

„Ab hier betrittst du Schmerzgebiet“. Inferno

Daniel Falb, Inferno 1

Dass das Nachleben des Dichters auch eine ideologische Seite hat, nimmt Daniel Falb in seinem Beitrag zu Inferno 1 in „Einfacher Sprache“ in den Blick, wenn er herausfordernd fragt: Ist Dantes Kosmos geeignet, um seine Erschließung als Herausforderung für alle zu begreifen? Für wie viele auf der Erde lebende Menschen ist „das beste von Menschen geschriebene Buch“ (Jorge Luis Borges) überhaupt verständlich? Wie überbrücken wir die Zeit, die zwischen Dantes Versuchen und den unseren liegt? Schon aufgrund seiner Bildungsvoraussetzungen – italienische Poesie des Mittelalters, mit philosophisch-scholastischen Inhalten durchsetzt – gestaltet sich der Zugang zu Dante alles andere als barrierefrei, angefangen bei der Identifikation mit einem bestimmten westlichen Kanon. Die Übersetzungstätigkeit, die sich um Dante versammelt, konzentriert sich traubenartig auf einige wenige Länder. Dantes literarische Jenseitswanderung ist das eurozentrische Werk schlechthin.

Das Phänomen „Dichtung in leichter Sprache“ hatte Falb bereits in seinem Band *Deutschland. Ein Weltmärchen* vorgeführt. Der Verzicht auf syntaktische und lexikalische Komplexität ruft dort eine andere Komplexität auf den Plan, die wie eine *Contrainte* fungiert. Der Ausgangspunkt der vorliegenden Versuchsanordnung war folgerichtig eine Interlinearversion, eine Textsorte also, die sich ihrerseits in das Konfliktfeld zwischen inhaltlicher Transparenz und philologischer Präzision einschreibt: Was müssen wir wissen, was ergibt sich von selbst? Was hat es mit Himmel und Hölle auf sich? Und wer war eigentlich dieser Vergil? Die Unmittelbarkeit von Dantes Bildfindungen lässt einen nicht selten verblüfft zurück; implikationsreich sind eher die Inhalte und philosophischen Konzepte.

Die Frage, wie sich Vorgaben von Reim, Rhythmus und Metrum, also „nicht-semantische Sprachereignisse“, zum Desiderat der einfachen Sprache verhalten, stellt sich dabei nicht von ungefähr. Schon die Metapher oder Allegorie des „dunklen“ oder „wilden und rauen“ Waldes wäre dazu zu rechnen. Was geht verloren, wenn sie einer „Erklärung“ zugeführt, idiomatisch aufgelöst wird? In Italien kamen in den letzten Jahren vermehrt populäre, nacherzählende *Commedia*-Editionen auf den Markt, wobei der Hang zur Paraphrase und das Anschwellen des Anmerkungsapparats zwar dem unmittelbaren Textverständnis zuarbeiten, dafür aber das besondere Verhältnis zwischen kritischer Bedeutungsauslegung und dem Unverwechselbaren des Sagens verwischen.

Wie in seinem eigenen Gedichtwerk entzündet sich Falbs Interesse gerade an den Reibungsmomenten zwischen der vergleichbaren geistigen und körperlichen Erfahrungsdimension des Menschseins und ihrer real veränderten Kondition, das Wissen der Naturwissenschaften im Gepäck: „Meine welterzeugenden Abenteuer in der Dichtung spielen denn auch allesamt vor dem Horizont des naturalistischen Weltbildes von Big-Bang-Kosmologie und Erdgeschichte, Evolution und Anthropozän, individueller Endlichkeit und wissenschaftlicher Metaphysik der Deep time. Insbesondere das Endlichkeitsdenken ist geradezu eine Obsession von mir, weil es kulturgeschichtlich praktisch nicht stattfindet.“ Dass sich die „Gegenwart der Erde“ immerzu verändert und über die Jahrtausende verändert hat, kann nicht ohne Einfluss auf den Bezugsrahmen der Dichtung bleiben. „Dieses realgeschichtliche Enttraditionalisierungsmoment will ich mindestens so stark empfinden wie irgendeine (selbstgewählte) Tradition“.

In seiner Dante-Übersetzung in „Einfache Sprache“ gelingt es Falb, das Exemplarische zu bewahren und das Eigentümliche zu berühren, sprühend vor hintergründigem Witz. „Ich habe mir meinen Schreibstil von dir abgeschaut. / Und jetzt bin ich auch berühmt.“

Tobias Roth, Inferno 4

Sonst eher als Aufenthaltsort für die Seelen ungetaufter Kinder gedacht, beheimatet Dante im Limbus seine liebsten „auctoritates“, die antiken Dichter (Homer, Horaz, Ovid, Lukian, Vergil) und Philosophen (Aristoteles, Platon) sowie eine Reihe herausragender historischer Persönlichkeiten (Semiramis, Kleopatra, Helena, Dido). Eine eigentliche Strafe ist für die gottlosen Verdammten nicht vorgesehen, die unaufhebbare Entfernung vom Heil ist schon Strafe genug. Im Schlossgarten der Vorhölle gewährt Dante den Dichtern gleichsam ein Aufenthaltsstipendium, einen Raum, in dem sie ihre Melancholie ungehindert ausleben sowie den Gesprächen über ihre Kunst lustwandelnd frönen können. „Doch ihr Verdienst / genügt nicht, weil ihnen die Taufe mangelt, / die Pforte jenes Glaubens, vor dem du kniest.“ In dieser alles in allem behaglichen Atmosphäre wird den Vorhöllenbewohnern sogar einiges an Naturschönheit geboten, das ihnen hilft, den Schmerz über ihre Kondition zu lindern.

Ganz im Sinne seiner Stellung als erster nachantiker autonomer Künstler, der sich nicht im Auftrag eines Vasallen oder Mächtigen verstand, entfernt Dante sich ideengeschichtlich von der orthodoxen Position zum Limbus und geht somit auch auf Distanz zur im Mittelalter aufgekommenen neuen Macht der Theologie, die sich als alleinige „Mittlerin zwischen dem Göttlichen und den Menschen“ verstand. (Elisabeth Lenk) Aus der Sicht des eigensinnigen Künstlers ist das nur verständlich: Den „Limbus, in den die Ungläubigen kommen, die meine Heiligen sind“ (Volker Braun) will er keiner noch so zwingenden Doktrin opfern. Kühn fordert er die Grenze heraus, die Gott als den einzigen „Dichter“ anerkennt und dem Kunstwerk nur durch den aus der Allegorie gewonnenen ewigen Sinn sowie das symbolische Geschäft von Lob und Interpretation der Schöpfung seine Bedeutung sichert. Dass „Dante-poeta“ die Szene so gestaltet, dass die „schöne Schule“ sich beim Reden über Gedichte nicht in die Karten blicken lässt, ist vor diesem Hintergrund nur kohärent: „Wir gingen zum glimmenden Licht und sprachen / von etwas, das man wohl am besten verschweigt (...).“ Was genau die sechs Herren in der Vorhölle erörtert haben, wird im Canto 4 nicht verraten. Wenn hier jedoch über etwas gesprochen wird, über das besser zu schweigen wäre, weist diese rhetorische Geste auf Wittgenstein voraus, indem sie den Ort einer Rede bezeichnet, für die die Zeit noch nicht gekommen ist. Noch weitere Begegnungen mit „verdienstvollen Heiden“ stehen in der *Commedia* an, etwa die mit den Römern Cato und Statius im Purgatorium.

Tobias Roths Übersetzung gelingt die Gratwanderung zwischen einem unaufgeregten Erzählton und der mutigen Anverwandlung in regelrechten Terzinen, die der Syntax jedoch keinerlei Akrobatik abverlangen: „Wir unterhielten uns weiter im Gehen / und durchquerten einen ganzen Wald dabei, / Wald, versteht sich, aus Geistern, die verwehen.“ Mit diesen anmutigen Bildern verweht der letzte Schimmer einer uneigentlichen Idylle, ehe die „richtige“ Hölle den Dichter und seinen Begleiter verschluckt: „Ich gehe dorthin, wo es kein Licht mehr gibt.“

Nora Zapf, Inferno 5

Als Dante sich in Inferno 5 zu einem Urteil über die fleischliche Liebe aufschwingt, hat er selbst schon einiges an Erfahrungen gesammelt und ist zu keinem wirklichen Schluss gekommen: Ist die Liebe überwältigende Kraft wie in den *Rime petrose* (circa 1296), Auftrag zur Erneuerung wie in der *Vita nova* (1293), tödlicher Parforceritt wie beim ketzerischen Cavalcanti? Als eine der wohl populärsten Passagen der ganzen *Commedia* lenkt Inferno 5 den Blick auf jene Sünderinnen, die die Vernunft dem Begehren untergeordnet haben und dafür mit einem besonders attraktiven „contrapasso“ gestraft sind: dem ewigen Kreisen im Höllensturm, von dem sie mit derselben Vehemenz gebeutelt werden, mit der sie auf Erden ihren unkontrollierten Leidenschaften unterlagen.

Freilich, Dantes moralisch-religiöse Verpflichtung galt zu jener Zeit bereits der Form der Liebe, die den Pilger zu Gott ruft und die „Sonne und die anderen Sterne“ bewegt. Sie preist die Liebe als religiöses Lebenselixier und Instrument der Wahrheitsfindung, die nicht zur Gefahr für den freien Willen werden kann. Doch so sehr die Weltordnung der *Commedia* durch die transzendierte göttliche Liebe grundiert ist, so wenig möchte der Dichter auf den erotisch süßen Liebesdiskurs der vergangenen poetischen Versuche verzichten: In der Unterredung mit Francesca verhilft er noch einmal den Registern der stilisierten, höfischen Liebeslyrik zu ihrem Recht. Trotz aller rigorosen Grundsätze bewertet der Beinahe-Geläuterte Francesca übrigens nicht, gewährt ihr vielmehr den ganzen Raum, den sie für ihren dramatischen Auftritt braucht, um sein Urteil schließlich mehr durch eine heftige physische Reaktion als durch ein verbales Verdikt zu bekräftigen.

Hat Dante seine eigenen moralischen Konflikte in den Canto Inferno 5 eingetragen? Nora Zapf präsentiert eine Version mit Kommentaren aus dem Off und „Zwischenrufen“, in der sie den „Liebeswirbel“, in dem Paolo und Francesca gefangen sind, einerseits verbal durchdringt, andererseits kommentierend umkreist. Wie die Seelen bald hierhin, bald dorthin geworfen werden, mäandert die Übersetzerin zwischen wortgetreuer Wiedergabe, ungreifbarer Formulierung, sprachmaterieller Betrachtung und Wörterbuchklärung unruhig suchend hin und her. Dantes Hin- und Hergerissensein versinnlicht und versinnbildlicht sie, indem sie den Auftrag und das Dilemma des gefeierten Textes im Sinn einer „gläsernen Übersetzung“ erfahrbar macht. Welche Bedeutungsdimensionen verbleiben in der Latenz, welche lassen sich überhaupt benennen und wie gelingt es, das Ich der Übersetzerin aus dem Scharmützel herauszuhalten? Neben dem Kanonischen und Überlieferten steht bei Zapf das Eingeklammerte oder Bloß-Gedachte; die finale, fettgedruckte Übersetzung wird von Lektürenotaten und Gedankensplittern durchquert. Bald erscheinen die Kommentare wie musikalische Zeichen oder Regieanweisungen, bald stiften sie eine zusätzliche Sinnebene, die den philologischen Gewissheiten den Boden entzieht. In schillernden Registern zwischen Akzentuierung und Anrufung („Was schreist du so?“), Unentschiedenheit und kritischer Nachfrage arbeitet sich Zapf durch eine notwendig unfassbare Vorlage und trägt ihr graduelles, „ausführendes Verstehen“ (Ossip Mandelstam) in den Prozess des Übersetzens ein.

Gustav Sjöberg, Inferno 10

Mit einem translingualen Zugriff, der die ursprüngliche Fremdheit des Originals zur Prämisse einer poetisch forschenden Praxis erhebt, schreibt oder schraubt Gustav Sjöberg sich in den Höllencanto 10 hinein, der als Fanal für die Ketzer gedacht ist, die in offenen Särgen auf ewig ihren Irrtum büßen. Ähnlich wie die Causa Selbstmord in Inferno 13 wird die materialistische Philosophie, die der Vorstellung des ewigen Lebens mit Skepsis begegnet und die Einheit von Körper und Seele negiert, in der *Commedia* mit Nachdruck verurteilt. Die Helden von Inferno 10, zu denen auch gute Freunde von Dante selbst gehören, etwa die Florentinischen Politiker Farinata degli Uberti und Cavalcante de' Cavalcanti (der Vater des gleichnamigen Dante-Freundes), glauben nicht an die Unsterblichkeit der Seele, nicht an das ewige Leben. Für dieses Versäumnis, das die Prämissen des Christentums in Frage stellt, werden sie bei Dante mit einer „Steigerungsstufe“ des Todes bestraft: Sie bleiben auf ewig an ihre Särgе gefesselt. Der filmartige Aufbau des Cantos zeigt Dante und Vergil auf einem Friedhof mit offenen Gräbern inmitten eines Flammenmeers und gewinnt dadurch an Virulenz, dass der Dichter sein eigenes Schicksal notwendig mitreflektiert. Schließlich hat auch er sich mit seiner erbitterten Liebe zu Florenz sowie seinem künstlerischen Ehrgeiz der aggressiven Diesseitsseligkeit schuldig gemacht. Und der Schmerz wird noch lange währen: „L'arte del tornar“, die Kunst der

Wiederkehr nicht zu beherrschen, sei schlimmer als in einem Bett aus Holz und Eisenbelegen zu liegen, verwünscht ihn der alte, ihm im Tod vorausgegangene Jugendfreund Farinata. Gustav Sjöbergs Übersetzung geht nicht den Weg der semantischen Anverwandlung, sie ist ein rigoroses Exerzitium in Sprache. Lautlich und prosodisch streng komponiert, strebt sie einer anderen Lesbarkeit zu, deren Möglichkeiten sich erst im mündlichen Vortrag ganz entfalten. Gleichwohl sich die experimentelle Autorenversion mit ihren syntaktischen Brüchen hermetisch und erratisch gibt, wird der Ausgangstext in seiner ganzen inhaltlichen Dichte erahnbar. Zumindest vier Sprachen sind dabei im Spiel: Italienisch, Latein, Schwedisch (auf einer syntaktischen Ebene) sowie ein vokalisch verschobenes Deutsch. „Wichtig war mir in diesem Zusammenhang, wie so oft, die Distinktion zwischen *prima locutio* und *gramatica*, in *De vulgari eloquentia*. Bene.“ (Gustav Sjöberg)

Anja Utler, Inferno 13

Anja Utler, für ihre Vertrautheit mit antiken Mythen und deren versatile Verkörperungen bekannt, schlägt sich in Hölle 13 den Weg durch klangliche und andere Verstrickungen und wirft nebenbei in einem Übersetzungs-Journal ein kritisches Schlaglicht auf die deutschsprachige Dante-Rezeption. In prinzipieller Unkenntnis der Fremdsprache, doch voller produktiver Wissbegier, arbeitet sich Utler Terzine für Terzine durch das Blattwerk und Dornestrüpp des Inferno-Cantos, wobei die schroffe Materialität der Sprache auf die widerborstige Stofflichkeit der gezeichneten Landschaften trifft.

