Par. XXIX, 70–81

Die Engel vergessen nicht einfach bestimmte Erinnerungen, sondern haben gar kein Gedächtnis, weil sie es nicht benötigen; sie sind bereits bei Gott und ihre Verbindung zu Gott wurde auch nie unterbrochen.<sup>290</sup> Damit widerspricht Dante Albert dem Grossen und Thomas von Aquin. Umso mehr drückt sich damit die Idee eines Gedächtnisses aus, das dem Menschen von Gott auf seinen Weg mitgegeben wurde, damit dieser zu ihm zurückfinden möge.<sup>291</sup>

Im Verlauf der Wanderung durch das Paradies erfolgt in Bezug auf das Gedächtnis eine Veränderung: Je näher Dante den göttlichen Sphären kommt, umso schwächer wird die Speicherkraft seines Gedächtnisses.<sup>292</sup> Kurz gesagt gibt es, je näher er zu Gott gelangt, umso mehr Dinge, die der erzählende Dante bei der Niederschrift nicht mehr ins Gedächtnis rufen kann. Das Versagen seines Gedächtnisses zeigt sich beispielsweise im Anblick Beatrices, deren Bild er bei jenen lassen muss, «die das Gedächtnis nicht festhalten kann» (*che non seguir la mente*, Par. XIV, 81). An anderen Stellen kommt es hingegen vor, dass er sich zwar genau erinnern kann, aber das Erinnernte nicht auszudrücken weiss (*Qui vince la memoria mia lo 'ngegno*, Par. XIV, 103). Im Weiteren sieht der Jenseitswanderer Dinge, die seine Gedächtniskraft übersteigen:

---

289 *Ma perché 'n terra per le vostre scole / si legge che l'angelica natura / è tal, che 'ntende e si ricorda e vole, / ancor dirò, perché tu veggì pura / la verità che là giù si confonde, / equivocando in sì fatta lettura. / Queste sustanze, poi che fur gioconde / de la faccia di Dio, non volser viso / da essa, da cui nulla si nasconde: / però non hanno vedere interciso / da novo obietto, e però non bisogna / rememorar per concetto diviso [...].*

290 Gardner 1932, S. 281.

291 D'Andrea 1985, S. 91.

292 Corti 1993, S. 44.

Denn jetzt leuchteten alle diese lebendigen Lichter stärker auf und begannen Gesänge, die kein Gedächtnis behalten kann und die mir entfallen sind.<sup>293</sup>

Par. XX, 10–12

Um es mit Alberts Begriffen zu beschreiben, ist hier nicht die Rede davon, dass Dante sich eine vergessene Sache nicht in Erinnerung rufen kann (*reminiscentia*), sondern davon, dass er sich die Sache aufgrund ihrer göttlichen Natur gar nicht erst merken konnte, diese also gar nicht im Gedächtnis gespeichert wurde (*memoria*). Zuvor war der Jenseitswanderer dazu aufgefordert worden, den Geist zu öffnen und darin festzuhalten, was ihm gesagt werde, «denn ohne zu behalten, was man begriffen hat, gibt es kein Wissen» (Par. V, 40–42). Daraus lässt sich schliessen, dass die unteren, Gott ferneren Sphären des Paradieses ein Speichern noch zulassen, dieses aber immer schwerer fällt, je weiter nach oben man gelangt.

Und so muss Dante seinem Leser gegenüber schliesslich eingestehen, dass er bei der Beschreibung des Paradieses «über manches hinwegspringen muss, wie einer, dessen Weg plötzlich abbricht» (*convien saltar lo sacrato poema, / come chi trova suo cammin riciso*, Par. XXIII, 62–63). Der Erzähler gibt also offen zu, dass sein Bericht über das Paradies unvollständig ist. Wie Weinrich festgestellt hat, stellen die blendenden Lichter der himmlischen Sphären eine Gefahr für das Gedächtnis dar, und zum Schluss überfordern die vom «Glanz der Gottheit gewissermassen überbelichteten Gedächtnisbilder» das Gedächtnis.<sup>294</sup>

Der Grund für das Versagen der Speicherkraft ist in der Auflösung der Gedächtnis-Wachstafel zu finden. Wenn Dante schreibt, dass sein Blick gleichzeitig «immer reiner» (*sincera*) wird, dann ist die Wahl des Begriffs *sine cera* nämlich kein Zufall:

Denn mein Blick wurde immer reiner, mehr und mehr trat er ein in den Strahl des hohen Lichts, das aus sich selbst Wahrheit ist. Von da an wurde mein Sehen stärker, als die Sprache zeigt, die vor einem solchen Gesicht versagt, wie bei solchem Übermaß auch das Gedächtnis. Mir geht es wie einem Menschen, der im Traum etwas sieht, aber nach dem Traum bleibt ihm nur ein erregtes Gefühl zurück, alles andere

293 *Però che tutte quelle vive luci, / vie più lucento, cominciaron canti / da mia memoria labili e caduci.*

294 Weinrich 1994, S. 196.

gibt das Gedächtnis nicht her: Was ich gesehen habe, ist fast ganz erloschen, aber das süße Gefühl, das daraus entstand, tropft noch in mein Herz.<sup>295</sup>

Par. XXXIII, 52–63

Da von der Sonne, die Gott ist, auch Wärme ausgeht, ergibt sich hier wieder eine Verbindung zur Wachstafelidee; das Wachs der Gedächtnistafel zerfließt und Dantes Sicht wird vom Wachs befreit (*sine cera*), sie wird wahr (*sincera*).<sup>296</sup> Wenn das Gedächtnis einer Wachstafel gleicht, dann besteht Weinrich zufolge «die Gefahr, dass dieses Wachs in allzu grosser Nähe der göttlichen Sonne zerfließt».<sup>297</sup> Dantes Wachs-Wahrheit-Analogie hat ihren Ursprung eindeutig im platonischen Bild der Wachstafel, in die gemäss dem antiken Text die Erinnerungen eingeschrieben sind. In der *Commedia* wird das Bild der Wachstafel in eine Metapher umgegossen, die das Auslöschen des Gedächtnisses durch das göttliche Licht beschreibt.

Es wurde weiter oben bereits betont, welche Bedeutung den Kommentaren von Albert und Thomas für die Entstehung einer Idee des Gedächtnisversagens zukommt. Dass Dante ebendiese Vorstellung von einem Unvermögen oder einem Versagen des Gedächtnisses in seiner *Commedia* in auffälligem Masse anspricht, ist ein starker Hinweis darauf, dass er einen oder beide Kommentare zur aristotelischen Schrift *De memoria et reminiscencia* gekannt hat.

Da die Erinnerung für Dante eine Spur zu Gott ist, wird sie im Moment der Gottschau überflüssig. Daher verlieren die Seelen, die den höchsten Himmel erreicht und damit Gott selbst erblickt haben, ihr Gedächtnis:

---

<sup>295</sup> *Ché la mia vista, venendo sincera, / e più e più intrava per lo raggio / de l'alta luce che da sé è vera. / Da quince innanzi il mio veder fu Maggio / che 'l parlar mostra, ch'a tal vista cede, / e cede la memoria a tanto oltraggio. / Qual e colüi che sognando vede, / che dopo 'l sogno la passione impressa / rimane, e l'altro a la mente no riede, / cotal son io, ché quasi tutta cessa / mia visione, e ancor mi distilla / nel core il dolce che nacque da essa.*

<sup>296</sup> Weinrich 1994, S. 187 und 196–197.

<sup>297</sup> Ebd., S. 196–197.

Denn nähert sich unser Intellekt dem Ziel seiner Sehnsucht, dringt er so tief ein, dass das Gedächtnis ihm nicht folgen kann. Doch was von dem heiligen Reich in meiner Erinnerung blieb, das sei jetzt Inhalt meines Gesangs.<sup>298</sup>

Par. I, 7–12

Dantes Wortwahl in Bezug auf das Gedächtnis (*far tesoro*) erinnert hier auffällig an die Terminologie von Augustinus und der *Rhetorica ad Herennium*, bei denen von «Schatzkammern» die Rede ist. In der Epistola an Cangrande wird der in der oben zitierten Stelle nachvollziehbare Dreh- und Angelpunkt der dantischen Gedächtnisvorstellung rekapituliert:

Wenn der menschliche Intellekt in diesem Leben wegen der ähnlichen Natur und der Nähe, die er zur getrennten intellektuellen Substanz hat, emporgehoben wird, wird er so sehr emporgehoben, dass die Erinnerung nach der Rückkehr schwindet, weil [dies] das menschliche Mass überstiegen hat.<sup>299</sup>

Epistola XIII, Brief an Cangrande, 78

Auch Dantes Gedächtnis müsste folglich am Ende seiner Reise gelöscht werden. Es kommt aber anders: Der Jenseitsreisende bittet Gott darum, das Erlebte in seinem Gedächtnis speichern zu können, um es festzuhalten und den kommenden Generationen den Triumph des Lichts zu verkünden.<sup>300</sup>

O höchstes Licht, du übersteigst so weit die sterblichen Begriffe: Leih meinem Geist ein wenig von dem, was du mir zeigtest. Gib meiner Zunge so viel Macht, wenigstens einen Funken deiner Herrlichkeit künftigen Geschlechtern zu hinterlassen. Denn wenn nur etwas davon in meinem Gedächtnis zurückkehrt und wenn ein wenig davon in diesen Versen klingt, dann begreift dein Sieg sich besser.<sup>301</sup>

*Paradiso*, XXXIII, 67–78

---

<sup>298</sup> *perché appressando sé al suo disire, / nostro intelletto si profonda tanto, / che dietro la memoria non può ire. / Veramente quant'io del regno santo / ne la mia mente potei far tesoro, / sarà ora materia del mio canto.*

<sup>299</sup> [...] *intellectus humanus in hac vita, propter connaturalitatem et affinitatem quam habet ad substantiam intellectualem separatam, quando elevatur, in tantum elevatur, ut memoria post reditum deficiat propter transcendisse humanum modum.* Zitiert nach: Imbach 1993, S. 28–29.

<sup>300</sup> Par., XXXIII, 55–75; Corti 1993, S. 46.

<sup>301</sup> *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*

Damit reiht sich Dantes Gedächtnisauftrag als Verkündigung des göttlichen Sieges komplementär in seine Gedächtnisvorstellung ein. Das Gedächtnis wird damit zur göttlichen Instanz, wie Maria Corti schreibt.<sup>302</sup> Hier manifestiert sich zudem der Kulminationspunkt, in welchem sich die Vorstellungen vom Gedächtnisbuch, der göttlichen *gloria* und des Erinnerungsweges vereinen und durch die Leistung des Gedächtnisraumes zum vollkommenen Gottesdienst verschmelzen.

---

*gloria / possa lasciare a la futura gente / ché, per tornare alquanto a mia memoria / e per sonare un poco in questi versi, / più si conceperà di tua vittoria.*

302 Corti 1993, S. 47.

## Fazit

In meiner Einleitung habe ich angedeutet, dass die vorliegende Arbeit in ihrer Gliederung eine chronologische Entwicklung widerspiegelt. Nun möchte ich versuchen, die Veränderungen, die sich in Dantes Gedächtnisvorstellung über die Jahre hinweg abgezeichnet haben, durch eine Zusammenfassung der wichtigsten Ergebnisse meiner Arbeit darzustellen.

Die *Vita Nova* ist Dantes Jugendwerk. Als er sie schreibt, lebt er noch in Florenz; alle anderen grossen Werke, wie die *Monarchie* oder *Das Gastmahl*, entstehen erst nach seiner Verbannung. In diesem frühen Werk vermittelt Dante die Idee eines Erzählers, der frei über sein Gedächtnis verfügen kann und zu all seinen Erinnerungen Zugang hat. Es ist, wenn man das ursprüngliche, antike Konzept bedenkt, eine einseitige Rezeption des Wachstafelbildes. Anders stellt Dante das Gedächtnis in der *Commedia* dar: Hier findet sich ebenso die Vorstellung des scheiternden, unzuverlässigen Gedächtnisses – an gewisse Dinge kann sich der Erzähler nicht erinnern, andere hat er sich schon gar nicht merken können. Insbesondere das *Paradiso* verhandelt diese Idee des beeinträchtigten Gedächtnisses.

Die Übernahme der Vorstellung vom Gedächtnisbuch und damit zusammenhängend der Idee eines unfehlbaren Gedächtnisses ist Dantes Antwort auf die Frage, wie man sich als Dichter Autorität verschaffen kann. Mit diesem Gedanken hat Dante ein neues Verständnis vom Autor, vom Schreiben und vom Buch selbst erschaffen. In der Idee des Gedächtnisbuches bündeln sich der neue Adressat des Buches, die «richtige» Art zu lesen, der neue Dichter-Schreiber-Autor und das Dichter-Buch als wiederholend-interpretative Kopie der göttlichen Welt. Indem Dante in der *Vita Nova* nicht für die Leser im Jetzt schreibt, sondern für die unbestimmten und unbekanntenen Rezipienten der Nachwelt, verweist das Gedächtnisbuch in die Zukunft und damit in die Ewigkeit. Alleiniger Auftraggeber und Richter des Gedächtnisbuches ist Gott.

Schon vor seiner Verbannung muss Dante viele antike Texte gelesen haben. So belegt die in der *Vita Nova* so ausführlich beschriebene Aufteilung der Seele eine Rezeption der entsprechenden Schriften von Albert dem Grossen. Bonaventura, der als Franziskaner Dantes spezielle Bewunderung genoss, wird von diesem wiederholt in der *Vita Nova* rezipiert. Insbesondere die Idee der geistigen *imago* als göttliche Spur, die Dante zur Beschreibung Beatrices als Gedächtnisbild nutzt, hat er später für das Konzept des Weges der geistigen Transformation in der *Commedia* übernommen. Boethius, auf den er sich bereits mit seinem Jugendwerk bezieht, inspiriert ihn zu seinen Ausführungen über die ungerechte Strafe, als die er seine Verbannung aus Florenz empfindet. Selbst gedemütigt und all seiner Besitztümer beraubt, verurteilt er das Streben nach irdischem Ruhm. Denn was ist dieser anderes als das verwerfliche Urteil der Menschen? Die nach Ruhm lechzenden Verdammten im *Inferno* sind Widerhall dieser Einsicht. Bei ihnen, die von Gott vergessen sind, wird das Gedächtnis zur Strafe eingesetzt. Und doch zählte Dante selbst einmal zu diesen verirrtten Seelen: Er scheute die Erniedrigung und Demut und wird für seinen Hochmut im Fegefeuer bestraft werden. Der christliche Poet sollte nicht nach Ruhm bei den Menschen streben, sondern einzig nach dem Ruhm Gottes, nach der *gloria* also. Die Aufgabe des Dichters ist es, die Erinnerung der Menschen an Gott und Gottes Werk aufrechtzuerhalten. Um *erinnerungswürdig* zu werden, muss das Gedicht deshalb an der Erinnerung an Gottes Werk teilhaben.

Nach seiner Verbannung aus Florenz muss Dante irgendwann mit den Gedächtnistraktaten in Kontakt gekommen sein. Sowohl die *Rhetorica ad Herennium*, deren Gedächtnisteil vom Übersetzer Brunetto Latini – Dantes Lehrer – ins *Volgare* übertragen wurde, als auch die Kommentare zur aristotelischen Schrift *De memoria et reminiscencia*, die von Albert dem Grossen und Thomas von Aquin vorgelegt wurden, spiegeln sich in Dantes Werk.

Den Einfluss, der die antike Rhetorik auf Dantes Gedächtnisvorstellung ausgeübt hat, ist in der *Commedia* nachvollziehbar: Besonders schreckliche *imagines agentes* finden sich in grosser Fülle im *Inferno*. Das Gegenteil ist im *Purgatorio* zu beobachten: denn die *imagines agentes* können gemäss der *Rhetorica ad Herennium* auch durch besondere Schönheit *erinnerungswürdig* werden, wie die süssen Klänge und Melodien, die im *Purgatorio* beschrieben werden. Die Anwendung der in der antiken Schrift beschriebenen Re-

geln bei Dante zeigt sich zudem in der konkreten Lokalisierung der Verdammten im *Inferno*.

Das Gedächtnisbild ist bei Dante von kaum überschätzbarer Bedeutung: Bilder haben für ihn einen didaktischen Wert, dienen aber auch der Andacht. Der Aussage Thomas von Aquins, dass der Mensch sich ohne Bilder nichts vorstellen könne, hätte Dante zweifellos zugestimmt. Und ohne Bilder, so die Schlussfolgerung, fällt auch das Erinnern schwer.

Gott ist im Gedächtnis – so viel hatte Augustinus bereits festgestellt, und Dante folgt ihm darin. Im *Purgatorio* wird durch das erinnernde Beten der Lebenden der Weg zu Gott verkürzt. Dasselbe bezweckt der körperlich ausgeführte Gottesdienst: Die Bibelinhalte werden durch körperliche Handlungen in das Gedächtnis eingeschrieben und umgekehrt rufen die Handlungen die göttliche Wahrheit in Erinnerung. Unnötig ist das Gedächtnis für jene Wesen, die sich nie von Gott entfernt haben: die Engel. Und mit dem Übertritt in das Paradies verändert sich auch das Gedächtnis des Jenseitsreisenden essenziell, denn nun werden ihm die Erinnerungen an die schlechten Dinge genommen und jene an die guten Dinge werden verstärkt.