Hier, im zweiten Unterkreis des siebten Höllenkreises, büßen die Selbstmörder für die Gewaltausübung gegen die eigene Person, indem sie den „contrapasso“ der Verwandlung in spröde Pflanzen auf sich nehmen müssen – das Vergehen wider die Natur wird durch Bestrafung mit einer „Gegen-Natur“ geahndet. Die Subjekte finden sich in der Hölle als laublose Büsche wieder und die düstere „selva oscura“ des ersten Höllengesangs, in der *Dante persona* dem Suizid so nahe war, wird im „Wald der Selbstmörder“ eigentümlich konkret. Auf dem Prüfstand steht dabei, wie bereits in Inferno 10, die dualistische epikuräische Position, die den Tod der Seele mit dem Körper annimmt. Dantes Position entfernt sich hier nicht von der kanonischen: Nur wenn die Intaktheit des Leibes gegeben ist, kann die Auferstehung der Körper sich ereignen. Wer seinen Körper indes vor der Zeit wegwirft, verdient auch nicht, ihn zu behalten: „Mein Geist aber, ganz in die Hochachtung vernarrt, / wollt im Tod entfliehen der Verachtung, / hieß mich Aufrechten Unrecht tun an mir.“ (Inf. 13, 70-72)

Die zentrale Begegnung, die in Inferno 13 geschildert wird, ist jene mit Pier della Vigna, einem in Ungnade gefallenem Berater Friedrichs des Großen. Als Dante ein Zweiglein des Strauchs, in den Della Vignas Seele gebannt ist, achtlos knickt, brechen aus der Wunde plötzlich Wörter hervor, mit Blut vermischt: „so quollen aus dem wunden Stumpf die Wörter / und das Blut“ (Inf. 13, 42-43). Es ist die gequälte Seele des Verwandelten, die hier spricht, der nach dem Verdikt, das sein Herr über ihn verhängte, keinen anderen Ausweg sah, als sich selbst zu richten. Der verschmähte Körper indes wird als toter Fetzen auf einer Astgabel aufgehängt - ein weitaus schlimmeres Schicksal als jenes, in Schlangen verwandelt zu werden. Gepeinigt werden die Selbsttöter auch von den Harpyien, die ihre Zweige besiedeln, während die Verschwender, von wilden Hunden gejagt, das Gelände brutal durchpflügen. Selbst als Tote bleiben die Verächter ihres eigenen Lebens kränkbar und verletzbar.

Olga Martynova: Inferno 15

Olga Martynova hat sich in Inferno 15, jenen Canto, in dem Dantes geliebter Lehrer Brunetto Latini im vor allem von Geistlichen bevölkerten Kreis der „Sodomiten“ büßt, mit auslegender Sorgfalt hineingedacht. (Auch in Purgatorium 26 stoßen wir auf homosexuelle Lust, hier jedoch

nicht als Sünde, sondern als Laster im Sinne der Maßlosigkeit beschrieben.) Die Herleitung des „contrapasso“ ist komplex: Zwar haben sich die Gleichgeschlechtlich-Liebenden einer Form der „Gewalt gegen die Natur“ schuldig gemacht, doch niemand wird hier sexuell gequält und die Rache Gottes fällt insgesamt anders aus, als der geschichtliche Horizont es nahelegen würde. Zudem stellt die Wiedersehensfreude alle Verwerfungen in den Schatten.

Zur besonderen Stimmung der in Canto 15 imaginierten Begegnung trägt jedoch auch Dantes liebenswürdiger Gebrauch der Alltagssprache bei („Ihr, seid Ihr hier, Herr Brunetto?“, Inf. 15, 30). Dieser zwischenmenschlichen Ebene des Cantos lässt die Übersetzerin eine besondere Sorgfalt angedeihen, bei aller berechtigten Skepsis vor einer allzu saloppen Anverwandlung des Registers: Wie hat das Lehrer-Schüler-Verhältnis sich gedreht? Wie gelingt es Dante, dem Lehrer Respekt zu erweisen und ihn doch mit dem aus seiner Sicht gebotenen Nachdruck in sein moralisches System einzuschreiben? Die zärtliche Dialogsequenz, in der Latini Dante eindringlich rät, „seinem Stern“ zu „folgen“, spricht: dem vorgeschriebenen Weg und dem eigenen Instinkt, und in der schließlich der ehemalige Schüler dem in das Jenseits vorausgegangenen intellektuellen Vorbild seinen ganzen Dank abstattet, strahlt in der *Commedia* weit über die beschriebene Begegnung hinaus.

Leichtfüßig gelingt es Dante, sein Traktat über Homosexualität mit dem Gedanken seines eigenen Nachruhms zu verknüpfen, und beides mit der Erinnerung an die intimen Gespräche mit seinem Lehrer. „Er kehrte um und rannte fort wie jene, / Die um das Veroneser grüne Tuch / Wettrennen, und war dabei wie einer, // Der siegt, und nicht wie einer, der verliert.“ (Inf. 15, 121-124).

Brunettos Worte nimmt der Dichter zum Vorwand, um laut zu denken, was ihm bei der Niederschrift der *Commedia* auch sonst manchmal vorschwebte: *den stolzen Gedanken der Unsterblichkeit*. (Auch Latini baute übrigens auf sein Weiterleben im vom ihm geschriebenen „Tesoro“.)

In der deutschen Fassung lässt vor allem das Wechselspiel zwischen Martynovas psychologischer Deutung und der Übersetzung als Umsetzung dieser Deutung aufhorchen. Martynova verzichtet auf Reime, schmiegt sich jedoch silbenzählend dem Endecasillabo an, wenn sie den Rhythmus des Gesprächs zwischen Dante, dem „Rasnotschinez“ (разночинец) und Brunetto Latini nachempfindet.

In diesem Klima des amikalen Austauschs setzt die Nachdichterin sich ganz bewusst den paradoxen Suggestionen des poetischen Einflusses aus, indem sie Zitate aus deutschsprachigen Werken in ihre Übertragung einspeist. In einer Traditionslinie mit dem euphorischen Leser Ossip Mandelstam preist Martynova „die verjüngende Kraft der Metapher“, die den Text wie ein zeitübergreifendes Energiereservoir von innen heraus aktiviert.

Ferdinand Schmatz, Inferno 17

Inferno 16 und Inferno 17 sind durch das unwahrscheinliche, schillernde Untier Geryon verbunden, das irgendetwas zwischen Drachen, Skorpion und Mensch verkörpert. Geryon ist es auch, der die beiden Pilger vom 7. (Gewalt) in den 8. (Betrug) Höllenkreis versetzt und in die „Malebolge“, den „Übelgraben“ hinabträgt. Hier werden Dante und Vergil den Wucherern mit ihren um den Hals gelegten Geldbeuteln begegnen (auch der Auftraggeber der Scrovegni-Kapelle ist darunter). Die Sünder, denen Dante, selbst von Geldleihern abstammend, immerhin ohne antisemitische Vorurteile begegnet, büßen ihr Vergehen umwittert von heißen Dämpfen, während die Schmeichler im ekligen Kot versinken. In dieser Atmosphäre darf Dante sich, den Fahrtwind im Gesicht und vor Geryons giftigen Schwanzschlägen durch Vergil geschützt, wie Phaeton und Ikarus in der Kunst des Fliegens üben, noch lange bevor er mit dem „trasumanar“ im Paradies in eine andere Form der Schwerelosigkeit eintritt.

Als Nachdichter führt Ferdinand Schmatz überzeugend vor, dass eine Poetik auch ein *Handwerkszeug* sein kann, das ein Dichter sich über Jahrzehnte erarbeitet und in der übersetzenden Anverwandlung in Anschlag bringt. Konkomitant zu Schmatz' stets von Denkbewegungen *und* Sinnesregungen genährten Poetik, bilden dichterische Theorie und Praxis in dieser Performance eine untrennbare Einheit. In seinem „Referatgedicht“ zu Mandelstams „Gespräch über Dante“ entwickelt der Dichter eine Poetik des „ausführenden Verstehens“, das er treffend dem entgegensetzt, was in Jahrhunderten der Dante-Auslegung vielleicht als „hinführendes Verstehen“ bezeichnet werden könnte. Das „ausführende Verstehen“, Schmatz' Überlegungen zufolge, setzt kein enzyklopädisches Wissen voraus. Es ist ein Mitgehen *in actu* mit dem Text, das auch riskiert, einmal über dem Abgrund zu hängen – wie Dante und Vergil angesichts des immer tiefer werdenden Höllenschlunds. In Form von magnetisch aufgeladenen Beobachtungsfragmenten entwickelt Schmatz' seine Thesen analytisch-assoziativ und stellt dabei Wegweiser für ein *anderes Lesen* in den Raum, bei dem vieles rätselhaft bleibt, ohne dass die Anschlussmöglichkeiten des Textes darunter leiden müssten. Wie die Lesenden müssen Dante und Vergil ihre Reise durch das Dunkel des Nicht-Verstehens intuitiv und selbstständig antreten, über jene sonderbare „Treppe“, die Geryon ihnen bietet.

Benedikt Ledebur, Inferno 21

Inferno 21 ist der Canto, in dem Dante den entscheidenden Wink zur Gattungsfrage gibt, indem er seinen eigenen Text als „la mia Comedia“ adressiert (Inf. 21, 1-2). Hinzu kommt der ausgeklügelte Hinweis auf das Erdbeben nach der Kreuzigung Christi vor 1266 Jahren, das *en passant* eine genaue Datierung der fiktiven Danteschen Jenseitsreise erlaubt (Karfreitag des Jahres 1300). Bekannt ist dieser groteske Canto aber vor allem für seinen derben Humor, der ihn, und auch den auf ihn folgenden, von der ersten Zeile an durchweht. Dantes Spott ist nicht weiter verwunderlich, denn hier schmoren die „barattieri“, rückgratlose Opportunisten und korrupte Beamte, in Tümpeln aus dunkler Brühe und Pech, und es geht so eifrig, aber vielleicht nicht ganz so fortschrittlich zu wie im Arsenal von Venedig, wenn die Teufel ihrer hauptsächlichen Mission nachgehen: die Körper der Sünder wie Fleischstücke wieder und wieder nach unten zu drücken, damit sie der kochenden Brühe nicht entkommen. Aber die teuflischen Trickser, vor allem ihr Anführer Malacoda, haben ihre Rechnung ohne den Wirt gemacht. Auch Dante und Vergil erweisen sich als mit allen Wassern gewaschen und tappen dem „Tückenschwanz“ (Ida und Walther v. Wartburg) nicht in die Falle, als er sie von ihrem Weg abbringen will. Zu Tode erschreckt, aber letztlich ungeschoren kommen sie davon.

Benedikt Ledebur lässt sich mit Dantes verschlagenen Teufelchen auf ein rasant-amüsantes Übersetzungsabenteuer ein, wobei er den Tonfall der „beffa“ keinen Augenblick verlässt und doch sprachskeptisch unterfüttert. Seine lustvoll-verzahnten Terzinen bleiben dicht am Handlungsfaden eines Cantos, in dem sich zur brachialen Ironie auch eine subtile psychologische Darstellung gesellt. Ledebur lässt sich auf das Katz-und-Maus-Spiel ein, in das Dante angesichts der wenig vertrauenerweckenden Ratgeber beim Übergang zur nächsten „bolgia“ gerät, und wappnet sich für diese Mission mit einem aparten Fremdwörterbuch („eskortenlos“), das für das lateinische Substrat innerhalb des Italienischen sensibilisiert. Aus gutem, philosophisch motiviertem Grund verzichtet der Nachdichter auf eine deutsche Wiedergabe der süffigen Teufelsnamen und bleibt damit einer translatorischen Haltung treu, die das Gute behält und sich trotzdem gestalterische Spielräume bewahrt.

Sonja vom Brocke, Inferno 25

Der unerbittlichen Dialektik von Strafe, Ewigkeit und Sterblichkeit wendet sich Sonja vom Brocke in ihrer übersetzenden Neulektüre der „bolgia dei ladri“ zu, wo Dante im Wetteifer mit

Ovid und Lukian das Phänomen des Gestaltwandels Glied für Glied durchbuchstabiert. Wenn die Diebe von Schlangen-Opfern zu Schlangen mutieren, werden sie ihres Selbsts beraubt oder besser, sie berauben sich gegenseitig ihres Selbst und erproben ein Drittes, das in der gegenseitigen Durchdringung besteht.

Der Austausch von Substanz und Wesen, wie er am Beispiel der Diebe vorexerziert wird, ist für den Dichter der *Commedia* eine Darstellungsherausforderung sondergleichen. Rhetorisch schickt er sich dazu an, indem er eine äußerste Probe seiner Kunst ankündigt, aus der Sprechhaltung des Beobachters heraus, der das Unerklärliche betrachtend fixiert. In den Vorgängen des Zerfallens, Verbrennens und Wiedererstehens, in der Figur des Diebes und Brandstifters Vanni Fucci aus Pistoia, der wie Phönix aus der Asche wieder zum Menschen wird, wird das Wunder der Auferstehung Christi *ex negativo* fassbar. Der Prozess der Metamorphose kann als pervertierte Form eines christlichen und liturgischen Geschehens begriffen werden und spiegelt außerdem das Prinzip des „contrapasso“ wider, mit dem die Figuren in „Fortsetzung, Steigerung und Deutung“ des Gewesenen zu einer neuen Kenntlichkeit verwandelt werden. Als Ergebnis einer perversen Paarung, als Bestätigung einer brutalen Vereinzelung, deutet die Metamorphose auf das Wunder der Fleischwerdung voraus. Daneben animiert die Phänomenologie der Verwandlung auch das Nachdenken über Sex und Geburt: Denn das kraftvollste Mittel der Verwandlung (als ad absurdum geführte Vereinigung) ist nichts Anderes als die Kopulation.

Inferno 25 ist ohne Zweifel der physische Canto der *Commedia*. Wie viele Körperteile sind es eigentlich, die Dante hier konkret beim Namen nennt? Diese Frage hat Sonja vom Brocke, ihrerseits eine Dichterin der Verwandlung, beim Übersetzen bewegt, und der Versuch, sie eindeutig zu beantworten, förderte aufwühlende Formen der Unzählbarkeit-Unzählbarkeit zutage. Zum einen situieren sie sich im Bereich der Periphrase, die das Physische nur indirekt benennt, zum anderen betreffen sie das Weder-Noch der Verwandlung als Akt, das nicht oder nur annähernd verbucht werden kann. Denn wenn etwas grundsätzlich in einem hybriden Zustand verbleibt, wie kann es dann überhaupt erfasst werden und wo hält es sich auf? Wenn zwei verschiedene Substanzen zu einer verschmelzen, werden dann zwei Wesen zu einem der beiden oder zwei Wesen zu einem anderen? Weder Mensch noch Schlange, weder Jemand noch Niemand, weder Etwas noch Nichts?

Dante wird nicht müde, diese non-binären ontologischen Schauplätze zu erkunden und führt anschaulich vor, dass eine Durchbildung des Leibes durch Sprache möglich ist, ergo: dass sprachliche Verkörperung gelingen kann. Verwandlung kommt aber auch, Sonja vom Brocke erbringt den Beweis, als Kunst des Dazwischen – Übersetzung zu sich. So erinnern wir uns auch, dass Dante in *De vulgari eloquentia* zwischen Muttersprache, „volgare illustre“ (der literarisch veredelten Volkssprache) auf der einen Seite und dem Lateinischen und seiner „grammatica“ unterschieden hatte, womit der Prozess der Verwandlung auch als sprachlicher markiert wäre. Das „volgare“, so Dante im *Convivio*, sei ständiger Wandlung unterworfen, während die Wissenschaft (ars) nicht zuletzt eingeführt wurde, um den Wandel einzugrenzen. Das Lateinische mit seiner „grammatica“ stellt somit ein zu-Ende-verwandelt Idiom dar. Und das Italienische, das Dante spricht, ist es noch im Zustand der Verwandlung des Lateinischen? Und inwieweit entspricht der Topos der Verwandlung den Verwandlungskonstellationen der sprachlichen Tropen? Ossip Mandelstam: „Das Sein selbst ist Vergleich.“

In ihrem subtil assoziierenden, seinerseits vom Metamorphosezauber affizierten Essay interpretiert Vom Brocke die aggressive Bestrafung der Schattenkörper als „Verlustverbindung“, „Gestaltentausch“ und „gegnerische Gegenseitigkeit“. Mit Dantes haltlosen Wesen schlägt sie die Brücke zu gegenwärtigen KI-Technologien, indem sie auch die „Gründe und Abgründe“ in den Blick nimmt, „die mich auf die Untrennbarkeit von Geist und Körper – und Sprache – verweisen.“

Versatorium, Inferno 26

So gut wie jeder kennt Dantes Inferno 26, wo Odysseus Abenteuerlust dem antiken Kämpfer zum Verhängnis wird, dem Starrsinn von Melvilles Kapitän Ahab um nichts nachstehend: zwei dem Untergang geweihte, aufs Ganze gehende Geister. Ist es nur „Übermut und Überlist“ (Christine Lavant) des frühen Entdeckers, oder hat Dante in seine Nacherzählung des Mythos auch den Topos der poetischen Selbstüberbietung eingetragen? Schon in Inferno 1 ist das getriebene Subjekt in der Lebensmitte metaphorisch nur knapp dem Ertrinken entronnen, aber sein Scheitern war ein geistiges. Der Bedrohte wird, ja er muss sich retten, um seine Legende von Tod und Auferstehung des Einzelnen *pars pro toto* allen mitzuteilen. Anders in der Episode des Odysseus: Indem Dante seinen Helden, der nie gesehenen Ufern zustrebt, eines abenteuerlichen Todes sterben lässt, teilt er uns auch über Odysseus' Schicksal etwas mit. Zugleich reflektiert er die eigene, verwegene Sprachmacht, die ihn das „unmögliche“ Werk der *Commedia* hat konzipieren lassen. Den Untergang des Helden vor dem Anblick des Läuterungsbergs inszeniert er als Mahnung und Warnung, und gewinnt den Erkenntnisansprüchen des Seefahrers eine geistige Dimension ab, die nicht zwangsläufig zum Scheitern verurteilt ist. Denn Dante, der sich selbst in der *Commedia* als „hochmütig“ bezeichnet, ist nicht zuletzt der Dichter, der das Unmögliche versucht und dabei ständig ein Pfauenrad schlägt.

Freilich, um über den Landweg an den Strand des Purgatoriums zu gelangen, hat der Pilger außerordentliche Privilegien genossen; Odysseus, der es vom Ozean her versuchte, hatte diesen Segen nicht. Wenn dieser leibhaftig zum Erkunden der „Welt ohne Menschen“ aufbricht und dabei seiner Hybris erliegt, darf jener (Dante) den Läuterungsberg sogar besteigen. Seine Anmaßung liegt, wenn überhaupt, in der Rhetorik, die eine aufmüpfige Geisteshaltung verrät. Und wenn sich am Ende das Meer über dem Schiffswrack schließt, dann sind die Spuren des Abenteuers nicht nur nicht getilgt, sondern bahnen den Weg für die *missions impossibles* einer zukünftigen Zeit.

Die mehrhändige Version des Versatoriums erobert sich den Textraum Wort für Wort und eröffnet dabei metaphorische Mikro-Projektionen auf das Ganze. Das Wort „fahrig“ beispielsweise fängt sowohl die Unruhe von Odysseus „esperienza“ ein als auch die geographische Spannweite des Unternehmens selbst. Darüber hinaus leuchten aus der Version Wörter mit antikisierendem Beiklang („scharten“, „bühel“), oder auch rare Komposita wie „gehörnicht“ „keinetwede“ heraus, die gewissen Wortbildungsmustern des Originals anempfunden sind. Dem auch bei Dante präsenten Motiv der „Leiter“ (die, der), für „guida“ oder „duca“ als Attribut Vergils gebraucht, kommt in diesem Zusammenhang eine wichtige Bedeutung zu. Die Verfehlung des Odysseus deutet das Versatorium als „Entelechie“ und rückt dadurch auch die Frage nach der Verantwortung des Einzelnen in ein anderes Licht. Mit selbstbewussten sprachlichen Gesten stiftet die Übersetzung des Cantos eine zusätzliche Ebene seiner Auslegung, nicht ohne die zugrundeliegenden Raumvorstellungen gehörig zu destabilisieren.

Wie viele Setzungen bedarf eine Übersetzung und wann hat sie das Recht, sich aus dem Übersetzungs-Geschehen zurückzuziehen? Im Nachgang zur Übertragung hat das mehrköpfige Übersetzungsteam den Canto Inferno 26 in der hauseigenen Werkstatt mit Bleilettern gesetzt und somit in eine neue, weitere Materialität übersetzt.

Ulf Stolterfoht, Inferno 33

Ulf Stolterfoht hat sich des berühmten Gesangs Inferno 33 angenommen, in dem der Pisaner Adelige Ugolino della Gherardesca, im Hungerturm eingekerkert, zusammen mit Söhnen und Enkeln eines schrecklichen Todes stirbt. Ugolinos Leiden und das Leid seiner Kinder, die in extremis ihren Vater um Rettung anflehen, verleihen dem Canto seine ureigene Dramatik. Nicht

nur, dass hier existentielles Leid und politisches Handeln in geschliffenen Dialogen und scharfen Schnitten gegeneinandergesetzt werden; nicht nur, dass im Vorwurf der Kinder an Ugolino die Anrufung des von seinem Vater verlassenem, gekreuzigten Jesus widerklingt, auch der Kannibalismusverdacht steht, durch den doppeldeutigen Vers „più che il dolor poté il digiuno“, „mehr als der Schmerz vermochte der Hunger“ beklemmend im Raum. (Schlegel: „Dann that der Hunger, was dem Schmerz mislang.“) Die Auslegung der Zeile ist widersprüchlich: Gelang es dem Hunger tatsächlich, Ugolino zum Verzehr seiner eigenen Sippschaft zu überreden? Oder besiegte das fatale Fasten und Hungern im Tod endlich den Schmerz?

„Seme genügen sich selbst, ‚essen fassen!‘ sei / dir panier“, lautet Stolterfohts lakonische Antwort auf das jahrhundertealte Auslegungsproblem. Bei allem sichtlichen Übermut verzichtet der Dichter der *Fachsprachen* jedoch keineswegs auf eine Strategie. Nach eigenen Angaben verfolgte er zunächst den Versuch einer Oberflächenübersetzung, die er rhythmisch und semantisch zuspitzte, verwandelt die Dante’schen Terzinen daraufhin in Stolterfoht’sche Quartette mit verkürzten Zeilen und gelangte schließlich zu der hier abgedruckten Lösung: ein mehrteiliger, in sich verschränkter Ugolino-Zyklus.

Christian Filips, Inferno 34

Am Ende der ersten Cantica spitzt sich der Höllentrichter auf seinen engsten Punkt zu, die Eishöhle der Giudecca, in der das Ausdrucksproblem von Dante-poeta gegenüber dem unaussprechlichen Grauen auf qualvolle Weise konkret wird. Der Dichter erscheint, wie schon in einer metasprachlichen Passage in Inferno 32, als einer, der „den Saft aus dem Begriff“ (oder „Gedanken“) „herauspresst“ – nicht unter Anwendung eines passiv-realistischen Konzepts, sondern als osmotisches Krätemessen zwischen empirischem Verstehen, Wortfindung und Anschauung. Oder, mit den Worten Karl Mickels: „Noch im Arsch des Teufels will Dante, was er wahrnimmt, wissen“. Kein Wunder, denn nach der langen Wegstrecke, die bereits hinter den beiden Pilgern liegt, befindet sich Dante nun an einem Punkt des negativen Unaussprechlichen, ja des Bösen schlechthin. Nun ist auch er eingetaucht in den eisigen untersten Höllenkreis, wo der Atem des ehemals lichtbringenden, nun gefallenen Engels schon heraufweht.

T. S. Eliot soll seinen Studenten geraten haben, den drastischen letzten Gesang der Hölle erst einmal beiseitezulegen oder „zu warten, bis sie das Paradies verinnerlicht hätten.“ Eine mögliche, aber etwas kleinmütige Strategie, die vom Pasolini-Übersetzer, Dichter und Regisseur Christian Filips gewiss nicht zu erwarten war. Er steigt ohne Berührungsängste in die unterste Hölle hinab, bis hin zu einer so noch nicht gehörten Dimension schallender Musikalität und krasser Körperlichkeit.

Beginnend mit einer quasiblasphemischen Parodie der Kreuzigungshymne, „Vecilla regis prodeunt inferni“, die am Tag vor Ostern erklingt, subvertiert Dante schon zu Beginn von Inferno 34 alle Register und stellt anhand des kopfüber im Höllenschlund steckenden dreigesichtigen Satans die göttliche Ordnung auf den Kopf. Die Überwindung der „zotteligen“ Gestalt des Luzifer, der die drei Erzsünder, Judas, Brutus und Cassius in seinem gewaltigen Kiefer zermalmt, wird dabei zum Symbol für die göttliche Auferstehung und beides zur narratologischen Prämisse für den glaubwürdigen Aufstieg des Pilgers. Ohne den Weg durch den dunklen Tunnel könnte Dante in seiner Reise von der Sünde und Verderbnis über die Konzeption zur Regeneration (oder vom Dunkel zum Licht) schließlich gar nicht ans Ziel kommen; er muss auch die negative Seite der Transzendenz bestehen. Keine Gottesschau ohne Teufelsaustreibung, kein Begreifen ohne Streifen des Nullpunkts, der weder das eine noch das andere ist: „Ich starb noch nicht und war am leben kaum“. „Begreifen“ lässt sich hier auch wörtlich verstehen, denn die beiden Pilger müssen sich, zugleich zitternd und zupackend, dicht am Leib Luzifers entlanghangeln und diesen somit auf der ganzen Linie betasten – für Filips nicht zuletzt ein sadomasochistisches Setting.

T. S. Eliot soll seinen Studenten geraten haben, den drastischen letzten Gesang der Hölle erst einmal beiseitezulegen oder „zu warten, bis sie das Paradies verinnerlicht hätten.“ Eine mögliche, aber etwas kleinmütige Strategie, die vom Pasolini-Übersetzer, Dichter und Regisseur Christian Filips gewiss nicht zu erwarten war. Er steigt ohne Berührungsängste in die unterste Hölle hinab, bis hin zu einer so noch nicht gehörten Dimension schallender Musikalität und krasser Körperlichkeit. In seinem Toledo-Journal lässt Christian Filips eine Reihe übersetzender Gestalten bzw. gestaltender Übersetzer Revue passieren: Vergil erscheint als Übersetzer zwischen Dante und den Erscheinungen der Hölle und des Läuterungsbergs, Dante als Übersetzer des „Meisters“ Vergil sowie als „Übersetzer“ diverser Idiome in ein neues „volgare illustre“. Wie schon in seiner Reflexion über die aus musikalischen Zusammenhängen geborgte Methode der historischen Aufführungspraxis (<https://www.youtube.com/watch?v=mlZJ0ptd3-8>), wird auch in Filips' Beschäftigung mit Dante die Notwendigkeit, die Kulturtechniken „Auslegung, Korrektur, Übersetzung“ dem „Nationalheiligtum“ Dante gegenüber aufrührerisch und lebendig zu halten, in jeder Zeile deutlich. Eine Haltung, die Gegenwärtiges und Archaisches zu „heißen Fusionen“ verschmilzt und auch lexikalisch nicht folgenlos bleibt, etwa wenn Filips mit ungeahnten Neologismen das überlieferte Bedeutungsgefüge des Cantos in Schwingung versetzt: „Flugmäusemode“ eben.

Wilhelm Bartsch, Der Punkt, um den sich alles dreht

Aufgrund welcher attraktiven Querverbindungen, aufgrund welcher situativen Überblendungen dringt eine Lektüre wie die der Göttlichen Komödie in unser Bewusstsein ein? Wilhelm Bartsch strengt anhand einer nachträglich konkret gewordenen Jugenderinnerung noch einmal den historischen Vergleich zu den lichthellen Schrecken von Hiroshima an, die schon Inge Müller in einem Gedicht mit Dantes Vision – in der ganzen Spannweite des Wortes „visione“, das im Italienischen sowohl das Schauen oder Sichten als auch das in der Vorstellung oder im Traum Geschaute bezeichnet – zusammengespannt hatte: „DANTE SUCHTE IN DER HÖLLE WUNDER / Wunden fand er unter all dem Plunder / Und verbrannter Flimmerhaut“ / (...) / Steine für Hiroshima, gespalten / Tausendsonnenzeichen der Gewalten“. Zwei Arten von gleißendem Weiß, zwei Arten aber auch, das Unaussprechliche herauszufordern. Zusammen mit der Erinnerung an seine Lehrerin aus Kindheitstagen und ihren heimlichen Schmerz rekapituliert Bartsch seine Etappen als Dante-Leser und macht zugleich begreiflich, wie sehr die Lektüre von Dantes Jenseitsreise unseren Umgang mit der historischen Hypothek real zu verzeichnender Gewalttaten prägt.

„Hier geht es hinan!“, Purgatorio

Norbert Hummelt: Purgatorio 1

Dante hat sich nicht nur die Versform der Terzine ausgedacht, sondern im Zusammenhang mit der Architektur des Purgatoriums auch die Idee einer Kletterpartie der Buße. Seine Interpretation des Fegefeuers ist ein durch den Sturz des Luzifer auf der gegenüberliegenden Hemisphäre aufgerichteter Berg, auf dem das Feuer zwar nicht fehlt (in Purgatorio 27 wird Dante die ihn von Beatrice noch trennende Feuerwand durchschreiten), aber der eigentlichen „Religion des Bergs“ nur einen symbolischen Aspekt hinzufügt.

In dieser einzigartigen Landschaft, der erstickenden Höllenluft abgetrotzt, hat Norbert Hummelt seinen Platz gesucht und gefunden, einen Canto ins Deutsche hinübertragend, der auch einer der Lieblingscanti von Pier Paolo Pasolini ist. Nach dem bedrückenden Aufenthalt im Reich der Ewig-Verdammten und dem jenseitigen Erlebnis im Angesicht des Teufels sind die beiden

Wanderer am Strand des Berges angelangt, der sich in magischem Licht vor ihnen erhebt. Endlich sieht der Held Dante die Sterne wieder am Himmel stehen; endlich darf der Dichter Dante die Musen von ihren Fesseln befreien; endlich bekommen die Sinne wieder Stoff zum Sehen, Hören und Riechen! Die „tote Dichtung“, „morta poesi“, erwacht zu neuem Leben. Das dispensiert den Pilger nicht davon, die eigene Rettung ganz persönlich in die Hand zu nehmen, indem er sich zusammen mit Heerscharen anderer Büßender zum Aufstieg anschickt. Denn anders als im Inferno, wo ein unaufhebbares Verdikt auf den ihrem Leid überlassenen SünderInnen lastet, und anders als im Paradiso, wo vor lauter Harmonie die Prämissen für menschliche Entwicklung und verbale Kommunikation abhandengekommen sind, erlaubt das Purgatorio ein selbstständiges und selbstreflexives Weitergehen, von den Freuden der schönen Künste gerahmt.

An einer wichtigen Begegnung mit einer edlen Seele darf es bei so viel Atmosphärenluck nicht fehlen: Jenseits der Hölle erwartet Dante und Vergil kein geringerer als Cato uticensis.

Gleichwohl er sich nach dem Aufstieg Caesars das Leben genommen hatte, platziert Dante ihn weder im Limbus (bei den ungetauften Heiden), noch im Wald der Selbstmörder in Inferno 13. So huldigt er seinem Mut, um den Preis des Todes die eigene Freiheit zu verteidigen: „Er hält die Freiheit hoch“.