Die Erinnerung ist demnach zentral für das Seelenheil des Menschen. Die Bearbeitung der antiken Gedächtnis-traktate unter dem ethischen Aspekt nimmt ihren Anfang bei Albert. Während Augustinus grundsätzliche Überlegungen geliefert hatte, wird es bei Albert und Thomas konkreter: Gedächtnis und Erinnerung gehören für Thomas zur sensitiven Seele und für Albert teils zur sensitiven (*memoria*) und teils zur intellektuellen Seele (*reminiscentia*). Mit seiner Vorstellung, dass der Mensch mit seinen Erinnerungen ins Jenseits eingeht und einen Teil davon selbst weit ins *Paradiso* hinein behalten darf, widerspricht Dante diesen Meinungen.

Erinnern ist in der Bewertung von Albert und Thomas eine Suche nach Vergessenem. Diese Betonung auf das Vergessen bzw. die Idee einer Unzuverlässigkeit des Gedächtnisses lässt vermuten, dass Dante die entsprechenden Texte von Albert und Thomas gekannt hat. Zumindest für denjenigen von Thomas ist für die Zeit vor Dantes Exilierung und den Raum Florenz eine Abschrift überliefert. Die Idee des unzuverlässigen Gedächtnisses findet in der Tat in Dantes *Paradiso* eine eindrückliche Umsetzung, die beweist, wie intensiv sich Dante mit dem Vergessen auseinandergesetzt hat.

Meine Analyse hat gezeigt, wie wichtig das Gedächtnis für die Konzeption der *Vita Nova* und *Commedia* war. Die Erarbeitung von Gedächtnisvor-

stellungen für andere Autoren und Kontexte im Mittelalter besitzt meiner Meinung nach noch einiges Potenzial. Die Forschung konnte bisher keine umfassende Darstellung der Gedächtnisvorstellungen Dantes bieten; dies war das Ziel meiner Arbeit. Als Ausblick auf weitere Forschungsarbeiten liessen sich einige Punkte nennen, die ich nicht weiter ausführen konnte; so liesse sich die Analyse der Dante zur Verfügung stehenden Texte auf seine späteren Lebensstationen jenseits von Florenz ausweiten. Insbesondere im Themenbereich der Liturgie gibt es noch viel Forschungsbedarf, nicht nur in Bezug auf Dante. Für Florenz zur Dantezeit gibt es eine grosse Anzahl liturgischer Schriften, die zum Teil noch gar nicht untersucht, geschweige denn transkribiert oder ediert worden sind. Meine Arbeit vermag diesbezüglich einige Ansätze zu bieten, die es in Zukunft aufzugreifen lohnt. Sie wird aber auch, wie ich hoffe, dazu anregen, über Dante hinaus Fragen zu vormodernen Gedächtnisvorstellungen zu stellen.

# Literaturverzeichnis

## Edierte Quellen

### Werk und Leben Dante Alighieris

- La Divina Commedia, Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Mailand 2011.
- Commedia, in deutscher Prosa von Kurt Flasch, Frankfurt am Main 2013.
- Vita Nova, hg. v. Luca Carlo Rossi, Mailand 2011.
- Das neue Leben, neu übertragen und mit Originaltext versehen von Richard Zoozmann, mit Einführungen und Anmerkungen von Constantin Sauter (Dantes Poetische Werke, Bd. 4, 2. umgearbeitete Auflage) Freiburg im Breisgau 1912.
- Convivio, Monarchia, Epistole, Egloge, hg. v. Gianfranco Fioravanti, Claudio Giunta, Diego Quaglioni, Claudia Villa, Gabriella Albanese, Edizione diretta da Marco Santagata, Dante Alighieri, Opere, Bd. II, Mailand 2014.
- Monarchie, Lateinisch und Deutsch, Übersetzung von Thomas Vormbaum, Sankt Augustin 2011.
- Das Gastmahl, hg. v. Ruedi Imbach, übersetzt von Thomas Ricklin, eingeleitet und kommentiert von Francis Cheneval, Dante Alighieri, Philosophische Werke, Bd. 4/I–IV, Hamburg 1996.
- Über die Beredsamkeit in der Volkssprache, übersetzt von Francis Cheneval, Philosophische Werke Bd. 3, hg. von Ruedi Imbach, Hamburg 2007.
- Das Schreiben an Cangrande della Scala, übersetzt, eingeleitet und kommentiert von Thomas Ricklin, Philosophische Werke, Bd. 1, Hamburg 1996.
- Dantes Werke, «Der unbekannte Dante», hg. v. Albert Ritter, Berlin 1923.
- Dantes Verurteilungsurkunde: Piattoli, Renato (Hg.): Codice Diplomatico dantesco, Florenz 1950.
- Dantes Verurteilungsurkunde: Campanelli, Maurizio: «Le sentenze contro I bianchi fiorentini», in: *Bullettino dell'Istituto storico italiano per il Medioevo* 108 (2006), S. 224–228.

## Andere Autoren

- Alberti Magni, Opera omnia, hg. v. Kölner Albertus-Magnus-Institut, Bd. 7, Teil IIA, De sensu et sensato cuius secundus liber est de memoria et reminiscencia, hg. v. Silvia Donati, Aeschendorff 2017.
- Alberti Magni, De anima, hg. v. Clemens Stroick, Opera Omnia Bd. VII/1, Aeschendorff 1968.
- Albertus Magnus: Über Gedächtnis und Wiedererinnerung. Eine philosophische Lektüre von *De memoria et reminiscencia* mit Übersetzung in: Müller, Jörn: Albertus Magnus über Gedächtnis, Erinnern und Wiedererinnerung, Lectio Albertina 17, Münster 2017, S. 60–97.
- Albertus Magnus, Über den Menschen, De homine, nach dem kritisch erstellten Text übersetzt und hg. v. Henryk Anzulewicz und Joachim R. Söder, lateinisch-deutsch, Hamburg 2004.
- Albertus Magnus, Liber de natura et origine animae. Über die Natur und den Ursprung der Seele. Lateinisch-Deutsch. Übersetzt und eingeleitet von Henryk Anzulewicz. Freiburg im Breisgau, 2006.
- Aristoteles, De anima, Über die Seele, übersetzt von Willy Theiler, (Aristoteles' Werke in deutscher Übersetzung Bd. 13), Darmstadt 1966.
- Aurelius Augustinus, Was ist Zeit? (Confessiones XI/Bekenntnisse 11), eingeleitet, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Norbert Fischer, Hamburg 2009.
- Aurelius Augustinus, Confessiones Liber X et XI, Lateinisch-Deutsch übersetzt, herausgegeben und kommentiert von Kurt Flasch, Stuttgart 2008.
- Aurelius Augustinus, Confessiones. Bekenntnisse, Lateinisch-Deutsch, übersetzt von Wilhelm Thimme, mit einer Einführung von Norbert Fischer, Düsseldorf/Zürich 2004.
- Aurelius Augustinus, La dottrina cristiana, testo latino dell'edizione Maurina confrontato con il corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum, Introduction by Mario Naldini and translation by Vincenzo Tarulli, Opere di Sant'Agostino Vol. 8, Città nuova editrice: Rome 1992.
- Des heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus ausgewählte Schriften, Vier Bücher über die christliche Lehre, aus dem Lateinischen übersetzt. Des heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus ausgewählte Schriften Bd. 8; Bibliothek der Kirchenväter, 1. Reihe, Bd. 49, Kempten und München 1925.
- Des heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus zweiundzwanzig Bücher über den Gottesstaat, aus dem Lateinischen übersetzt von Alfred Schröder. Des heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus ausgewählte Schriften 1–3, Bibliothek der Kirchenväter, 1. Reihe, Bd. 01, 16, 28, München 1911–16.
- Biblia sacra vulgata, editio quinta, hg. v. Roger Gryson. Stuttgart 2007.
- Boccaccio, Trattatello in laude di Dante, Introduzione, prefazione e note di Luigi Sasso, Mailand 1995.