Angesichts des imposanten Läuterungsbergs, auf dem alle Seelen sich erneuern, darf Dante nach dem Gang durch den Höllenschlund die Wanderung bei Tageslicht fortsetzen, immer noch Vergil an seiner Seite. Sowohl in der Übertragung des Cantos als auch in seinem Dante gewidmeten Essay konzentriert Hummel auf das Motiv des redenden Gehens, das er mit all seinen Mühen, aber auch in der wechselnden Temperatur des wandernden Austauschs zwischen Dante und seinem Begleiter als Motor der *Commedia* sinnfällig macht.

Bodo Hell, Demut

„Nach allem, was man weiß, ist der österreichische Schriftsteller Bodo Hell am 9. August frühmorgens im Gebiet des Dachsteins zu einer Wanderung aufgebrochen. Zeugen haben den 81-Jährigen ein letztes Mal in unwegsamem, von Bergkiefern bewachsenem Gelände gesehen. Was seither geschah, weiß man nicht.“ Dass der genannte Dichter und Bergfex „immer in die Landschaft hineingegangen“ sei, „so wie er sich auch in der Sprache bewegt hat“, schickt der Kritiker Ernst Jandl in seinem Nachruf noch hinterher, und meint mit dieser Landschaft das östliche Plateau des Dachsteins, wo der Dichter sich in den Sommern aufhielt und als Ziegenhirte und Käser, als Waldgänger und Fährten-Schreiber ein Leben führte, das sich an manchen Tagen von dem mittelalterlichen der Dantezeit vielleicht nur unwesentlich unterschied. Auch das hat mit „Demit“ zu tun und erklärt, neben der Faszination für die Wege und Weglosigkeiten des Gebirgs, vielleicht auch die Neigung, die Hell als Leser für die felsige Landschaft des Purgatoriums hegte. An den Canto 1 des Purgatoriums anschließend, ist die assoziative Betrachtung des geschichtsversessenen Nicht-Erzählers und Heiligenverstehers Hell (Nothelfer, 2008; *Ritus und Rita*, 2017) bezeichnenderweise der Figur des Cato gewidmet, wo das „BetretungsRitual für diese brandneue Zone zwischen Himmel und Hölle“ der „NeoFegefeuerianer“ erläutert wird: Dante wird mit einem Schilfrohr gegürtet, das, kaum ausgerissen, von neuem in die Höhe wächst. Ebenfalls dem Konzept der Reinigung, Erneuerung und Wiedergeburt entsprechend, folgt eine Gesichtswaschung „mit Morgentau“. Erst dann ist Dante bereit, den heiligen Berg zu besteigen und seinerseits den Demuts-Parcours zu beginnen: „bei so viel traumhaften Anspielungen und antik-christlicher TugendSymbolik kann die Sache (nämlich der Weiterweg der beiden JenseitsTouristen) eigentlich ja nur gut ausgehen“.

Ulrike Draesner, Purgatorio 2

Dante und Vergil sind immer noch im sogenannten „Vorpurgatorium“ zugange, in dem eine sich selbst überlassene Natur zwischen dem berückenden Strand am Berghang und dem Tal der Prinzen vor sich hinräumt. Beseelt von der neuen alten Normalität und nahe an den Freuden und Genüssen des Irdischen, segeln die Seelen hoffnungsfroh ihrer Rettung entgegen. Dabei begegnet Dante seinem Jugendfreund Casella, der seine Buße eben erst antritt und dem lange nicht Gesehenen heiter entgegenkommt. Doch da Casella über keinen Körper verfügt, erweist sich die Umarmung als tautologische Geste: „drei Mal schlang ich die Arme um ihn und fand / nur meine eigene Brust“. Gleichsam zum akustischen Ausgleich für diese Enttäuschung bittet Dante Casella um ein Lied von damals, eine Vertonung der zweiten Kanzone des *Convivio*. („Amor che nella mente mi ragiona“, „Liebe, die mir im Geiste redet“.) Nicht frei von narzisstischer Befriedigung lauscht Dante zusammen mit den anderen den berückenden Klängen. Doch alsbald schlägt der Musikgenuss in gefährliche Muße um; Cato muss Dante und die anderen aufscheuchen und zum Weitergehen ermahnen. Kein Wunder, denn die Stimmung, die das fahrende Völkchen erfasst hat, ist das Gegenteil von Buße und wirft auch moralisch-philosophische Fragen auf: Darf das Kunstschöne auf dem Weg in den Himmel noch einen Raum beanspruchen? Darf das Engagement des Sich-Läuterns durch das Läutenhören eines Gedichts unterbrochen werden? Dante sagt „Nein“; die Liebe, deren Doktrin später im Purgatorio entfaltet wird, dürfe nicht auf der Stufe des ästhetischen Frohlockens stehen bleiben. Andernfalls würde der spirituelle Pilger die Gesetze der langen Reise nicht achten, die er noch vor sich hat. So verbleibt Casellas Lied im Zustand der Evokation, schleicht sich den Leserinnen als Ohrwurm jedoch trotzdem ins Gedächtnis.

Ulrike Draesner, Dichterin und Mediävistin, lässt sich auf Dante aus mannigfaltigen Gesichtspunkten ein, die einen sowohl sinnlich-nachspürenden als auch von profunder Fachkenntnis geprägten Zugang erkennen lassen. In einer Schritt für Schritt aus der Interlinearfassung herausgeschälten, bis zum Schluss elastischen deutschsprachigen Anverwandlung, die sich immer enger an die Dantesche Terzine anschmiegt, führt sie durch die bereits vom Auftauchen der ersten Engelskörper durchzuckte Vorpurgatoriums-Welt: „ein namenlos Weißes“ kommt plötzlich zum Vorschein, „und wollte weißer noch sein“.

Michael Krüger, Purgatorio 5

Immer noch im Vorpurgatorium begegnet Dante den reumütigen SünderInnen Iacopo del Cassero und Bonconte da Montefeltro sowie der aus Siena gebürtigen, vermutlich von ihrem Ehemann verratenen Pia de' Tolomei, die trotz der wenigen Terzinen, die ihr gewidmet sind, eine der eindringlichsten Frauengestalten der *Commedia* darstellt. Alle drei sind eines gewaltsamen Todes gestorben und ihre Seele wäre um ein Haar nicht gerettet worden.

Schon der Hinweis zu Beginn des Cantos, dass Dantes Körper „vera carne“ („wirkliches Fleisch“, 33) sei, macht auf doppelbödige Weise deutlich, dass es in diesem Gesang um das blutige Ganze geht. Del Cassero und Da Montefeltro sind in einer Schlacht gestorben, De' Tolomei ist von ihrem Ehemann ermordet worden. Zwar konnte der krieglerische Iacopo del Cassero, der erzählt, wie er in seiner eigenen Blutlache, dahinströmend wie das Blut des Phlegeton, verendete, vor der Hölle bewahrt werden, doch das Bild seines Todes wird er nicht mehr abstreifen können – auch als hoffnungsvoller Anwärter auf das Paradiso nicht.

Als eine regelrechte Zitterpartie wiederum gestaltete sich die Rettung der Seele des Bonconte da Montefeltro. In der Schlacht von Campaldino auf Seiten der Ghibellinen gefallen (derselben Schlacht, in der Dante sich innerhalb der gegnerischen Partei bewährte), musste er mitansehen, wie sich Teufel und Engel nach seinem Tod um den Besitz der Seele stritten: nur „una lagrimetta“, eine kleinwinzige Träne des Reumütigen, der in der Stunde seines Todes „Maria“ um Hilfe anflehte, hätte dabei den Ausschlag gegeben.

Als Beispiel für Michael Krügers diskreten, sorgsam orchestrierten Übersetzungsstil seien die letzten, der Pia de' Tolomei gewidmeten, auf Vergils Grabinschrift anspielenden Verse zitiert: „Ich heiße Pia, / wuchs in Siena auf und starb in der Maremma, / von einem hingemordet, der mich einst umworben“. Krügers Dante glänzt durch die Direktheit einer Sprache der emotionalen und gestischen Durchbildung, die niemals über Gebühr psychologisiert oder zu klischeehaften Wendungen Zuflucht nimmt.

Bert Papenfuß, Purgatorio 6

Die Frage war in den vorangegangenen Canti bereits angekommen: Rechtfertigt die Seligkeit im ewigen Leben, die Ungerechtigkeit auf Erden stehenzulassen? Nein, meint der Berliner Dichter und Kneipier Bert Papenfuß, dessen von Dantes Purgatorio 6 angestoßene Lektürevision nicht eigentlich als Übersetzung bezeichnet werden kann. Der 2023 verstorbene Autor und praktizierende Nicht-Gläubige wäre wohl auch im Paradies mit vielem nicht einverstanden gewesen oder hätte die dort herrschenden Machtverhältnisse zumindest sehr genau in Augenschein genommen. Mit Purgatorio 6 ließ er sich für jenen Canto gewinnen, in dem sich Dantes politische Rage am deutlichsten artikuliert und dem auch Pier Paolo Pasolini in *Die Religion meiner Zeit* (1961) eine sarkastische Neuschrift abgerungen hat. Pasolini bezog sich dabei vor allem auf die stoßseufzenden Terzinen „Ahi, serva Italia“ (Purg. 6, 76-78), fast ein Gedicht im Gedicht, wo Dante mit Italienschelte nicht spart („Dienerin“, „Schiff ohne Steuermann“, „Bordell“). Angeprangert wird die Entzweiung der verfeindeten Stadtstaaten und Fraktionen, die Vernachlässigung der Gesetze durch eine an eigener Bereicherung interessierte Politik. Das Fernbleiben des schlichtenden Kaisers aus dem Norden macht Dante zufolge den Weg für die Machtansprüche einer korrupten Kirche frei, an der Dante-Autor auch schon in der Hölle Kritik geübt hatte. Und immer beginnt oder endet der Hader über das politische Desaster vor der eigenen Türe, der geliebten Stadt Florenz.

Papenfuß, seit jeher stilistisch gewappnet mit Rotwelsch und Postbarock, war die Anschlussfähigkeit dieses Cantos für seine eigene politische Poetik unmittelbar bewusst. Die Fortsetzung der Machtkämpfe im Jenseits betrachtet er eher mit Skepsis, sein Langgedicht „Mubabrin“ bzw. „Dystopia Mubabrina“ bewegt sich eher am Kreuzungspunkt zwischen Realwelt und Utopie. Übersetzt wird somit weniger eine dargestellte Handlung als die ihr inhärente Temperatur. Ein zentrales Moment in Purgatorio 6 äußert sich nicht umsonst als Regung des Affekts: Die plötzliche Umarmung zwischen Vergil und seinem Freund und Landsmann Sordello, „lombardische Seele“, der ebenfalls aus Mantua gebürtig ist. Interessanterweise unterbricht Dante seine Erzählung nach der Begrüßung der Freunde abrupt für die Schmährede über Italien und weist sein eigenes Verfahren als „digression“, Abschweifung aus. Bert Papenfuß befließt sich einer vergleichbaren zärtlichen Geste, wenn er in „Mubabrin“ Pjotr Nikolajewitsch Mamonow (1951-2021) und der Band Swuki Mu „frei nach Dante“ ein Denkmal setzt, um gleich darauf mit umso schärferen Waffen zuzustoßen: „Herrschaft fickt sich ins Knie, / und zwar jegliche in jedwedes, / über kurz oder lang – leider lang.“

An Bord ist Bootsmann straffer Oberknobler,
Maate und Matrosen lassen ihn gewinnen,
um nicht selbst vor'm Käppen zu knicksen.
Seenot polarisiert, Untergang befreit,
Überlebende bestreiten Niederlagen,
Unterlegene sind – eigentliche Helden.

Papenfuß, bei dem zwischen „real existierender Umzingelung“ im Osten vor dem Mauerfall und Unterwanderung des Menschlichen durch den Siegeszug des Neokapitalismus schon länger kein Optimismus mehr aufkam; Papenfuß, der sein Heil lieber in den Kraftakten der Rock- und Punkbands suchte als in der Rhetorik der poetischen Selbstbespiegelung, wäre vielleicht als ein „Held“ in diesem Sinn zu betrachten. Seinem fantastisch-erratischen Husarenstück, das der anarchische Nachdichter – „Freiheit wird nicht kommen, Freiheit wird sich rausgenommen!“ – als dystopische Vision mit einigen Bekannten und vielen Unbekannten verabschiedet, ist ein fatalistischer Hedonismus eigen, von dem auch sonst einiges zu lernen ist: „Eine bessere Hölle gibt es nicht.“

Durs Grünbein, Purgatorio 10

Der Dichter und Prosaautor Durs Grünbein, bereits 1996 mit dem Essayband *Galilei vermißt Dantes Hölle* als Dante-Interpret hervorgetreten, hat sich mit Purgatorio 10 näher beschäftigt. Es ist einer jener Gesänge, in denen Dante, dessen ganze *Göttliche Komödie* auch als Traumvision gelesen werden könnte, ein Traum im Traum erscheint: Von einem Adler entführt und in den Feuerhimmel gehoben, findet der Schlafende sich nach dem Vorpurgatorium im eigentlichen Purgatorium wieder – „schien mir, ich sah im Traum am Himmel / mit goldenem Gefieder einen Adler gleiten, / die Flügel weit, zum Sturzflug gleich bereit“. Es ist Lucia, die erleuchtende Gnade, die den Träumenden wieder in die Wirklichkeit der Fiktion zurückhebt. Erst dann, am Ende der drei symbolträchtigen steinernen Stufen, wird Dante an der Pforte des Purgatoriums vorstellig. Der Wächterengel mit seinem Schwert nimmt die Pilger in Empfang. Kaum eingelassen, werden sie eines wundersamen musikalischen Ereignisses teilhaftig: „Was ich vernahm, glich jenem Eindruck wirklich, / und ihm allein, wenn uns Gesang ergreift / aus vielen Stimmen, polyphon gemischt, / wenn man die Worte hört und manchmal nicht.“ Diesem Lied folgend, einerseits zum Weitergehen befreit, andererseits mit sieben Malen in Form des Buchstabens „P“ gezeichnet, sieht sich Dante nun am Anfang seines langen Aufstiegs zum Läuterungsberg. Erst nach und nach kann er sich, in immer höhere Sphären der Buße aufsteigend, von seinen „Peccata“ reinwaschen.

Durs Grünbein bewegt sich mit traumwandlerischer Sicherheit durch ein Gelände voll der mysteriösen Vorgänge und symbolischen Übergänge. Wie Stefan George versieht er seine Version mit einem selbst gewählten Titel, wie Karl Vossler strukturiert er die Verse nach gedanklichen Einheiten neu. Reime sind aus seiner Nachdichtung nicht abwesend, folgen aber keinem starren Gesetz. Der unangestregte, doch rhythmisch ausgefeilte Duktus, der nahe an den Figuren bleibt, lässt idiomatische Wendungen gekonnt einfließen, das hohe Register der Heilsthematik mit saloppem Alltagssprech vermählend: „Aus Gold der eine und der andere aus Silber. / Und fummelte erst mit dem einen an der Tür, / dann mit dem andern, daß ich lachen mußte.“

Annette Kopetzki, Purgatorio 11

Dem Laster des Stolzes, von dem Dante sich selbst nicht ganz frei wähnte, sind in der *Commedia* drei sorgsam aufeinander abgestimmte Canti gewidmet: Purgatorio 10, in dem die Demut anhand von bildnerischen Beispielen von Gottes Hand dargestellt wird, Purgatorio 12 mit seinen Darstellungen des Hochmuts, und, an zentraler Stelle, Purgatorio 11, in dem Dante drei ausgewählten Seelen begegnet, die im Verlauf ihres Lebens die „superbia“ kennenlernen. Die Übersetzerin und Literaturwissenschaftlerin Annette Kopetzki hat sich dieses Gesangs mit seiner ganzen Spannweite zwischen Kindersprache, hohem Gebetston und individueller Figurenrede angenommen. Er beginnt mit einer poetischen Umschrift des Vaterunsers – die einzige Passage der *Commedia*, in der ein ganzes Gebet gesprochen wird – und endet mit dem Bild eines reumütigen Sünders, der sich nicht zu gut ist, um für seinen Freund vom hohen Ross

zu steigen und auf offener Straße zu betteln. Am Beispiel des Miniaturenmalers Oderisi da Gubbio reflektiert Dante über den Anreiz und die Folgen des Ruhms und der Kanonisierung sowie der gnadenlosen Löschung des Geleisteten durch Fortschritt und Vergänglichkeit. Ist jeder Ehrgeiz, andere zu überflügeln, nicht ephemere? Wen wird es in 1000 Jahren noch interessieren, ob wir als lallende Kinder das Zeitliche segnen oder als ruhmgekrönte Alte? Kein Künstler, keine Künstlerin, die nicht von einer Nachfolgenden übertroffen würde; kein Überlegenheitsgefühl, das länger als ein Jahrzehnt Bestand hätte. Dabei scheint Dante nicht abgeneigt, für sich selbst eine Ausnahme zu machen, wenn er sich mit unverhohlener Direktheit als künstlerischer Vollender der Werke seiner Vorgänger stilisiert. So wie Giotto Cimabue übertraf, so ist mit dem Ich-Erzähler der *Commedia* vielleicht schon jener Dichter geboren, der die beiden ihm vorangegangenen „Guidos“ (Guinizzelli und Cavalcanti) „aus ihrem Nest verstößt“...

Annette Kopetzki, die der hier dargestellten Künstlerinneneitelkeit *per definitionem* entsagt, verleiht dem Canto eine ganz eigene gedankliche Prägung, indem sie sich für klare Zäsuren zwischen Dialogpassagen in Versen und erzählenden Scharnieren in Prosa entscheidet. So gelingt es ihr, beweglich und eng an der Syntax zu bleiben und zugleich den narrativen Passagen besonderen Nachdruck zu verleihen. Ein routiniertes Weg-Paraphrasieren syntaktischer Eigenheiten wird man bei der Italianistin nicht finden, schon gar kein aufhübschendes Nachjustieren vorhandener Übertragungen. Den Canto zur Dichter-Eitelkeit, dem schon damals das symbolische Kapitel bestimmter Namen zugrundelag, übersetzt sie plastisch, nüchtern, reflektiert und genau – stellvertretend für die starke Stimme einer Übersetzerin, die niemanden „vom Platz scheuchen“ will, jedoch genau Bescheid weiß über die Mittel und Methoden, mit denen solches im Literaturbetrieb beizeiten geschieht.

Lutz Seiler, Purgatorio 13

Auf die Darstellungen der Demut im ersten Girone folgt die Begegnung mit dem Laster des Neids, in Dantes Purgatorio durch den Verlust des Augenlichts, das blinde Umhertappen im Dunkel des eigenen Dünkels ausgeglichen. Der Neid als die Kehrseite des Geizes ist im Grunde erst dann gezähmt, wenn die beneidete Person ein Unglück trifft und genau das ist den Seelen hier widerfahren. Im Besonderen straft „Dante-poeta“ sie durch das Zunähen der Augenlider und in diesem elenden Zustand wird sein Alter ego, „Dante-personaggio“, den büßenden Seelen auf der zweiten Terrasse des Läuterungsbergs begegnen. Nicht zuletzt ist der Neid die Sünde Luzifers, der wie Gott sein wollte, und als solche dem Stolz verschwistert.

Dante zäumt das Thema der *invidia* geschickt von der etymologischen Seite auf, wurde es doch im Mittelalter als *in + videre*, Nicht-Sehen gedeutet. Der ganze Canto ist von der Auseinandersetzung mit den Motiven Blindheit und Blendung geprägt – „Ich riss die Augen auf so gut es ging“; „sog mir der Schmerz die Tränen aus den Augen“ – zugleich reflektiert er die Prämissen des inneren Sehens. Lutz Seiler, in seinem Band *schrift für blinde riesen* (2021) mit einer ähnlichen Motivkette befasst, war für die Übersetzung von Purgatorio 13 also prädestiniert. Dass sie, trotzdem sie mit Blindheit geschlagen sind, der Anblick der göttlichen Herrlichkeit erwarten wird, gereicht den Sünderinnen auf der zweiten Terrasse des Purgatorio zum Trost. Denn sobald sie den Gipfel des Läuterungsbergs erreicht haben, werden sie im höheren Sinne sehend sein. Kein Zufall mithin, dass sich Vergil gerade in diesem Canto mit einem Gebet an die Sonne wendet, vielleicht allegorisch als das Licht zu begreifen, dem dauerhaft und jenseits der irdischen Wegbeschreibungen gefolgt werden kann.

Wie es auf den Terrassen des Läuterungsberges Gewohnheit ist, können die Leidtragenden ihr Schicksal ein Stückweit selbst in die Hand nehmen, indem sie sich zur Verkürzung ihrer Bußzeit offensichtlicher Demutsgesten befleißigen. Eine dieser Bußfertigen ist Sapia aus Siena, die sich der Schadenfreude am Tod ihres eigenen Neffen, Provenzan Salvani, schuldig gemacht hat. „Und

beim Anblick dieser Hatz / überkam mich eine Schadenfreude, die größer war als jede // und so stark, dass ich verwegen mein Gesicht zum Himmel hob / um Gott zu rufen: „Nun fürcht ich dich nicht mehr!“ (Purg. 13, 119-122) Am Ende wird Sapia, auf fremdes Erbarmen angewiesen, Dante anflehen, auf der Erde für sie zu beten.

Michael Donhauser, Purgatorio 17

Michael Donhauser kommt in seiner Vorbemerkung zu Purgatorio 17, mathematisch gesehen der zentrale Gesang der *Commedia*, unter anderem auf die „verundeutlichte Mitte“ zu sprechen, die unberechenbare Verwirrung stiftet, dabei aber zu ebenso unberechenbarer Schönheit neigt. Freilich, nachdem Canto 17, der die zweite Hälfte des Langgedichts einleitet, fünfzig andere vorausgehen, könnte ebenso der weiße Raum zwischen dem 16. und dem 17. Canto des Purgatoriums die Mitte bilden. Eine Mitte, in der Dante noch nicht ganz bei Bewusstsein aus der Rauchwolke des Zorns heraustritt, die in Purgatorio 16 den Zornigen die Sinne und den Blick vernebelte. Das „disnebbiar“, die „Entnebelungen“, macht Donhauser folgerichtig zum Gegenstand seines begleitenden Essays, an jener Schwelle, an der Dante von Vergil wie ein „Maulwurf“ aus dem Nebel geleitet wird. Die Episode hat es in sich, denn zum ersten Mal wird Dante seinen Weg tastend, ganz ohne sinnliche Anhaltspunkte bestreiten müssen. Zugleich hat er eine Erfahrung gemacht, eine Erfahrung der Versenkung, die sich dadurch auszeichnet, dass das innere Sehen an die Stelle des äußeren tritt. Wenn die Vision als „Erscheinung“ gelten kann, „deren Verursachung dunkel bleibt“ (Hans Jost Frey), rückt hier umgekehrt die Dunkelheit als Motor der über die Sinne hinausführenden Erscheinung in den Blick. An dieser paradoxen Bewegung macht Donhauser eine „Ambiguität der Entnebelung“ fest, „indem das Nichthören oder Schweigen der Sinne ein Sehen hervorbringt, welches vor Augen führt, was zuvor wegen des Nebels nicht gesehen werden konnte.“

Aber der eigentliche Kern von Purgatorio 17 ist ein anderer: Nach so vielen dialektisch gedachten „Entnebelungen“ darf Dante aus dem Munde Vergils endlich die komplizierte Doktrin der Liebe entgegennehmen. Urgrund der Schöpfung und Schauplatz der Entfaltung des freien Willens in seiner edelsten Form, wird sie die ganze zweite Hälfte der *Commedia* über eine tragende, ja erhebende Rolle spielen.

Thomas Poiss, Purgatorio 21

Thomas Poiss hat sich in Purgatorio 21 auf die fünfte Terrasse des Läuterungsbergs begeben, wo die Dreierbegegnung zwischen Dante, Vergil und Statius mit subtiler Psychologie ausgestaltet wird. Geiz und Verschwendungssucht sind die dem Canto thematisch zugrundeliegenden Laster, wobei auch das Streben nach Erkenntnis, wie es etwa Odysseus zu Last gelegt wird, in die Kategorie der Maßlosigkeit fällt. Nicht umsonst betritt kurz zuvor der allegorische, gierige Wolf aus Inferno 1 noch einmal das Feld und wird dafür auch ausgiebig beschimpft.

Eine furchterregende Naturerscheinung in Form eines heftigen Erdbebens zeigt zu Beginn des Cantos an, dass hier gerade eine gerettete Seele den Berg geläutert verlassen hat und somit der „Freiheit“ entgegenstrebt, freilich ganz anders als die Freiheit des Selbstmörders Cato in Purgatorio 1. Auf Cato folgend, ist es im Purgatorium die Seele des epischen römischen Dichters Statius, die nach dem Erdbeben vor Vergil und Dante erscheint. So darf Vergil sich ausnahmsweise einmal bei Dante bedanken, denn nur dank seiner Jenseitsreise ist es ihm als Geleitgeber gestattet, seinem römischen Zeitgenossen Statius begegnen. Die Verbindung der beiden Antiken, von Dante ausgedacht, bildet somit eine schöne Analogie zu Dantes „Freundschaft“ mit Vergil.

Über die historischen Prämissen, inhaltlichen Begebenheiten und philosophischen Besonderheiten des Cantos hat Thomas Poiss in seiner Vorrede alles gesagt: Übersetzung und

begleitender Essay bilden in ihrem Zusammenspiel ein bestrickendes Beispiel für eine regelrechte und doch originelle *Lectura Dantis*, in der die Praxis der inhaltlichen Auslegung mit jener der sprachlichen Durchdringung verschmilzt. Poiss, der seinen Ansatz als „mimetisch-heuristisch“ bezeichnet, überträgt Dante in ein stilistisch hohes, gleichwohl dynamisches und lebensfrohes Register, das auch für Dantes kreative Wortbildungsmuster überraschende Lösungen bereithält. Wo auf der einen Seite die metrische Sorgfalt auch härtere Fügungen erlaubt, bleibt in Syntax und Lexikon eine erstaunliche Durchlässigkeit zum italienischen Original gewahrt.

Michael Donhauser, *Purgatorio* 28

Chronologisch noch vor dem 17. Gesang des *Purgatoriums* übersetzte Michael Donhauser *Purgatorio* 28, Dantes zauberhaften Aufenthalt im irdischen Paradies. Auch in diesem Canto, in dem der Abschied von Vergil bereits vollzogen ist, wird auf die „Entnebelung“ verwiesen, nämlich wenn es von dem Psalm „*Delectasti*“ heißt, „che puote disnebbiar vostro intelletto“ – dass er „euren Geist entnebeln könnte“. Oder vom Nebel befreien? „Von jedem Nebel des Zweifels“ nämlich, wie die *Enciclopedia Dantesca* es fasst, der in *Purgatorio* 28, nach dem Auszug der ersten Menschen verwaisten Garten Eden, nur noch als ein „lichter Nebel“ zu gewärtigen ist.

Der Gesang des irdischen Paradieses, vor allem von Dantes Begegnung mit Matelda geprägt, spricht von Variation und Veränderung, Zeitlichkeit und Vergehen, und berührt somit Michael Donhausers Themen seit jeher. Nicht die zentrifugalen oder zentripetalen Kräfte nehmen den Dichter gefangen, es sind die Augenblicke der Ruhe, der Dehnung und der verändernden Wiederholung, die gleichwohl eine Sprachbewegung initiieren. Sie fasst er in der bezaubernden Statik des Paradiesgartens unter dem Aspekt der „ewigen Endlichkeit“: „Denn was so unveränderlich weht, also keine Variation kennt, kennt nur den Stillstand oder die Wiederholung. Dieses Unveränderliche aber steht in einer Spannung zu der beanspruchten Lebendigkeit, da für das Lebendige die Veränderung (...) grundlegend ist, so etwa, wenn in den lebendigen Versen Dantes die *aura dolce*, der sanfte Luftzug mit einem *suave vento*, einem milden Wind verglichen wird und der Vergleich so eine Variation in sich trägt.“

Dante spielt mit der Ambivalenz, wenn seine Verse kunstvoll offenlassen, ob die Landschaft in den Garten Eden mündet oder dem poetischen Arkadien verhaftet bleibt. Für uns macht es keinen Unterschied, denn unter dem Gesichtspunkt der Wahrnehmung scheint die Differenz zwischen Irdischem Paradies und paradiesischem Irdischem aufgehoben. Ganz ähnlich macht es die Natur, wenn sie verwandelt, was der Fall ist und zu neuen Formen ordnet, was seine Zeit bereits gehabt hat. Was zählt, ist die Quelle, die sich aus sich selbst regeneriert.

Monika Rinck, *Purgatorio* 30

In *Purgatorio* 30 muss der Dante-personaggio einen Verlust verarbeiten, der ihm im zuvor in seiner ganzen Tragweite noch nicht bewusst war: Vergil, der ihn über gut 60 Canti hinweg auf seiner Reise beschirmt und begleitet hatte, Vergil, dem er so vieles verdankte, noch ehe er ihm im erträumten Jenseits wiederbegegnete, hat ihn verlassen, um Beatrice Platz zu machen. Die Beatrice der *Commedia* kommt freilich nicht aus heiterem Himmel über Dante, sie baut auf den unterschiedlichen Erscheinungen der nämlichen Frauenfigur in früheren Werken auf, namentlich in der intellektuellen Autobiographie der *Vita Nuova*. Vom Dichter wird Beatrice sowohl als transzendierte Geliebte als auch als eine Art respektgebietende Mutter angesprochen, während der ungetaufte Vergil, der „*dolce padre*“, ihrer paradiesischen Erscheinung notgedrungen weichen muss. Im mehrfachen Sinn, als Liebender, als Autor und von der „*diritta via*“ abgerückter, für irdische Fehlbarkeit anfälliger Mensch, wird Dante nun von seiner Vergangenheit eingeholt. Neben aller Sprachlosigkeit ist auch der erotische Schock für den Pilger überwältigend. Mit

einem Schlag, so fasst Teodolinda Barolini die Gemütslage zusammen, erkennt Dante nicht nur Beatrice wieder, sondern auch das unverwechselbare Gefühl, das ihn in seiner Jugend magisch zu ihr hinzog. Doch um seine Erschütterung mit dem Freund zu teilen, mit Worten, die von Vergil selbst sein könnten, ist es nun zu spät. (*Purg.* 30, 43-48)

Beatrice, schön wie eh und je, empfängt den Lebenden reichlich kühl, sie hat ihm einiges vorzuwerfen, hat er sich doch anderen Frauen, allegorischen und realen, mit wachsendem Interesse zugewandt, zuletzt der noch ungeläuterten *Philosophie*. Dante muss sich zahlreiche erotische Aus- und Abschweifungen rechtfertigen, im Wesentlichen aber für seine Verführbarkeit durch geringere Objekte der Begierde. Der Tod der Geliebten könne diesbezüglich keine Entschuldigung sein. Beatrices Auftritt als „Admiral“, in der Sache nachtragend und wenig konziliant, ist in der Kühnheit seiner weltanschaulichen Setzung kaum zu übertreffen. Gemäß ihren sich wandelnden Rollen in Dantes Biografie, spricht die Frau mit der Zunge von biblischen Gestalten, Stilnovodichtern und Philosophen und schwingt sie sich – als real verbürgte historische Person – zu einer Autorität in theologischen Fragen auf, wie sie nur wenigen männlichen Protagonisten gestattet ist. Zu dieser Stimmung wiederum passt, dass Beatrice den zerknirschten Dante plötzlich bei seinem Realnamen nennt, so energisch, dass der Gerufene innerlich zusammenzuckt: „Dante, nicht weil Vergil verschwunden ist / sollst Du weinen, nein, weine noch nicht, / weil der wahre Grund bald eine neue Wunde ist.“ (*Purg.* 30, 55-57)“ Dante, die historische Person, Dante als Held des Epos und Dante-Poet legen sich übereinander: „An diesem Knotenpunkt nun werden die drei wichtigsten *dramatis personae* des großen Dramas benannt und eindrucksvoll miteinander verschlungen: Vergil, Beatrice und – nur an dieser einzigen Stelle – Dante.“ (Teodolinda Barolini)

Monika Rincks Übersetzung des 30. Purgatorio-Cantos, während eines Istanbul-Aufenthalts entstanden und von „windigen“ Reiseeindrücken grundiert, hat die atmosphärischen Bedingungen, Hindernisse und Sprünge aufgenommen, die den Duktus des Daseins in der Pandemiezeit prägten. Ein orientalischer Dante also? Ein viraler? Ein Dante, der vom europäischen in den asiatischen Stadtteil übersetzt? Wir haben die Spur nicht weiterverfolgt, aber die energische Unruhe und energetische Trubeligkeit Istanbuls scheint in die Terzinen von Purgatorio 31 eingegangen, als wäre die Übersetzung nur ein Verkehrsmittel unter vielen in der von Land- und Wasserwegen geprägten Stadt am Bosphorus.