- Anicius Manlius Severinus Boethius, *Trost der Philosophie*, übersetzt von Eberhard Gothein, Berlin 1932.
- Bonaventura, *Commentaria in IV libros Sententiarum Magistri Petri Lombardi, Opera omnia*, Bd. 1, Quaracci 1892.
- Bonaventura, *Itinerarium mentis in Deum – Der Pilgerweg des Menschen zu Gott*, lateinisch-deutsch übersetzt und erläutert von Marianne Schlosser, mit einer Einleitung von Paul Zahner, *Theologie der Spiritualität, Quellentexte* (Bd. 3), Münster, 2004.
- Bonaventura, *Breviloquium*, hg. und übersetzt von Marianne Schlosser, Einsiedeln 2006.
- Boncompagno da Signa, *Rhetorica novissima*, hg. v. Steven M. Wight (SCRINEUM: Saggi e materiali on line di scienze del documento e del libro medievale), Università degli studi di Pavia, 1999, abgerufen am 13.01.2020: <http://www.scrineum.it/scrineum/wight/rmindx.htm>.
- Bono Giamboni, *Fiore di Rettorica*, edizione critica a cura di Giambattista Speroni, Pavia 1994.
- Chronik des Dino Compagni: *Von den Dingen die zu seiner Zeit geschehen sind*, übersetzt und eingeleitet von Ida Schwartz. *Das Zeitalter der Renaissance, Serie 2, 1*, Jena 1914.
- La cronica di Dino Compagni delle cose occorrenti ne' tempi suoi, hg. v. Isidoro del Lungo, *Raccolta degli Storici Italiani dal cinquecento al millecinquecento*, Bd. 9, Teil 2, Città di Castello 1913.
- Guillelmi Duranti, *Rationale divinatorum officiorum I–VI*, (*Corpus Christianorum, Continuatio Medievals 140–140 A*), Bde. I–II, hg. v. Davril, Anselme/Thibodeau, Timothy M./Turnhout 1995–1998.
- Wilhelm Durandus, *Rationale divinatorum officiorum*, 3 Bde., Übersetzung und Verzeichnisse von Herbert Douteil, mit einer Einführung herausgegeben und bearbeitet von Rudolf Suntrup, Münster 2016.
- Dekrete der ökumenischen Konzilien, hg. v. Giuseppe Alberigo und Josef Wohlmuth u. a., Bd. 2, Paderborn 2000.
- Prediche inedite del B. Giordano da Rivalto dell'Ordine dei predicatori, *Recitate in Firenze dal 1302 al 1305*, hg. v. Enrico Narducci Bologna 1867.
- Giovanni Villani, *Cronica, a miglior lezione ridotta coll'ajuto de'testi a penna*, hg. v. Francesco Gherardi Dragomanni, (*Collezione di storici e cronisti italiani*), 4 Bde., Frankfurt am Main 1969.
- Homer, *Die Odyssee*, Deutsch von Wolfgang Schadewaldt, Hamburg 2012.
- Hugo von St. Viktor, *Didascalicon de studio legendi*, übersetzt und eingeleitet von Thilo Offergeld, (*Fontes Christiani, Bd. 27*), Freiburg, Basel, Wien 1997.
- Leon Battista Alberti, *I primi tre libri della famiglia*, Testo e commento di F. C. Pellegrini, Riveduti da R. Spongano con una nuova introduzione, Florenz 1946.
- Leon Battista Alberti, *Über das Hauswesen*, 3. Buch, übersetzt von Walther Kraus, eingeleitet von Fritz Schalk, Zürich und Stuttgart 1962.

- Leonardo Bruni, *Le vite di Dante e del Petrarca*, hg. v. Antonio Lanza, Rom 1987.
- Marcus Fabius Quintilianus: *Ausbildung des Redners*, Zwölf Bücher, hg. und übersetzt von Helmut Rahn, Zweiter Teil, Buch VII–XII, Darmstadt 2006.
- Marcus Tullius Cicero: *De Oratore*, Über den Redner, lateinisch-deutsch, hg. und übersetzt von Theodor Nüsslein, Düsseldorf 2007.
- Francesco Petrarca: *Secretum meum*, hg. v. Gerhard Regn und Bernhard Huss, Lateinisch-Deutsch, Mainz 2004.
- Francesco Petrarca, *Familiaria*, Bücher der Vertraulichkeiten, hg. v. Berthe Widmer, Bd. 2, Buch 13–24, Berlin 2009.
- Platon, *Werke in acht Bänden Griechisch und Deutsch*, hg. v. Gunther Eigler, Sechster Band, Theaitetos, Der Sophist, der Staatsmann, bearbeitet von Peter Staudacher, griechischer Text von Auguste Diès, deutsche Übersetzung von Friedrich Schleiermacher, Darmstadt 1970.
- Remigio de' Girolami: *De peccato usure*, übersetzt in: Capitani, Ovidio: «*Il De peccato usure* di Remigio de Girolami», in: *Studi medievali*, Serie III, Bd. 6 (1965), S. 537–662.
- Rhetorica ad Herennium*, Lateinisch-Deutsch, hg. und übersetzt von Theodor Nüsslein, Zürich 1994.
- Thomas von Aquin, *In quattuor libros sententiarum (Sancti Thomae Aquinatis opera omnia)*, hg. v. Busa, Roberto, Bd. 1, Stuttgart 1980).
- Sancti Thomae de Aquino, *Opera omnia*, *Sentencia libri de senu et sensato, cuius secundus tractatus est de memoria et reminiscentia*, Cura et studio Fratrum Praedicatorum, Rom 1985.
- Die katholische Wahrheit oder die theologische Summa des Thomas von Aquin, deutsch wiedergegeben durch Ceslaus Maria Schneider, 12 Bde., Regensburg 1886–1892.
- Sancti Thomae de Aquino *Summa Theologiae*, *Textum Leoninum Romae 1888 editum ac automato translatum a Roberto Busa SJ in taenias magneticas denuo recognovit Enrique Alarcón atque instruxit* (<http://www.corpusthomicum.org>).
- Uguccione, *Derivationes*, hg. v. Enzo Cecchini, 2 Bde., SISMEL Edizioni del Galluzzo, Florenz 2004.
- Vergil, *Aeneis*, Lateinisch-deutsch, in Zusammenarbeit mit Maria Götte, hg. und übersetzt von Johannes Götte, Düsseldorf/Zürich 1997.

## **Forschungsliteratur**

- Aertsen, Jan A.: «Zur Einleitung», in: Ders., Speer, Andreas (Hg.): *Raum und Raumvorstellungen im Mittelalter*, Berlin 1998, S. XI–XVI.
- Ahern, John: «The New Life of the Book. The Implied Reader of the Vita Nuova», in: *Dante Studies* Nr. 110 (1992), S. 1–16.

- Angenendt, Arnold: *Geschichte der Religiosität im Mittelalter*, Darmstadt 2009.
- Ardissino, Erminia: «Parodie liturgiche nell'Inferno», in: *Annali d'Italianistica*, Vol. 25, *Literature, Religion, and the Sacred* (2007). S. 217–232.
- Ardissino, Erminia: *Tempo liturgico e tempo storico nella «Commedia» di Dante*, Vatikanstadt 2009.
- Ascoli, Albert Russell: *Dante and the Making of a Modern Author*, Cambridge 2010.
- Ascoli, Albert Russell: «Reading Dante's Readings: What? When? Where? How?», in: Ardizzone, Maria Luisa (Hg.): *Dante and Heterodoxy: The Temptations of 13th Century Radical Thought*, Newcastle upon Tyne 2014, S. 126–144.
- Assmann, Jan: *Religion und kulturelles Gedächtnis*, München 2007.
- Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 2002.
- Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 2010.
- Auerbach, Erich: *Dante als Dichter der irdischen Welt, mit einem Nachwort von Kurt Flasch*, Berlin 2001.
- Auerbach, Erich: «Dante's Addresses to the Reader», in: *Romance Philology* Vol. 7 (1953–54), S. 268–278.
- Barański, Zygmunt G.: *Dante e i segni. Saggi per una storia intellettuale di Dante Alighieri*, Neapel 2000.
- Barański, Zygmunt G.: «Chiosar con altro testo». *Leggere Dante nel trecento*, Fiesole 2001.
- Barnes, John C.: «Vestiges of the Liturgy in Dante's Verse», in: Ders./Ó Cuilleanáin, Cormac (Hg.): *Dante and the Middle ages. Literary and Historical Essays*, Dublin 1995, S. 233–269.
- Bärsch Jürgen: *Kleine Geschichte des christlichen Gottesdienstes*, Regensburg 2015.
- Barthes, Roland: «Der Tod des Autors», in: Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martinez, Matias/Winko, Simone (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 185–193.
- Beise, Arnd: «*Körpergedächtnis* als kulturwissenschaftliche Kategorie», in: Bannasch, Bettina/Butzer, Günter (Hg.): *Übung und Affekt. Formen des Körpergedächtnisses*, Berlin 2007, S. 9–25.
- Bellitto, Christopher M.: «Revisiting Ancient Practices: Priestly Training before Trent», in: Begley, Ronald B./Koterski, Joseph W. (Hg.): *Medieval Education*, New York 2005. S. 35–49.
- Bellomo, Saverio: *Filologia critica dantesca*, Brescia 2012.
- Belting, Hans: «Das Bild als Text. Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes», in: Belting, Hans/Blume, Dieter (Hg.): *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit*, München 1989, S. 23–64.