Rincks sprachliche Verkörperung Beatrices gibt sich so zeitgenössisch-effizient und dabei so hintergründig-ironisch, dass Dante für einen Augenblick sogar ein bisschen alt aussieht. Wenn diese furchterregende Frau angetreten ist, um ihn zu retten, wer rettet dann den Geretteten?

Franz Josef Czernin, Purgatorio 33, Paradiso 26

Wenn Ludwig Borchardt danach trachtete, mit historischen Instrumenten ein Mittelalter nach seinen Vorstellungen zu errichten („Der Dante meines Gedichtes ist nicht der Zeitgenosse meines landsmännischen Lesers. (...) Ich habe jenen Leser beim Schopfe gepackt und mit einem groben Ruck, das gebe ich zu, sechs Jahrhunderte rückwärts geworfen“), versucht Franz Josef Czernin die Verwandlung der *Commedia* unter den Vorzeichen einer literarischen Gegenwart. Dafür steht ihm Jorge Luis Borges' Parabel „Pierre Menard, Autor des Quijote“ Pate, wo anhand einer unmöglichen Neuschrift des Quijote die Frage der Ungleichheit des Selben verhandelt wird. Czernins Reflexion gilt dem Nachleben von Gedichten in verändertem historischem und ästhetischem Kontext: Im abwägenden Miteinander aus formalen Kriterien, lexikalischen Findungen und dynamisch aufgefassten *Contraintes* tauchen seine *Dante-Verwandlungen* tief in die Problematik der Erschließung eines „durch *historische* Fesseln gebunden(en)“ (R. Borchardt) Textes ein. Denn die Suche nach einem semantischen „Äquivalent“ ist das eine, das andere die zeitgenössische Wiedergabe der durch die Jahrhunderte getragenen Metaphern. Methodisch

erfordert das ein koordiniertes Vorgehen, denn die Verwandlung „übersetzt“ nicht Wörter, sondern Zusammenhänge; „Laut, Buchstaben, Silben, Wort, Reim, Metrum, Rhythmus, Strophen, Konnotationen“ werden ebenso variiert wie „poetologische, philosophische, theologische Ideen“. (F.J. Czernin)

Ein Kernkonzept dieser Herangehensweise ist die „katachretische Metapher“, die etwa im Falle des „dunklen Walds“ der ersten Zeilen des *Inferno* weder klar auf wörtliche Verwendung zurückzuführen ist noch auf metaphorische und uneigentliche. Immer da, wo die Beschreibbarkeit aussetzt, ist die katachretische Metapher in ihrem Element. Die vielzitierte metapoetische Erklärung dafür findet sich in Paradiso 4, wenn Beatrice Dante darüber ins Bild setzt, warum die Seelen ihm in sinnlich-körperlicher Gestalt entgegenkommen. Es sei wie in der Heiligen Schrift, wo Gott dem Inkommensurablen Hände und Füße verleiht, um das Gemeinte zu bezeichnen. Nur durch ein sinnlich abgelegten Zeugnis, von Hans-Jost Frey auch „göttliche Katachrese“ genannt, könne. Zum Intellekt des Menschen vorgedrungen werden. Argumente für sein Verwandlungs-Handeln findet Czernin auch im 26. Gesang des Paradiso, wo Dante dem ersten Menschen Adam begegnet und sich mit ihm über die Vertreibung aus dem Irdischen Paradies als „Übertretung des Zeichens“ unterhält. In der Folge gibt Adam Auskunft auf eine von Dantes brennenden Fragen, nämlich jene nach der Ursprache des Menschen und korrigiert so eine von Dante in *De vulgari eloquentia* geäußerte Position, die dem Hebräischen dieses Privileg ein für alle Mal zuerkennt. Von Dante zum Sprachrohr des eigenen Meinungsumschwungs gemacht, erläutert der biblische Adam Dante, dass die natürlichen Sprachen stets dem Wandel unterlägen. Diese Schlüsselstelle nun greift Czernin als emblematisch für sein Verfahren heraus. „Die irdische Sprache ist für Adam und wohl auch für Dante ein historisch bedingter und veränderlicher Brauch von Sterblichen, der auch keinen ewigen Gottesnamen erlaubt.“ (F. J. Czernin)

Verwandlungen, so verstanden, sind Bewegungen von Gedichten durch die Zeit und sie erfolgen immer in Konfigurationen, die dem labilen Charakter der Begriffsbildung Rechnung tragen. Als Verwirklichungen einer im fremden Gedicht angelegten Möglichkeit suchen sie einerseits einen Weltbezug des „Original-Autors“ auf, andererseits forschen sie nach analogen Mustern innerhalb der eigenen Poetik. Stets wird dabei auch das veränderte historische Bewusstsein mitreflektiert: Wie den Fremdtext aus der historischen oder kulturgeschichtlichen Ferne in die eigene Zeitgenossenschaft heben, welche Ideen, Gedanken, Weltbilder, Themen, Formulierungen und Motive übernehmen und nach welchen Kriterien? Woran schult sich ein ästhetisches Empfinden; wie bewegen sich Texte aufeinander zu und voneinander fort? Welche Rolle spielt dabei das Schöne, welche das Gelungene, welche das Verständliche oder Unverständliche? Was zeigt sich an den Übergängen? Wie verändert sich die Wahrnehmung von Dantes Metaphern im Lauf der Jahrhunderte?

Begriffen wie „Inferno“, „Engel“, „Paradies“, „Wald“ usw., die in unterschiedlichen Epochen auf unterschiedliche Erfahrungshorizonte treffen, kommt in diesem Zusammenhang besondere Bedeutung zu. Mit ihnen stellt Czernin seine langjährige Frage nach den Konstanten des Poetischen neu, denn selbst wenn die Dichtung möglicherweise „immer dasselbe sagt“, zeigt sie es doch auf unterschiedliche Weise: „es darf eigentlich kaum ein Stein auf dem anderen bleiben, fast alles müsste anders sein, damit es das gleiche hervorrufen kann. das identische, dasselbe, die Wahrheit, die Schönheit, das gemeinsame, sind auch das am tiefsten verborgene. denn es soll ja die ganze Ordnung unter sich seit 700 Jahren ganz verändernden Bedingungen hervorgebracht werden.“ (F. J. Czernin)

Dichtung ist für Franz Josef Czernin immer schon Teil eines Kräftespiels, an dem auch die Polyphonie des nicht-dichterischen Sprechens Anteil hat. Berührungspunkte bestehen hier auch zu Walter Benjamins Bestimmung der „Art des Meinens“, zu Peter Szondis Konzept der *Poetry*

of *Constancy* sowie zu dem aus der Übersetzungswissenschaft bekannten, rezeptionsästhetischen Postulat der „Wirkungsäquivalenz“, in dem sich Czernins Verfahren (zuvor bereits an Autoren wie William Shakespeare, Wilhelm Müller oder Grimms Märchen erprobt) freilich nicht erschöpft. Tatsächlich trachtet Czernin weniger nach punktuellen Äquivalenten als nach „kommunizierenden Gefäßen“, „gepaarten Bahnen“ sowie einer „Essenz des Realen“ (Novalis) und stellt dabei die Frage in den Raum, ob es einen übergeordneten Standpunkt – poetischen Stern? – geben könne, von dem aus Gedichte gedacht werden können.

Dass gewisse, für Czernins Poetik relevante Textphänomene bereits dem Originaltext der *Commedia* eingeschrieben sind, ist ein Glücksfall für den Autor der Verwandlungen, der sich diese Form von Ambivalenz in seiner Dichtung schon lange zunutze macht. Ein emblematisches Beispiel für eine solche multiple Einfaltung oder „sprechende“ Struktur wäre das vielschichtige Wort „volume“, das das göttliche Licht („lume“) bereits in sich enthält und das sowohl das Himmelszelt bezeichnet, auf das alles zuläuft und von dem alles seinen Ausgang nimmt, als auch das erst in Paradiso 33 zur Gänze räumlich und zeitlich entfaltete göttliche Weltenbuch. Dann wieder entwirft Czernin in Purgatorio 33, dem Gesang, in dem Dante, „aufs Neue aus der Traufe gehoben“, das Wasser des Flusses Eunoe schon durchschritten hat, Fügungen wie „Nabel- und Babelschau“ (Purg. 33, Legende) oder lässt die „Rose“ im „dolorosen“ aufscheinen (Par. 33). Bedeutungen bilden sich in seinen Versen morphologisch über Wortgrenzen hinweg, neue semantisch-sinnvolle Abtrennungen und Verbindungen generierend.

Wenn die ganze Göttliche Komödie eine Vision ist, so wirft das für den Autor nicht zuletzt die Frage auf, was daran wahr und was erfunden ist. Gerade von diesem Standpunkt aus wäre die Hypothese zu gewichten, ob die Ersetzung des Wahren durch das Schöne als ästhetische Option in Frage kommt. Wäre das womöglich ein Privileg der Poesie? In einem Gedicht, bei dem alles Verwandlung ist, sucht er in „Verwandlungen“ nach den Beweg-Gründen von Gedichten. „Keine Deutung der Welt ist einfach falsch. Jeder Deutung die Umstände, die sie wahrmachen“, schließen wir mit einem von Franz Josef Czernins Aphorismen.

„Der kleinste Stern erschiene wie der Mond“: Paradiso

Norbert Lange, Paradiso 1

In welche begrifflichen Sphären werden Leserinnen durch Dantes *excessus mentis* katapultiert, wo kann die Übersetzung einhaken? Wie fühlt es sich an, zu übersetzen, was man nicht denken kann? Norbert Lange macht die Probe aufs Exempel und betätigt sich als poetischer Nacherzähler von Paradiso 1, das er im Rahmen einer mnemotechnischen Versuchsanordnung aus dem Gedächtnis rekonstruiert. „Ich war schon abgehoben, war geflogen, aber so noch nie!

Unbekannten Boden spürte ich jetzt unter mir, ins All geschossen, umkreiste den Planeten, an dessen Horizont die Sonne aufzog.“ Mit dieser Methode ist *en passant* auch etwas über jenen Topos ausgesagt, der die körperlosen Sphären des Paradiso am stärksten charakterisiert: Das Unaussprechliche als Darstellungsproblem der *Commedia*. Denn zwar „imitiert“ Dante „Gottes Schreibweise“ (Singleton), doch Sprache ist nicht Licht, ist nicht Geist, nicht Materie, und der Dichter ebensowenig Gott. Die Erkenntnis führt zu Gott, aber die Gottesschau entzieht sich der Erkenntnis und spottet ihr. Zudem ist der Gegenstand des entstehenden Gedichts größer als alles zuvor Geschriebene und Gedachte. „Heruntergebrochen auf kurze Sätze wie diese wäre das die wunderbare und irgendwie auch halbseidene Rhetorik der Komödie; ihre Erzählstrategie, das Geschilderte einerseits zu vergegenwärtigen, mit allen poetischen Registern, und andererseits den Dichter gegen berechtigten Zweifel zu immunisieren, mit der ganzen Ambivalenz der

Behauptung, es wäre gewesen wie er sagt, es gäbe aber einen Teil, der seine Sprachmacht übersteigt.“ (Norbert Lange)

Von der mystischen Rede unterscheidet sich die vom Dichter-Ich inszenierte Sprachlosigkeit durch die durchgängige Erfahrungsfiktion, in der selbst das Abbrechen, Stocken und Stottern des epischen Berichterstatters den „Realismus“ der Erzählung vorantreibt. Was im Umkehrschluss auch bedeutet: Die fortschreitende Bewohnbarkeit von Dantes poetischer Welt kann als Verdienst von Dante, dem Dichter verbucht werden. Die nicht darstellende, transzendente Dichtung der letzten Cantica fußt auf den Repräsentationen der beiden ersten. So steht das Grauen der Hölle spiegelbildlich für die Lauterkeit des Paradiso, und so taucht die Sinnesempfänglichkeit des Purgatorio die Abstraktionen des Paradiso in ein anderes Licht. Von Anfang an dient die Schärfung der poetischen Darstellungsmodi der Beglaubigung dessen, was sich der menschlichen Vorstellungskraft entzieht.

Um in das Licht des Paradieses einzugehen und um die Vorstellung über sich hinauszutragen, ist es vonnöten, den ganzen Ballast des Menschlichen abzuwerfen. Das ist die Bewegung des „trasumanar“, die einerseits erfordert, den Boden der menschlichen Tatsachen und somit den Logos hinter sich zu lassen, andererseits als Schriftsteller doch das Unmögliche zu versuchen: das Nichtmehrsagbare kraft der dichterischen Rede einzuholen. Dieses Projekt oder Paradox der Überwindung von Sprache mittels Sprache bedarf der hinführenden Tropen, genauer gesagt jener im wahrsten Sinne des Wortes überirdischen Sprachbilder des Paradiso, die heute immer noch so strahlend anmuten wie an ihrem ersten Schöpfungstag: Die Metapher des Buchs, „volume“, dessen unzählige, aufgeblätterte Seiten das Universum bilden, das Bild der Quadratur des Kreises oder der Blätter der Sybille; der Vergleich mit dem mythischen Glaucus, der das Wunderkraut zu sich nimmt – in Joanne K. Rowlings *Harry Potter* noch 700 Jahre nach Dante als „Kiemenkraut“ präsent.

Die Rhetorik des Paradieses, in der das Erzähl-Ich einerseits auf die Wahrhaftigkeit des von ihm Erlebten und Gesehenen pocht, andererseits durch Topoi der Vergeblichkeit seine Ungeheuerlichkeit unterstreicht, arbeitet Norbert Lange nicht nur gestisch in seiner Nachdichtung, sondern auch konzeptuell in seinem Essay heraus. Giacomo Leopardi hat von Dantes Sprache einmal gesagt, dass sie „über dem Abgrund hängt“. Auch für Norbert Lange wird Dante zum „Cliffhanger“, ja er ist es eigentlich von Anfang an, wenn er, zunächst im Zeichen des infernalischen Grauens, dann im Zeichen der Gottesschau, seinen Jenseits-Reisebericht durch ungeahnte Probleme der Darstellbarkeit manövriert, bis ihm in Paradiso 33 hellauf einleuchtet, was nicht mehr gesagt werden kann. Es ist nicht zuletzt dieser sublimale Effekt, der Norbert Lange zu seiner Gedächtnis-Schrift inspirierte.

Mathias Traxler, Paradiso 3

Die von Himmel zu Himmel höher und weiter reichende Prachtentfaltung des Paradiso ist aus religiösen, mathematischen, musikalischen und erotischen Anteilen zusammengesetzt, von denen Mathias Traxler aus guten Gründen die musikalischen am meisten interessieren. Traxler war mit dem Piccarda-Gesang im Mondhimmel befasst, in dem Dante den ersten geretteten Seelen des Paradieses begegnet, die noch nicht reif für die reine Lichterfahrung der höheren Himmel sind. In dieser Dämmergegend hat auch einer der berückendsten Wie-Vergleiche der *Commedia* seinen Platz, wenn Dante die auf ihn zutretenden, diaphanen Seelen zunächst für Spiegelbilder hält. Wie Perlen auf weißer Stirn zeichnet sich die Schönheit ihrer Erscheinung auf der Mondoberfläche ab. Gefangen in seinen irdischen Kategorien kann Dante sie jedoch nicht einordnen und hält sie für Halluzinationen, womit auch bewiesen wäre, dass sein durch den Logos geprägtes Weltverständnis der Neuartigkeit des Paradieses nicht gewachsen ist. Die wichtigste dieser ätherischen Gestalten ist Piccarda Donati. Als Ordensschwester wäre sie für einen Aufenthalt im

Paradies bestimmt gewesen, doch nachdem ihr verruchter Bruder Corso Donati sie gewaltsam aus dem Kloster gerissen und aus politischen Gründen zwangsverheiratet hatte, muss sie sich mit einem Platz im unteren Himmel begnügen, wesentlich weiter vom Sitz Gottes, dem Empyreum entfernt. Als „Celestial Real Estate“ hat Teodolinda Bariolini diese Einteilung gewitzt bezeichnet, denn aufgrund eines unerfüllten Gelübdes ist Piccarda an einem weniger begehrten Wohnort des Paradieses gelandet und daher auch von der göttlichen Herrlichkeitsumgebung weniger stark gestreift. Bedeutet es Unglück für sie, die privilegierte Nähe zu Gott nicht genießen zu dürfen? „Doch sage: Ihr die ihr hier so glücklich seid, / geht euch der Wunsch nicht auch nach höherem Ort, / um noch mehr zu sehen von vertrauter Freundlichkeit?“ (Par. 3, 64-66) Piccardas Position im Himmel, führt Bariolini weiter aus, wird von ihr nicht als „undemokratisch“ wahrgenommen in dem Maße, wie die Erfüllung gerade darin besteht, sich dem göttlichen Willen zu beugen. Sie entspricht vielmehr genau dem Grad ihrer Sehnsucht. „Da wurde mir unendlich deutlich, dass alles was berührt / im Himmel Paradies ist, und doch die Huld / des obersten Guten nicht nur auf eine einzige Weise führt.“ (Par. 3, 87-90)

Im Zeichen der Ambivalenz, des „Mehr“ oder „Weniger“, in Form des besonderen Verhältnisses zwischen Schrift, Körper und Stimme sind viele der hier verhandelten Themen emblematisch für die gesamte *Cantica* des Paradieses, dessen in sich schattierte Einmaligkeit wir eben erst zu verstehen beginnen. *Überall im Himmel ist Paradies* – auch wenn es nicht überall gleich paradiesisch zugeht.

Mathias Traxler hat sich für eine Wiedergabe in Terzinen entschieden und unterwirft sich der von Dante geprägten Versform mit feierlichem Nachdruck. In einem gleichbleibend hohen Register, der Stillage des Paradieses angemessen, dichtet er die inneren Konflikte des Fragenden und der Antwortenden nach und schenkt dabei dem synästhetischen Sprechen sowie der Ton- und Blickregie besonderes Augenmerk.

Paul Henri Campbell, *Paradiso* 10

Paradiso 10 beginnt mit einer Art Revision der Schöpfungsgeschichte, die allein den geeigneten Rahmen bilden kann, um den noch von der Erde geprägten Venushimmel zu verlassen und in den lautereren Sonnenhimmel überzutreten. In diesem sorgsam choreographierten Lichttaumel findet sich neben jener der anderen Kirchenlehrer auch die Seele des Thomas von Aquin, als Teil eines herrlichen, tanzenden Kranzes, in dessen Mittelpunkt Dante und Beatrice nun staunend stehen. „Ausgerechnet die im Himmel tanzen zu lassen, die den Tanz auf der Erde verdammt – das ist zumindest gewagt.“ (Stephanie Heimgartner)

Paul Henri Campbell, Dichter, Theologe und Experte für die Kulturgeschichte des Tattoos, hat die Aufgabe übernommen, die Lichtgestalt des Heiligen Thomas von Aquin im *Paradiso* einzuführen. Campbell selbst hat bereits einige Erfahrung in Unterredungen mit der Endlichkeit: Im seinem Gedichtband *Nach den Narkosen* (2017) schreibt er an gegen eine unhinterfragte, auch rezeptionsästhetisch bequeme Haltung, die er als „Salutonormativität“ bezeichnet und gewinnt aus der Erfahrung der Krankheit, ja Todesnähe eine skurrile Komik, ohne die offensichtliche Tragik zu verhöhnern. In gewisser Hinsicht umgekehrt verhält es sich mit Campbells Herangehensweise, wenn er Dantes Jenseitswanderung als Nachdichter zwar ironisch gebrochen begegnet, sie jedoch zu jedem Zeitpunkt unter theologischen Voraussetzungen ernst nimmt. Anhand eines gemischtsprachigen Ansatzes, der ein semantisches Wiedererkennen ermöglicht, parallel dazu aber ganz andere Rezeptionsmöglichkeiten anbietet, gelingt Campbell ein geradezu pfingstlich-paradiesisches Übersetzungsabenteuer. Zu diesem eigensinnigen Gestus trägt auch die Reimstruktur seiner vom Englischen kontaminierten Terzinen bei, den in Zeilen wie „dass his own eye davon sich never parts“ etwas Liedhaftes anhaftet, ohne dass sich, bei gleichbleibender Kleinschreibung, jedes einzelne Wort hinlänglich deuten ließe. („streugass“). Die so erzielten

Verfremdungseffekte weichen dem Trash nicht aus und spielen dabei nicht nur mit den allfälligen Pathosformeln, sondern auch mit Anteilen von Klischee und Kitsch. Es sind Wörter wie „deeply“, „mortal“, „love“ oder „eternity“, denen Konnotationen Campbell, unterschiedliche kulturelle Schichten miteinander vernäht, für sein spätmodernes Spiel gewinnbringend zu nützen weiß. Es ist allein der Kontext, der sie bald in die eine, bald in die andere Richtung ausschlagen lässt, was mit einer einsprachigen, aktualisierenden Übersetzung niemals zu erreichen gewesen wäre. Im Begleitwort zu seinem Canto schließt Campbell den Dreischritt der Terzine mit der Form des Kreises kurz und macht auf eine Reihe interessanter Bewegungsmuster aufmerksam, die Paradiso 10 sein besonderes rhythmische Gepräge geben.

Thomas Schestag, Armes Lesen

Thomas Schestag folgt in „Armes Lesen“ mit eigenwilligen Verschlingungen der Motivkette des Pauperismus, wie sie in Paradiso 11 zum Tragen kommt, und darin insbesondere Dantes Legende des Heiligen Franziskus. Der Canto setzt ein mit einer Apostrophe an die Sterblichen und ihr „Flügelschlagen“, jeder seiner Aufgabe, seinem Laster oder seiner Leidenschaft zugewandt. All diesen ephemeren, am Irdischen klebenden Bemühungen entgegen tritt nun eine andere Lebensform und in ihr ein höchstes Beispiel: Das Wirken des Heiligen Franziskus, das der militanten Hingabe an die Armut geweiht ist, die dieser Sohn eines reichen Tuchhändlers aus Assisi ohne mit der Wimper zu zucken als seine „Braut“ entgegennahm. Soweit die Essenz der Vita des Ordensgründers, die Dante wiedergibt oder vielmehr in Form eines narrativen Chiasmus erzählen lässt, nämlich vom Dominikaner Thomas von Aquin, während der franziskanische Theologe, der Heilige Bonaventura, das Leben des Heiligen Dominikus nachzeichnet, der seinerseits 1216 den (Bettel)-Orden der Dominikaner gegründet hatte. (1209 entsteht der Orden der Franziskaner). Die Ordensstifter selbst kommen im Paradiso nicht vor; was von ihnen bleibt, ist allein das Licht ihres Lebens, das vom Ende, also von ihrem geistigen Erbe her rückwirkend aufgerollt wird. Den Leitfaden für diese Hagiographie stiften Dantes „dubbi“, die Zweifel, die ihn bezüglich der beiden Lebensläufe befallen. Sie betreffen das Leben des Heiligen Franziskus in seinen wichtigsten Etappen: Die Geburt in Assisi, den Bruch mit dem Vater und die Verheiratung mit der Armut, die frühe Gefolgschaft der ersten Anhänger, das Empfangen der Stigmata zwei Jahre vor seinem Tod...

Aber Dante wäre nicht Dante, wenn er sein Loblied nicht noch einmal durch eine ätzende Kritik unterbräche und gerade diesen nun geäußerten, an die späten Dominikaner gerichteten Vorwurf der Bereicherung („U’ ben s’impingua“, *Par.* 11.25) analysiert Schestag in seinem poetischen Essay mit hingebungsvoller Genauigkeit. In der Tat könnte nichts mit der zu beklagenden „Verfettung“ des Ordensstandes stärker kollidieren als die mönchische Lebensform des Heiligen Franziskus, bei der Regel und Leben, Norm und Normalität unauflöslich verbunden sind. Franziskus’ Regel ist nicht auf das Leben anzuwenden, sie bringt dieses hervor und zugleich sich in ihm. So hat auch Giorgio Agamben in seinem Buch *Altissima povertà*, „Höchste Armut“, die Quintessenz monastischer Regeln und Lebensformen beschrieben, einer Regel („regola“) folgend, die Schestag in einem kühnen Übertragungssprung auf die Figur des Lesenden überträgt. „Was heißt *Lesen*, wenn das Arme, Ärmliche, Abstoßende, Verworfenen, Unansehnliche und Ausgeschiedene, wenn Abfall zum Gegenstand des Lesens wird?“ Lesen wird dann, mutmaßt Schestag, zum *Auflesen*, und die Liebe zur Armut, die erst zu jeder anderen Form der Liebe befähigt, zum Exempel einer Philologie des Pauperismus, die sich mit Benjamins Figur des *Lumpensammlers* trifft. Das *Auflesen* des Lumpensammlers wiederum schließt Schestag so spitzfindig wie zwingend mit dem Lesen des Philologen kurz. Es ist nicht weniger als sein Leben. Dass der feinsinnige Dante-Interpret Thomas Schestag auf eine „direkte“ Übersetzung des Cantos verzichtet, ist gerade in Hinblick auf die von Dante privilegierte indirekte Darstellung des

Heiligen – etwa als Sonne, die im Osten aufgeht – nur folgerichtig. Dante übersetzt das Leben des Heiligen Franziskus in seine Legende, während Schestag Dantes Legende in eine Ethik des Lesens übersetzt.

Farhad Showghi, Paradiso 14

„Das Liedhafte“ von Paradiso 14 hatte es dem iranisch-deutschen Dichter Farhad Showghi angetan, was ihn auch im Deutschen für eine „deutliche Rhythmisierung, zwischen zehn und dreizehn Silben, nahe dem Blankvers, umfassend gereimt und assonnierend“ (Showghi) plädieren ließ.

Im Kosmos der *Commedia* ist Paradiso 14 Teil des Sonnenhimmels, noch von der Dynamik der tanzenden Theologen bestimmt, in einer Gegend, wo die Reisenden sich schon für den Übergang zum Marshimmel rüsten. Als Tugend steht nach wie vor die Weisheit im Mittelpunkt, und die weisen Männer werden von Dante als Punkte des Umfangs eines Kreises beschrieben, die allesamt im gleichen Abstand zur Wahrheit platziert sind. Diese sitzt in Gestalt der Beatrice als weibliche im Zentrum. Wie Wasser, das sich von der Mitte Rand oder vom Rand zur Mitte bewegt, erscheinen Dante nun die durch die Reden von Beatrice und des ehrwürdigen Thomas von Aquin gewonnen Erkenntnisse: „Von der Mitte zur Umrandung, von dort zur Mitte, / zieht das Wellenspiel in einer runden Schale, / je nach Punkt der Berührung, außen oder innen.“ (Par. 14, 1-3)

Die Wellen, die die Rede wirft, sind auch die Wellen, in denen sich Dantes Zweifel brechen. Sie gelten der Substanz und Leuchtkraft des wiederauferstandenen Körpers nach dem Jüngsten Gericht. Ist das Leuchten nicht zu stark für die Augen der Seligen? Niemand anders als Salomon könnte diese Frage beantworten und er tut es auf eine Weise, die eine ganz besondere Stimme spekulativ evoziert, die Stimme nämlich, mit der sich der Engel der Verkündigung der jungfräulichen Maria genähert haben mochte. Dante kann sich diese metaphysische Stimme wundersamerweise vorstellen und mit ihr das Ereignis von Mutterschaft und Geburt, das zwei Menschen geistkörperlich aneinander bindet. Dass er das Wiedererstehen der Körper nach dem Jüngsten Gericht gerade durch die Wiedersehensfreude motiviert, kommt also nicht von ungefähr: Würden die Leiber sich ihres Äußeren entledigen, könnten die „mamme“ niemals in den Genuss einer vollkommenen Umarmung kommen. Überhaupt wird alles, Helligkeit, Liebe und Gnade nach dem Jüngsten Tag noch prächtiger erscheinen. „Crescere“ („wachsen“) ist das Wort, das Dante für diese Steigerungsstufen des Glanzes verwendet. Während dieser Gegenstand erörtert wird, quittieren die lichthaften Seelen der weisen Männer die Szene mit einem freudigen „Amen“.

Dass die Liebe der Verkörperung bedarf, ist nach alledem nicht mehr zu bezweifeln, denn so wie die Schatten-Seelen sich nach ihren Körpern sehnen, sehnen sich die Liebenden nach den Körpern der Geliebten. Innig reimt Dante die „fiamma“ („Flamme“) als geistige Erscheinung auf die „mamme“ („Mamas“) als fleischliche, während das „Amen“ wiederum das Anagramm zu „mamme“ bildet. Das alles erfolgt vor dem Hintergrund des Marshimmels, von dem das gleißende Kreuz, auf dem die Christusfigur sich blinkend abhebt, sich bereits abzeichnet. Das aus dem Gesang herausstechende, ekstatische, dreimalige Wiederholen des Worts „Christus“, das den Zeit-Lauf der Terzine unterbricht und nur auf sich selbst gereimt werden kann, nimmt sich vor diesem Hintergrund beinahe wie ein Schlachtruf aus. (Par. 14, 106 - 108) Folgerichtig werden die darauffolgenden Gesänge, im Zeichen einer gegebenenfalls mit Gewalt durchzusetzenden Ideologie, Unterredungen mit Kreuzfahrern gewidmet sein.