- Bezner, Frank: «Simmistes veri. Das Bild Platons in der Theologie des zwölften Jahrhunderts», in: Gersh, Stephen/Hoenen, Maarten J. F. M. (Hg.): *The platonic tradition in the Middle Ages. A doxographic approach*, Berlin 2002.
- Bieritz, Karl-Heinrich: *Liturgik*, Berlin 2004.
- Black, Robert: «Education», in: Barański, Zygmunt G./Pertile, Lino (Hg.): *Dante in Context*, Cambridge 2015, S. 260–269.
- Blum, Herwig: *Die antike Mnemotechnik*, Hildesheim 1969.
- Bolzoni, Lina: «Dante o della memoria appassionata», in: Ossola, Carlo/Delcorno, Carlo (Hg.): *Lettere Italiane, Anno LX, Numero 2*, Firenze 2008, S. 169–193.
- Bolzoni, Lina: *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*. Torino 1995.
- Bourdieu, Pierre: *Die verborgenen Mechanismen der Macht. Schriften zu Politik & Kultur 1*, hg. v. Margareta Steinbrücke, aus dem Französischen von Jürgen Bolder, Hamburg 2015.
- Browe, Peter: *Die Eucharistie im Mittelalter. Liturgiehistorische Forschungen in kulturwissenschaftlicher Absicht, mit einer Einführung* hg. v. Hubertus Lutterbach und Thomas Flammer, Münster 2003.
- Brückner, Wolfgang: «Bild-Ehre, Bild-Schande, Bild-Ängste. Einstige Kommunikationsweise und heutige Diskursverkürzungen», in: Behrmann, Carolin (Hg.): *Images of Shame. Infamy, Defamation and the Ethics of Oeconomia*, Berlin 2016, S. 103–117.
- Brundin, Abigail, Howard, Deborah, Laven, Mary: *The Sacred Home in Renaissance Italy*, Oxford 2018.
- Burdorf, Dieter: *Einführung in die Gedichtanalyse*, Stuttgart 1997.
- Campe, Rüdiger: «Körper», in: Pethes, Nicolas/Ruchatz, Jens (Hg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*, Reinbek bei Hamburg 2001.
- Carruthers, Mary: *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, 2. Auflage, Cambridge 2008.
- Carruthers, Mary: «Italy, Ars Memorativa, and Fame's House», in: *Studies in the Age of Chaucer, Proceedings*, Nr. 2, 1986, S. 179–188.
- Carruthers, Mary: «Moving Images in the Mind's Eye», in: Hamburger, Jeffrey F./Bouché, Anne-Marie (Hg.): *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Princeton, New Jersey 2006, S. 287–305.
- Carruthers, Mary, Ziolkowski, Jan M. (Hg.): *The Medieval Craft of Memory. An Anthology of Texts and Pictures*, Philadelphia, Pennsylvania 2003.
- Cassell, Anthony K.: *The Monarchia Controversy, An Historical Study with Accompanying Translations of Dante Alighieri's Monarchia, Guido Vernani's Refutation of the Monarchia Composed by Dante and Pope John XXII's Bull, Si Fratrum*, Washington 2004.
- Chenu, Marie-Dominique: «Auctor, Actor, Autor», in: *Archivium Latinitatis Medii Aevi* 3 (1927), S. 81–86.

- Chiavacci Leonardi, Anna Maria: Kommentar zu Dante Alighieri, *La Divina Commedia, Inferno, Purgatorio, Paradiso*, Mailand 2011.
- Cline Horowitz, Maryanne (Hg.): *The New Dictionary of the History of Ideas*, 6 Bde., New York 2005.
- Colish, Marcia L.: *Medieval Foundations of the Western Intellectual Tradition. 400–1400*, New Haven und London 1997.
- Contini, Gianfranco: *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Turin 2001.
- Cortelazzo, Manlio, Zolli, Paolo: *Dizionario etimologico della lingua italiana*, 5 Bde., Bologna 1983.
- Corti, Maria: «Il libro della memoria» e i libri dello scrittore», in: *Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico e Dante*, Turin 1993, S. 27–50.
- D'Andrea, Antonio: «Dante, la mémoire et le livre: Le sens de la *Vita Nuova*», in: Roy, Bruno/Zumthor, Paul (Hg.): *Jeux de mémoire. Aspects de la mnémotechnie médiévale*, Montréal 1985, S. 91–97.
- Dameron, George W.: *Florence and its Church in the Age of Dante*, Philadelphia, Pennsylvania 2005.
- Davidsohn, Robert: *Geschichte von Florenz*, 4 Bde., Berlin 1896–1927.
- Davis, Charles T.: «Education in Dante's Florence», in: *Speculum* 40 (1965), S. 415–435.
- Davis, Charles T.: «The Early Collection of Books of S. Croce in Florence», in: *Proceedings of the American Philosophical Society*, Bd. 107, Nr. 5 (15. Oktober 1963), S. 399–414.
- Davis, Charles T.: *Dante's Italy and other essays*, Philadelphia 1984.
- De Poli, Luigi: *La structure mnémotechnique de la Divine Comédie*, Bern 1999.
- De Robertis, Domenico: *Il Libro della «Vita Nuova»*, seconda edizione accresciuta, Firenze 1970.
- Delcorno, Carlo: «Dante e il linguaggio dei predicatori», in: *Lecture classensi* 25 (1996), S. 51–74.
- Delcorno, Carlo «Cadenze e figure della predicazione nel viaggio dantesco», in: *Lettere italiane* vol. 37 (1985), S. 299–320.
- Dinzelbacher, Peter: *Mittelalterliche Visionsliteratur. Eine Anthologie*, Darmstadt 1989.
- Dolezalova, Lucie und Visi, Tamas: «Revisiting Memory in the Middle Ages (Introduction)», in: Dolezalova, Lucie (Hg.): *The Making of Memory in the Middle Ages*, Leiden und Boston 2010, S. 1–8.
- Dohrn-Van Rossum, Gerhard: *Die Geschichte der Stunde. Uhren und moderne Zeitordnungen*, Köln 2007.
- Donati, Silvia: «Einleitung», in: *Alberti Magni, Opera omnia*, hg. vom Kölner Albertus-Magnus-Institut, Bd. 7, Teil IIA, *De sensu et sensato cuius secundus liber est de memoria et reminiscencia*, hg. v. Silvia Donati, Aeschendorff 2017, S. XI–LXXIII.
- Draaisma, Douwe: *Metaphors of Memory. A history of ideas about the mind*, translated by Paul Vincent, Cambridge 2000.

- Dronke, Peter: *Dante and Medieval Latin Traditions*, Cambridge 2009.
- Eco, Umberto: «Zwischen Autor und Text», in: Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martinez, Matias/Winko, Simone (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 279–294.
- Edgerton, Samuel Y.: *Pictures and Punishment. Art and Criminal Prosecution during the Florentine Renaissance*, London 1985.
- Faupel-Dreves, Kirstin: *Vom rechten Gebrauch der Bilder im liturgischen Raum. Mittelalterliche Funktionsbestimmungen bildender Kunst im Rationale divinatorum officiorum des Durandus von Mende (1230/1–1296)*, *Studies in the History of Christian Thought*, Bd. 89, Köln 2000.
- Faupel-Dreves, Kirstin: «Bildraum als Kultraum? Symbolische und liturgische Raumgestaltung im *Rationale divinatorum officiorum* des Durandus von Mende», in: Aertsen, Jan A./Speer, Andreas (Hg.): *Raum und Raumvorstellungen im Mittelalter*, Berlin 1998, S. 665–684.
- Ferrari, Matteo: «*Avaro, traditore*. Pittura d'infamia e tradizione figurative del tradimento politico tra Lombardia e Toscana (1250–1350)», in: Brilli, Elisa/Fenelli, Laura/Wolf, Gerhard (Hg.): *Images and Works in Exile. Avignon and Italy during the first Half of the 14th Century*, Florenz 2015, S. 23–38.
- Ferretti, Silvia: «Zur Ontologie der Erinnerung in Augustinus' *Confessiones*», in: Assmann, Aleida/Harth, Dietrich (Hg.): *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt am Main 1991, S. 356–362.
- Fenster, Thelma, Lord Smail, Daniel: «Introduction», in: Dies. (Hg.): *Fama. The politics of Talk and Reputation in Medieval Europe*, New York 2003, S. 1–11.
- Fischer, Norbert: «Einleitung», in: Aurelius Augustinus, *Was ist Zeit? (Confessiones XI/Bekennnisse 11)*, eingeleitet, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Norbert Fischer, Hamburg 2009, S. XI–LXIV.
- Flasch, Kurt: *Einladung, Dante zu lesen*, Frankfurt am Main 2013.
- Flasch, Kurt: *Das philosophische Denken im Mittelalter. Von Augustin zu Machiavelli*, Stuttgart 1986.
- Flasch, Kurt: *Einführung in die Philosophie des Mittelalters*, Darmstadt 1987.
- Flasch, Kurt: *Augustin. Einführung in sein Denken*, Stuttgart 1980.
- Flasch, Kurt: «Einleitung», in: Augustinus. *Confessiones Liber X et XI*. Lateinisch/Deutsch übersetzt, herausgegeben und kommentiert von Kurt Flasch, Stuttgart 2008.
- Fludernik, Monika: *Erzähltheorie. Eine Einführung*, 4., erneut durchgesehene Auflage, Darmstadt 2013.
- Fludernik, Monika: «The Diachronization of Narratology, Dedicated to F. K. Stanzel on his 80th birthday», in: *Narrative*, Bd. 11, Nr. 3 (Oktober 2003), S. 331–348.
- Foucault, Michel: «Was ist ein Autor?», in: Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martinez, Matias/Winko, Simone (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 185–193.

- Franke, William: «Dante's Address to the Reader and its Ontological Significance», in: MLN, Bd. 109, Heft 1 (1994), S. 117–127.
- Freccero, John: Dante. The poetics of Conversion, London/Cambridge, Massachusetts 1986.
- Fried, Johannes: Der Schleier der Erinnerung. Grundzüge einer historischen Memorik, München 2012.
- Friedman, Joan Isobel: «La Processione mistica di Dante: Allegoria e iconografia nel Canto XXIX del *Purgatorio*», in: Picone, Michelangelo (Hg.): Dante e le forme dell'allegoresi, Ravenna 1987, S. 125–148.
- Friedrich, Hugo: Epochen der italienischen Lyrik, Frankfurt am Main 1964.
- Funke, Fritz: Buchkunde. Ein Überblick über die Geschichte des Buches, 6. überarbeitete und ergänzte Auflage, München 1999.
- Gardner, Edmund G.: «Imagination and Memory in the Psychology of Dante», in: Williams, M./de Rothschild, J. A. (Hg.): A Miscellany of Studies in Romance Languages and Literatures presented to Leon E. Kastner, Cambridge 1932, S. 275–282.
- Geary, Patrick: Phantoms of Remembrance. Memory and Oblivion at the End of the First Millenium, Princeton, New Jersey 1994.
- Gellrich, Jesse M.: The Idea of the Book in the Middle Ages. Language Theory, Mythology, and Fiction, Ithaca/London 1985.
- Genette, Gérard: «Implizierter Autor, implizierter Leser?», in: Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martinez, Matias/Winko, Simone (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart 2000, S. 233–246.
- Genette, Gérard: Die Erzählung, 3., durchgesehene und korrigierte Auflage, übersetzt von Andreas Knop, mit einem Nachwort von Jochen Vogt, überprüft und berichtigt von Isabel Kranz, Paderborn 2010.
- Gentili, Sonia: «Remigio de' Girolami», in: Dizionario Biografico degli Italiani, Vol. 56 (2001).
- Glasner, Peter: «Ritus», in: Pethes, Nicolas/Ruchatz, Jens (Hg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon, Hamburg 2001.
- Glauch, Sonja: «Ich-Erzähler ohne Stimme. Zur Andersartigkeit mittelalterlichen Erzählens zwischen Narratologie und Mediengeschichte», in: Haferland, Harald/Meyer, Matthias (Hg.): Historische Narratologie – Mediävistische Perspektiven (Trends in Medieval Philology 19), Berlin, New York 2010, S. 149–185.
- Gmelin, Hermann: «Die Anrede an den Leser in Dantes Göttlicher Komödie», in: Deutsches Dante-Jahrbuch, 20/21 (1951), S. 130–140.
- Gmelin, Hermann: Kommentar zu Dante Alighieri: Die Göttliche Komödie, Italienisch und Deutsch mit Kommentar, übersetzt von Hermann Gmelin, Stuttgart 1955.
- Goetz, Hans-Werner: Geschichtsschreibung und Geschichtsbewusstsein im hohen Mittelalter, Orbis Mediaevalis, Vorstellungswelten des Mittelalters, hg. v. Hans-Werner

- Goetz/Wilfried Hartmann/Peter Segl/Helmut G. Walther, Bd. 1, 2. ergänzte Auflage, Berlin 2008a.
- Goetz, Hans-Werner: «Zeit/Geschichte», in: Dinzelbacher, Peter (Hg.): Europäische Mentalitätsgeschichte. Hauptthemen in Einzeldarstellungen, Stuttgart 2008b, S. 738–745.
- Green, Louis: «Florence», in: Abulafia, David (Hg.): The Cambridge Medieval History, Bd. V, c. 1198–1300, Cambridge 1999, S. 479–96.
- Grosse, Max: Das Buch im Roman, München 1994.
- Gurjewitsch, Aaron J.: Das Weltbild des mittelalterlichen Menschen, aus dem Russischen übersetzt von Gabriele Loßack, München 1980.
- Gvozdeva, Katja/Velten, Hans Rudolf: «Einführung», in: Dies. (Hg.): Medialität der Prozeession. Performanz ritueller Bewegung in Texten und Bildern der Vormoderne, Heidelberg 2011, S. 11–34.
- Hajdu, Helga: Das mnemotechnische Schrifttum des Mittelalters, Wien 1936.
- Halbwachs, Maurice: La mémoire collective. Paris 1950.
- Hawkins, Peter S.: «Dante and the Bible» in: Jacoff, Rachel (Hg.): Cambridge Companion to Dante, Cambridge, UK 2007, S. 125–140.
- Harrison, Robert Pogue: The Body of Beatrice, Baltimore/London 1988.
- Hellmeier, Paul Dominikus: Anima et intellectus, Albertus Magnus und Thomas von Aquin über Seele und Intellekt des Menschen, Beiträge zur Geschichte der Philosophie und Theologie des Mittelalters, Neue Folge Bd. 75, Münster 2011.
- Hugener, Rainer: Buchführung für die Ewigkeit: Totengedenken, Verschriftlichung und Traditionsbildung im Spätmittelalter, Zürich 2014.
- Hutton, Patrick H.: «Memory», in: Cline Horowitz, Maryanne (Hg.): The New Dictionary of the History of Ideas, 6 Bde., New York 2005, Bd. 4, S. 1418–1422.
- Imbach, Ruedi: «Dante als Schüler und Lehrer», in: Speer, Andreas/Jeschke, Thomas: Schüler und Meister, Miscellanea Mediaevalia Bd. 39, Berlin 2016, S. 61–79.
- Jungmann, Josef Andreas S. J.: Missarum Sollemnia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe, Fünfte, verbesserte Auflage, 2 Bde., Bonn 2003.
- Kablitz, Andreas: «Dantes poetisches Selbstverständnis (Convivio – *Commedia*)», in: Wehle, Winfried (Hg.): Über die Schwierigkeit (s)ich zu sagen (Analecta Romanica 63), Frankfurt am Main 2001, S. 17–57.
- Kann, Christoph: «Erinnern und Vergessen. Perspektiven der Memoria bei Augustinus», in: von Hülsen-Esch, Andrea (Hg.): Medien der Erinnerung in Mittelalter und Renaissance, Düsseldorf 2009, S. 9–33.
- Klinkert, Thomas: «Das Schmerzgedächtnis in der *Commedia*», in: Bannasch, Bettina, Butzer, Günter (Hg.): Übung und Affekt. Formen des Körpergedächtnisses, Berlin 2007, S. 71–98.
- Klotz, Volker: Erzählen. Von Homer zu Boccaccio, von Cervantes zu Faulkner, München 2006.

- Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, 24. durchgesehene und erweiterte Auflage, Berlin und New York 2002.
- Köhler, Hartmut: Kommentar zu Dante Alighieri: La *Commedia*. Die Göttliche Komödie. Paradies, Italienisch/Deutsch, in Prosa übersetzt und kommentiert von Hartmut Köhler, Stuttgart 2010.
- Krüger, Klaus: Politik der Evidenz. Öffentliche Bilder als Bilder der Öffentlichkeit im Trecento, Göttingen 2015.
- Kuehn, Thomas: «Fama as a Legal Status in Renaissance Florence», in: Fenster, Thelma, Lord Smail, Daniel (Hg.): Fama. The politics of Talk and Reputation in Medieval Europe, New York 2003, S. 27–46.
- Kühne, Udo: «Dichterehre. Dantes Poetik der Reputation», in: Deutsches Dante-Jahrbuch, Bd. 92, 2017, S. 124–144.
- Le Goff, Jacques: Wucherzins und Höllenqualen. Ökonomie und Religion im Mittelalter, aus dem Französischen von Matthias Rüb, mit einer Einführung von Johannes Fried, Stuttgart 2008.
- Le Goff, Jacques: La naissance du purgatoire, Paris 1981.
- Le Goff, Jacques: «Memoria», in: Ruggiero, Romano (Hg.): Enciclopedia Einaudi, Bd. 8, Turin 1979, S. 1068–1109.
- Levers, Toby: «The image of Authorship in the Final Chapter of the *Vita Nova*», in: Italian Studies, Bd. 57, Heft 1 (2002), S. 5–19.
- Mackin, Zane D. R.: Dante Praedicator: Sermons and Preaching Culture in the *Commedia*, Columbia University Academic Commons, 2013, aufgerufen am 18.01.2017: <http://hdl.handle.net/10022/AC:P:20386>.
- Martinez, Ronald L.: «The poetics of Advent liturgies: Dante's *Vita Nova* and *Purgatorio*», in: Picone, Michelangelo/Theodore J., Cachey/Margherita, Mesirca (Hg.): Le culture di Dante. Studi in onore di Robert Hollander, Florenz 2004, S. 271–304.
- Masciandaro, Franco: La problematica del tempo nella *Commedia*, Ravenna 1976.
- Mayer, Anton L.: «Die Liturgie und der Geist der Gotik», in: Ders.: Die Liturgie in der europäischen Geistesgeschichte, gesammelte Aufsätze, hg. und eingeleitet von Emmanuel von Severus, Darmstadt 1978, S. 18–47.
- Meier, Christel und Wagner-Egelhaaf, Martina: «Einführung», in: Dies. (Hg.), Prophetie und Autorschaft. Charisma, Heilsversprechen und Gefährdung, Berlin 2014, S. 11–38.
- Metz, Wilhelm: «Das Weltgericht bei Dante in Differenz zu Thomas von Aquin», in: Ende und Vollendung. Eschatologische Perspektiven im Mittelalter, *Miscellanea Mediaevalia*, Bd. 29, Berlin 2002.
- Milani, G.: «Pittura infamante e *damnatio memoriae*. Note su Brescia e Mantova», in: Sanfilippo, Isa Lori/Rigon, Antonio (Hg.): Condannare all'oblio. Pratiche della *damnatio memoriae* nel medioevo, Atti del convegno, Rom 2010, S. 179–195.

- Minnis, A. J.: *Medieval Theory of Authorship. Scholastic literary attitudes in the later Middle Ages*, 2. Auflage, Worcester 1988.
- Mulchahey, M. Michèle: «Education in Dante's Florence Revisited. Remigio de' Girolami and the Schools of Santa Maria Novella», in: Begley, Ronald (Hg.): *Medieval Education*, New York 2005, S. 143–181.
- Mulchahey, Michèle: *First the Bow is Bent in Study ... Dominican Education before 1350*, Toronto 1998.
- Müller, Jörn: *Albertus Magnus über Gedächtnis, Erinnern und Wiedererinnerung. Eine philosophische Lektüre von De memoria et reminiscencia mit Übersetzung Lectio Albertina 17*, Münster 2017.
- Nagel, William D.: *Geschichte des christlichen Gottesdienstes*, Berlin 1962.
- Neunheuser, Burkhard: *Storia della liturgia attraverso le epoche culturali*, Rom 1977.
- Nora, Pierre: *Les Lieux de Mémoire*, Paris 1984–1992.
- Nüsslein, Theodor: «Einführung», in: *Rhetorica ad Herennium. Lateinisch-Deutsch*, hg. und übersetzt von Theodor Nüsslein, Zürich 1994.
- Oexle, Otto Gerhard: *Memoria und Memorialüberlieferung im früheren Mittelalter*, in: *Frühmittelalterliche Studien*, Bd. 10 (1976), Heft 1, S. 70–95.
- Ohly, Friedrich: *Bemerkungen eines Philologen zur Memoria. In: Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter (Münstersche Mittelalter-Schriften 48)*, München 1984, S. 9–68.
- Ortalli, Gherardo: «... pingatur in Palatio ...». *La pittura infamante nei secoli XIII–XVI*, Rom 1979.
- Ortalli, Gherardo: «Pittura Infamante. Practices, Genres and Connections», in: Behrmann, Carolin (Hg.): *Images of Shame. Infamy, Defamation and the Ethics of Oeconomia*, Berlin 2016, S. 29–47.
- Ott, Karl August: «Die Bedeutung der Mnemotechnik für den Aufbau der Divina Commedia», in: *Deutsches Dante-Jahrbuch 62 (1987)*, S. 163–193.
- Pertile, Lino: «Life», in: Barański, Zygmunt G./Pertile, Lino (Hg.): *Dante in Context*, Cambridge 2015, S. 461–474.
- Pethes, Nicolas: *Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien. Zur Einführung*, Hamburg 2008.
- Petrucchi, Armando: *Scrivere e leggere nell'Italia medievale*, hg. v. Charles M. Radding, Mailand 2007.
- Picone, Michelangelo: «Rito e Narratio nella Vita Nuova», in: *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca* Bd. 1, Florenz 1983, S. 141–157.
- Poeschke, Joachim: *Mosaiken in Italien 300–1300*, München 2009.
- Poeschke, Joachim: *Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280–1400, Aufnahmen von Antonio Quattrone und Ghigo Roli*, München 2003.
- Poleg, Eyal: «A Ladder Set Upon Earth. The Bible in Medieval Sermons», in: Boynton, Susan/Reilly, Diane J. (Hg.): *The Practice of the Bible in the Middle Ages. Produc-*

- tion, Reception, and Performance in Western Christianity, New York Chichester 2011, S. 205–227.
- Ragone, Franca: Giovanni Villani e I suoi continuatori. La scrittura delle cronache a firenze nel trento, Roma 1998.
- Rathmann, Michael: «Damnatio memoriae. Vergessen oder doch erinnern?», in: Scholz, Sebastian/Schwedler, Gerald/Sprenger, Kai-Michael (Hg.): Damnatio in Memoria. Deformation und Gegenkonstruktionen in der Geschichte, Köln 2014, S. 85–108.
- Renucci, Paul: Dante disciple et juge du monde gréco-latin, Paris 1954.
- Reynolds, Barbara: Dante. The Poet, the Thinker, the Man, New York 2010.
- Reynolds, L. D., Wilson, N. G.: Scribes & Scholars. A Guide to the Transmission of Greek & Latin Literature, 4. Auflage, Oxford 2013.
- Ricklin, Thomas: «Einleitung», in: Das Schreiben an Cangrande della Scala, übersetzt, eingeleitet und kommentiert von Thomas Ricklin, Philosophische Werke, Bd. 1, Hamburg 1996, S. XVIII–XXIV.
- Ricoeur, Paul: Zeit und Erzählung, Bd. 2: Zeit und literarische Erzählung, (Übergänge. Texte und Studien zu Handlung, Sprache und Lebenswelt, hg. v. Richard Grathoff und Bernhard Waldenfels), München 1988.
- Robiglio, Andrea A.: «Philosophy and theology», in: Barański, Zygmunt G./Pertile, Lino (Hg.): Dante in Context, Cambridge 2015, S. 137–158.
- Roest, Bert: «Mendicant School Exegesis», in: Boynton, Susan/Reilly, Diane J. (Hg.): The Practice of the Bible in the Middle Ages. Production, Reception and Performance in Western Christianity, New York Chichester 2011, S. 179–204.
- Rossi, Luca Carlo: Kommentar zu Dante Alighieri, Vita Nova, hg. v. Luca Carlo Rossi, Mailand 2011.
- Saenger, Paul: Space between words. The Origins of Silent Reading, Stanford 1997.
- Santagata, Marco: Dante. Il romanzo della sua vita, Mailand 2016.
- Santagata, Marco: L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante, Bologna 2011.
- Schaefer, Ursula: «Die Funktion des Erzählers zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit», in: Wolfram-Studien 18 (2004), S. 83–97.
- Schaefer, Ursula: «Zum Problem der Mündlichkeit», in: Heinzle, Joachim (Hg.): Modernes Mittelalter: Neue Bilder einer populären Epoche, Frankfurt am Main 1999.
- Scholz, Sebastian: «Öffentliche Frömmigkeit im 15. Jahrhundert. Stiftung, Memoria und Repräsentation auf Denkmälern», in: Rogge, J.: Religiöse Ordnungsvorstellungen und Frömmigkeitspraxis im Hoch- und Spätmittelalter, Korb 2008, S. 115–134.
- Schönberger, Rolf: «Der Raum der Memoria», in: Aertsen, Jan A./Speer, Andreas (Hg.): Raum und Raumvorstellungen im Mittelalter, Berlin 1998, S. 471–488.
- Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie, Berlin 2014.
- Schwedler, Gerald: «Was heisst und zu welchem Ende untersucht man *damnatio in memoria?*», in: Scholz, Sebastian/Schwedler, Gerald/Sprenger, Kai-Michael (Hg.):

- Damnatio in Memoria. Deformation und Gegenkonstruktionen in der Geschichte, Köln 2014, S. 9–23.
- Schwedler, Gerald: Vergessen, Verändern, Verschweigen. *Damnatio memoriae* im frühen Mittelalter, Köln 2021.
- Schulz, Armin: Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive, hg. v. Manuel Braun, Alexandra Dunkel und Jan-Dirk Müller, Berlin/Boston 2012.
- Schwarzbauer, Fabian: Geschichtszeit. Über Zeitvorstellungen in den Universalchroniken Frutolfs von Michelsberg, Honorius' Augustodunensis und Ottos von Freising. *Orbis Mediaevalis*, Vorstellungswelten des Mittelalters, hg. v. Hans-Werner Goetz/Wilfried Hartmann/Peter Segl, Helmut G. Walther, Bd. 6, Berlin 2005.
- Senkel, Christian: «Beatrice und die Nachahmung Gottes. *Ars imitatur naturam* in Dantes Göttlicher Komödie», in: Moritz, Arne (Hg.): *Ars imitatur naturam*. Transformationen eines Paradigmas menschlicher Kreativität im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit, Münster 2010, S. 167–184.
- Shapiro, Marianne: *Dante and the Knot of Body and Soul*, New York 1998.
- Signori, Gabriela: Räume, Gesten, Andachtsformen. Geschlecht, Konflikt und religiöse Kultur im europäischen Mittelalter, Ostfildern 2005.
- Singleton, Charles S.: *An Essay on the «Vita Nuova»*, Cambridge 1949.
- Singleton, Charles S.: *Saggio sulla «Vita Nuova»*, Bologna 1968.
- Singleton, Charles S.: *Dante Studies I. Commedia. Elements of Structure*, Cambridge 1957.
- Sleumer, Albert: *Kirchenlateinisches Wörterbuch*, Hildesheim 2015.
- Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens*, 8. Auflage, Göttingen 2008.
- Steinberg, Justin: *Dante and the limits of the law*, Chicago 2013.
- Stierle, Karlheinz: *Dante Alighieri. Dichter im Exil, Dichter der Welt*, München 2014.
- Treherne, Matthew: «La Commedia di Dante e l'immaginario liturgico», in: Ledda, Giuseppe (Hg.): *Preghiera e liturgia nella Commedia*, Atti del Convegno internazionale di Studi, Ravenna, 12. November 2011, Ravenna 2013, S. 11–30.
- Unzeitig, Monika: *Von der Schwierigkeit, zwischen Autor und Erzähler zu unterscheiden*, Wolfram-Studien XVIII, Berlin 2004, S. 59–81.
- Vallerani, Massimo: *La giustizia pubblica medievale*, Bologna 2005.
- Vallone, Aldo: *Cultura e memoria in Dante*, Neapel 1988.
- Verdon, Timothy: «La più grande chiesa francescana», in: Ders. (Hg.): *Alla riscoperta delle chiese di Firenze*, Bd. 3, Florenz 2004, S. 9–32.
- Vitz, Evelyn Birge: «Liturgy as Education in the Middle Ages», in: *Medieval Education*, New York 2005. S. 20–34.
- Von Contzen, Eva: «Narrative and Experience in Medieval Literature. Author, Narrator and Character Revisited», in: Dies., Kragl, Florian: *Narratologie und mittelalterliches Erzählen. Autor, Erzähler, Perspektive, Zeit und Raum*, Berlin/Boston 2018.

- Von Müller, Achatz Freiherr: *Gloria Bona Fama Bonorum*. Studien zur sittlichen Bedeutung des Ruhmes in der frühneuzeitlichen und mittelalterlichen Welt, Husum 1977.
- Wehle, Winfried: *Dichtung über Dichtung*. Dantes «Vita Nuova», München 1986.
- Weinberg, Manfred: «Vergessen. II. In der Kulturwissenschaft», in: Pethes, Nicolas/Ruchatz, Jens (Hg.): *Gedächtnis und Erinnerung*. Ein interdisziplinäres Lexikon, Hamburg 2001, S. 626–629.
- Weinrich, Harald: «Typen der Gedächtnismetaphorik», in: *Archiv für Begriffsgeschichte*, Vol. 9 (1964), S. 23–26.
- Weinrich, Harald: «Memoria Dantis», in: *Heidelberger Jahrbücher* 38 (1994), S. 183–199.
- Weinrich, Harald: *Lethe*. Kunst und Kritik des Vergessens, München 2005.
- Weinrich, Harald: *Tempus*. Besprochene und erzählte Welt, München 2001.
- Welte, Marika: *Memoria*. Gedächtnis und Erinnerung in Theodor Fontanes Roman *Unwiederbringlich*. Dissertation, Trier 2009.
- Wenzel, Siegfried: «The arts of preaching», in: Minnis, Alastair/Johnson, Ian (Hg.): *The Cambridge History of Literary Criticism*, Vol II, *The Middle Ages* (Cambridge: Cambridge University Press), 2005, S. 84–87.
- Wickham, Chris: «Fama and the Law in Twelfth-Century Tuscany», in: Fenster, Thelma/Lord Smail, Daniel (Hg.): *Fama*. The politics of Talk and Reputation in Medieval Europe, New York 2003, S. 15–26.
- Wirkus, Brenda: «Vestiges and Communities: Franciscan Traces in Dante's New Life», in: Casciani, Santa (Hg.): *The Medieval Franciscans*, Bd. 3: *Dante and the Franciscans*, Leiden und Boston 2006. S. 307–344.
- Wittschier, Heinz Willi: *Dantes Divina Commedia*. Einführung und Handbuch, Grundlagen der Italianistik, hg. v. dems., Bd. 4, Frankfurt am Main 2004.
- Yates, Frances A.: *The Art of Memory*, London 1966.
- Zambon, Francesco: «Allegoria e linguaggio dell'ineffabilità nell'autoesegesi dantesca dell'*Epistola a Cangrande*», in: Peron, Gianfelice (Hg.): *L'autocommento*, atti del XVIII Convegno Interuniversitario, Padua 1994, S. 21–30.



## Abbildungsverzeichnis

Abb. Nr. 1: Brunetto Latini, *Li Livres dou Tresor*, Bibliothèque nationale de France, BNF, Ms. Français 12581, fol. 139v, Foto: BNF.

Abb. Nr. 2: Zwei Studien eines kopfüber gehängten Mannes, Sarto, Andrea del (1486–1530), 1530, Florenz, Uffizien. Photo © The Devonshire Collections, Chatsworth Reproduced by permission of Chatsworth Settlement Trustees/Bridgeman Images.

Abb. Nr. 3: Giotto (Giotto di Bondone 1266–1336): Das Jüngste Gericht, Detail. Padua, Scrovegni-Kapelle. Foto © 2021. Photo Scala, Florence.

Abb. Nr. 4: Das Jüngste Gericht, um 1240/50–um 1300, Detail, Gewölbemosaik im Baptisterium von San Giovanni, Florenz. Foto: Elisa Monaco.



Das Signet des Schwabe Verlags ist die Druckermarke der 1488 in Basel gegründeten Offizin Petri, des Ursprungs des heutigen Verlags-  
hauses. Das Signet verweist auf die Anfänge des Buchdrucks und stammt aus dem Umkreis von Hans Holbein. Es illustriert die Bibelstelle Jeremia 23,29:  
«Ist mein Wort nicht wie Feuer, spricht der Herr, und wie ein Hammer, der Felsen zerschmeißt?»

# DANTE und das Gedächtnis

Mit dem Aufkommen der christlichen Redekunst und den Überlegungen zum Wesen des Menschen tun sich neue Blickpunkte auf das Gedächtnis auf, die der Dichter Dante Alighieri auf beispiellose Weise in seinem Werk verarbeitet.

Elisa Monaco rekonstruiert in ihrem Buch die philosophischen sowie anthropologischen, aber auch literaturtheoretischen Dimensionen des Gedächtnisses bei Dante. Sie analysiert die Idee des Gedächtnisses als Buch, die als Brennpunkt für das neue Selbstverständnis des Dichter-Autors dient, und untersucht die ambivalente Deutung des Ruhmes und die Idee vom Gedächtnis als Raum in Dantes Texten. Ebenso geht ihr Buch der Frage nach, wo Dante Gedächtnis und Erinnerung innerhalb des «Seelenkörpers» verortet. Damit zusammenhängend beschreibt sie Dantes Vorstellung des Erinnerungswegs, die im körperlichen Gedächtnis und in der liturgischen Performanz Ausdruck findet.

**ELISA MONACO** studierte Geschichte, Deutsche Philologie und Alte Geschichte in Basel. Sie war als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Landesmuseum Zürich tätig und forschte am Historischen Seminar der Universität Zürich zum Gedächtnis bei Dante Alighieri. Nach einem Forschungsaufenthalt in Florenz wurde sie 2020 in Zürich promoviert.

**SCHWABE VERLAG**  
[www.schwabe.ch](http://www.schwabe.ch)

ISBN 978-3-7965-4427-9



9 783796 444279