Farhad Showghi verfolgte mit Paradiso 14 ein präzises poetologisches Erkenntnisinteresse: „Es sollte alles durchdrungen klingen, mit einem Wechselspiel zwischen hohem Ton und Normalsprachlichem (auch Plauderei), Beschleunigung und Verzögerungsmomenten. Bei alledem

wollte ich alles auch gut verständlich halten und den ‚inhaltlichen Spannungsbogen‘ bis zum Ende durchziehen, damit das Ohr keine Gelegenheit bekommt, hier und da sich den Umgebungsgeräuschen zuzuwenden.“ In seiner Übersetzung legt Showghi Wert darauf, „die Wirbel“ erfahrbar zu machen, „die während der Lichtarbeit entstehen, das entlassende und gleichzeitig bindende Sprechen, und diesen Sog, der sich, nicht nur vertikal, auch in horizontalen Schleifen, hin zu diesem immer heller werdenden Dorthin entfaltet. Ich wollte Lust empfinden, ein wechselndes Mienenspiel haben, gestikulieren können, mich selbst in Bewegung wähen, nicht nur fließend, auch ruckartig. Als ob ich diesen Gesang inkorporiere, während er mich inkorporiert. Und gleichzeitig den Blick schweifen lassen. Die Momente des Schauens, so gut es geht, ausschöpfen. Beim Herantasten bleiben. Beim Tun und Lassen. Ach, es ließe sich so viel über all diese Dinge sagen. Auch über das, was zu erweckter Schönheit wird. Dem Einstieg habe ich bewusst eine stärkere Bildbetonung gegeben. Und am Ende die Kopplung von Beschuldigung und Entschuldigung ein wenig entzerrt.“ (Farhad Showghi)

Yoko Tawada: Paradiso 17

Paradiso 17 ist der Canto des Exils, das Dante, der in der Vergangenheit liegenden Erzählzeit gemäß, mehr als Stimmung und in Stoßseufzern zur Sprache bringt, als realiter darüber zu berichten. Als das ihm blühende Schicksal wird es ihm, nach zwei Schlaglichtern in der Hölle, nun von seinem Ahnherrn, dem Kreuzfahrer Cacciaguida geweissagt – zu einem Zeitpunkt, wo sein Beginn biografisch bereits hinter ihm liegt. Dante-Autor, Anfang 1302 als Feind der schwarzen Guelfen in seiner Abwesenheit zum Tode verurteilt, gelingt es somit, in einem erzähltechnischen Schachzug, bei dem die vergangene Zukunft zugleich der Gegenwart des Exils entspricht, als eine zeitlich entrückte darzustellen: „Zufälle gehören ins Notizbuch / der materiellen Welt, gemalt / werden sie in der ewigen Gegenwart“. Es ist ein harter Brocken, den der fiktive Dante nun schlucken muss, wenn Cacciaguida ihm eröffnet, er würde dereinst „das Brot der Fremde“ schmecken und fern seiner Heimat leben müssen: „Alles zurücklassen, was dir / teuer ist: das ist der / erste Pfeil, der dich trifft // Fremdes Brot wird dir salzig schmecken /und du spürst eine Last auf den Treppen, / die du auf- und abgehst.“ Die pathetische Ankündigung Cacciaguidas, von „Dante-personaggio“ mit Staunen und Stolz quittiert, ist ganz in das Gewand einer biblischen Prophezeiung gehüllt und bildet eine Art Vorspiel zu den unerhörten göttlichen Offenbarungen, die dem Pilger noch bevorstehen. So bekleidet sich der Gleichschritt von „auctor“ und „viator“ auch mit einem divinatorischen Sinn: Als wären das horrendes Inferno, das menschlich-künstlerische Purgatorio und das erhabene, doch menschen-unmögliche Paradiso die virtuellen Austragungsorte einer zeitlebens verwehrten Gerechtigkeit. Seinem Neffen gibt Cacciaguida einen bombastischen Auftrag, der sowohl künstlerisch als auch moralisch zu lesen ist: Er solle das Gesehene „entblößen“, heißt es in Yoko Tawadas Version, sprich: allen Widerständen zum Trotz die Geschichte seiner Vision niederschreiben. So würde er sich unter Umständen ein paar Feinde machen, könne jedoch mit seinem Gedicht zum Teil einer ungleich größeren Zukunft werden.

Yoko Tawadas fein gesponnene Begleitworte zu ihrem Canto rücken die Momente eines Übersetzungsprozesses ins Licht, der metaphorische Bilder und lexikalische Entsprechungen nicht automatisch abgreift, geschweige denn idiomatisch abschleift, sondern stets von ihrem etymologischen Grund auf denkt und plastisch in einem neuen Kontext beheimatet. Wo derart aufschließend, also übersetzend gelesen wird, versteht sich nichts mehr von selbst.

Dagmara Kraus, Paradiso 18

Nach dem Abschied von Cacciaguida fährt Dante zusammen mit Beatrice in den Jupiterhimmel auf, wo ihm die Heiligen wie ebenso viele Lichter erscheinen, die flimmernde Buchstabenketten

bilden. Dante bemüht sich nach Kräften, die „augenspielweid“ zu sortieren und nimmt wahr, wie in der Entfaltung der Adlerschwingen der erste Spruch des Buchs der Weisheit lesbar wird: DILIGITE IUSTITIAM, QUI IUDICATIS TERRAM. Was nun folgt, ist ein phänomenales Feuerwerksspektakel, in dem alles zeichenhaft wird. Die Lichter stehen für die Heiligen, die wiederum den Bibeltext versinnbildlichen; in der Figur des Adlers scheint das Weltgedicht als eigenständige Wirklichkeit auf. Und über allem thront Beatrices Schönheit, die den Schauenden, Schauernden mehr und mehr berückt: „die spricht ist verflochten mit lichtern als licht / das fünkeln an seele, zum singen verführt / die herrlichste stimme am kunsthimmelsstrich.“ Im Zuge ihrer Nachdichtung betritt Dagmara Kraus, ihrerseits mit Buchstabenspielen vertraut, ein nahezu unerforschtes Gebiet, das auch als Dantes lettristische Vokation bezeichnet werden könnte: „selig, geschöpfe im wind / die schweben als lichter, singen, sich fügen / zu D, I, L, figuren aus buchstaben / weben (...)“. Kraus verwandelt sich den Canto in beweglichen, den Eigenwillen der Sprache sanft biegenden Rhythmen an und trägt doch eine subtile Brüchigkeit in ihn ein. Sie bedient sich eines altertümlichen Lexikons mit parataktischen Verknüpfungen, und versteht das Potential der Kompositabildung originell zu nützen. In durchgehender Kleinschreibung trägt sie Fügungen wie „erzherrlichkeit“, „augenspielweid“ oder „seelenbesetzt“ in das Erzählflecht ein und überführt den ganzen Wortbestand des Cantos in eine pochende Beschleunigung. Von innen heraus reichert sie die Rede durch *porte-manteau*-Wörter an, in denen mehr steckt als ein flüchtiges Hinweglesen vermuten lässt. Enthalten Wörter wie „lichtstich“, „blitzhaar“ oder „aufzugs“ nicht eine *mise en abîme* der *Commedia* im Ganzen? Und ist Kraus' Übertragung nicht der beste Beweis dafür, dass auch im „einklang mit dem gesang“ etwas ganz Eigenes, Ihn-Übersteigendes gesagt und gewagt werden kann? Dagmara Kraus Parallelgesang treibt die Sprache in sprachübergreifenden Setzungen und Übersetzungen über das Italienische hinaus.

Oswald Egger, Paradiso 20

Mit der Terzine als Emblem der Dreifaltigkeit, mit der Terzine als Übersprungshandlung, die immer den Schritt zurück mitdenkt, setzt sich der Beitrag von Oswald Egger auseinander. Bei Egger emanzipiert sich die Versform mathematisch als kleinster gemeinsamer Nenner, auf den das arithmetisch organisierte ($1+33+33+33=100$) Langgedicht zu bringen wäre. Abstrakt und göttlich, materiell und mystisch bildet sie einerseits das der Vision zugrundeliegende Muster, beschwört andererseits selbst Visionen herauf. Gedichtarchitektur und formale Struktur sind in wechselseitiger Abhängigkeit befangen. Nicht zufällig findet sich an Dantes Versenden oft der Hapax oder zumindest sehr ungewöhnliche lexikalische Lösungen, gleichsam in Form eines morphologischen Aufbäumens durch den Reimzwang erzeugt.

„Die Gesetze des Geistes sind metrisch“, heißt es einmal bei Friedrich Hölderlin. Und über die Dantesche Terzine nachdenken bedeutet, sich in den generativen Raum des Gedichtes zu begeben. Das war vielleicht der Ausgangspunkt Eggers, aber auch seine Aporie: Denn was ließe sich dem formalmetrischen, weltdeutenden Gestaltungswunder der *Commedia* überhaupt an die Seite stellen? Doch wohl keine Übersetzung? Und was, wenn diese Übersetzung eine Umsetzung des Strukturgesetzes selbst wäre? Zwischen demütigem Rückzug und verwegendem Aufbruch realisiert der Dichter eine *selbstredende*, zugleich *sprachlose* Verwandlung des Cantos, indem er die poetische Form kontinuierlich in Farbfelder überträgt.

Nähere Aufschlüsse zu seinem Verfahren gibt Egger in seinem Essay und nimmt sich auch sonst einiges vor, vielleicht nicht weniger als die Wortformel des Weltgedichts – die Weltformel des Wortgeflechts – konstruktiv zu ergründen. Diese poetische Kernphysik bringt mehr als nur eine Annahme ins Wanken: „Entspricht der Weltmetrik und natürlichen Ordnung der Dinge, eine logologisch geordnete oder eine freie, intervall-offene Wortfolge? War das Wort am Anfang

oszillierend zwischen Satzwort und Wortsatz, eine Wortverkörperung loser, zwischen Echo und Empfindung oszillierender, sich-von-sich aus anpassender Reimwort-Ligaturen?“ Die Terzine betrachtet Egger in der variablen Isolation der Wort- und Zahlenfolgen, in all ihren Verzopftheiten und Übergängen, Sphären und Aufbrüchen, „umgeklammert und aus der Umklammerung gelöst“. Nicht die deckungsfreudige „Betonung“, sondern „das implizite Wissen“ bringt sich so in Erinnerung, am Schnittpunkt der „Kompossibilitäten“. So kann Egger in der Terzine „zwischen Idee und Seele“ dem „seelewige(n) Seil des Gedacht-Seins des Gedichts in den 100 Gesängen“ begegnen. Das intermediale und performative Ansinnen überschneidet sich mit anderen Beweggründen des Dichters, der schon vor vielen Jahren anhub, die „Herde der Rede“, beides, zugleich zusammenzutreiben und anzufachen und die „Erde der Rede“ in ihrer ganzen Ausdehnung zu ermessen. Das Fettgedruckte steht in Eggers Übertragung zudem für eine besondere Eigenschaft der am-Verzicht-entlang-gedichteten Herangehensweise. Ohne sie in eine andere Sprache zu transponieren, lässt der Dichter die Wörter des Cantos in neuen Lesarten *aufscheinen*. Das Hamannsche Diktum „Rede, dass ich dich sehe“ wird gleichsam gegen sich selbst gewendet: *Schau, was alles in dieser Rede steckt!* Auch der Nicht-Übersetzung gelingt es somit, sprachliche Nuancierungen sichtbar zu machen sowie neue Sprachbewegung zu initiieren. Das Werk bleibt unangetastet, die Terzine triumphiert.

Ilma Rakusa, Paradiso 23

Wer versucht, den Canto Paradiso 23 zusammenzufassen, wird vergeblich um eine Inhaltsangabe ringen. Keine redende Begegnung mit einer Seele wird erzählt, kein Wutausbruch registriert oder aufgeführt, kein „contrapasso“ inszeniert. Dante steht zum ersten Mal die ganze Außergewöhnlichkeit des göttlichen Antlitzes vor Augen, die Erscheinung des auferstandenen Christus zeichnet sich in der Ferne vor ihm ab. Das beschert dem Protagonisten eine Vision in der Vision. Später wird der Triumphzug Mariae hinzukommen, die mit ihrem saphirenen Anblick dazu beiträgt, dass Dante dem „Kampf der schwachen Lider“ beinahe unterliegt. Dem Blick und Anblick des von „Dante-personaggio“ Gesehenen kann Dante-Autor nun nicht mehr standhalten. Begeistert unterbricht er den Fluss der Erzählung durch eine Reihe verzückter Wie-Vergleiche, Enjambements und Ausrufe, ausgehend von der Rede des Erzengels Gabriel und ihrem kreisenden, tanzenden, immerfort lächelnden Modus, nicht umsonst als „*circulata melodia*“, „kreisender Gesang“ (Walther und Ida von Wartburg) charakterisiert. Das ist jedoch nur der Anfang, denn an diesem, im wahrsten Sinne des Wortes springenden Punkt des Paradieses blühen der Repräsentation noch größere Herausforderungen, wie wir durch eine metapoetische Terzine des Dichters erfahren:

e così, figurando il paradiso,
 convien saltar lo sacrato poema,
 come chi trova suo cammino riciso.

so muss denn, um das Paradies zu schildern,
 das heilige Gedicht die Schranke überspringen,
 die ihm den Weg versperrt.

Paradiso, 23, 61-63, Ilma Rakusa

Muss hier ein Gedicht überwunden werden, um den Weg zu Höherem und Höchsten freizugeben? Karlheinz Stierle interpretiert das „*sacrato poema*“ als Objekt, nicht Subjekt des Satzes und gewinnt daraus die Aufforderung für den Autor oder Leser, „das geheiligte Gedicht zu

überspringen“, weil es ihm bei dem Beschreiben, das ein Aufstieg ist, nur im Wege stehen kann. Oder gilt die zweite, für uns plausiblere Lesart, in der die Sprache nicht das übersprungene Hindernis, sondern das Sprungbrett ist, während das Gedicht zum aktiven Subjekt mutiert? Es ist immer noch das Lächeln Beatrices von dem die Rede ist: es zu beschreiben würde alle Kriterien sprengen; der Dichter über-springt es und gibt *en passant* einen metalyrischen Hinweis auf die Poetik des Paradiso, die gleichsam in der Lage sein muss, mit verbalen Mitteln der Schwerkraft zu trotzen.

Ilma Rakusa hat Paradiso 23, ein in der *Commedia* quasi für sich stehendes, singuläres lyrisches Gedicht mit seinen ineinander verschlungenen Bildfolgen mit leise musikalischer Geschmeidigkeit ins Deutsche gebracht. Das Gedicht wird nicht übersprungen, es findet selbst die Kraft für den entscheidenden Sprung und es wird, will es das Empyreum erreichen (das in weiter Ferne bereits sichtbar ist), noch höher und immer weiter springen müssen, um dem Unerhörten standzuhalten. Freilich, damit Levitation gelingt, bedarf es der Transposition in Sprache. Damit die Vision sich vollendet, muss sie durch die Poesie vermittelt sein, die Vision ist aber auch Erfüllungsgehilfin der Poesie. „Die Sprache ist also nicht nur das, was vor der Vision versagt, sondern auch etwas, das sie mit ermöglicht.“ (Hans Jost Frey)

Christian Lehnert, Paradiso 28

In Paradiso 18 tauchte zum ersten Mal der leuchtende „punto“ auf, an dem alle Linien des Daseins in einer ewigen Gegenwart zusammenlaufen, bis Dante ihm in Paradiso 33 so nahekommt, dass das Sehen selbst in der göttlichen Vision aufgeht. Noch betrachtet Dante diesen göttlichen Punkt mit Teleskopblick aus der Ferne, doch wie der apokalyptische Planet in Lars van Triers „Melancholia“ wird er ihm von diesem Augenblick an ständig näherkommen, bis hin zum finalen Aufgehen in der himmlischen Vision. In diesem unvorstellbar komplizierten „nodo“ („Knoten“), der gemäß der mittelalterlichen Vorstellung des Buchs der Bücher alles Sterbliche in sich schließt, ist die alluniverselle Verschlingung des Seins geborgen, in die nur Gott ganz Einblick hat. Am Ende der *Komödie* wird der Knoten wortwörtlich aufgehen und sich mit der Metapher des „volume“ offenbaren, also jenes Buchs, von einem allmächtigen Gott-Autor verfasst, das uns zu lesen und zu leben gegeben ist.

Zwischen diesen beiden Momenten nun steht Paradies 28 und somit jener Canto, in dem Dante den Gottespunkt zum ersten Mal wahrnimmt, um den sich neun (Engels-)Kreise drehen. Christian Lehnert, als Dichter im Umgang mit gebundener Sprache und als Theologe mit Engeln und ihren Gewohnheiten vertraut, hat sich mit diesem intrikaten Gesang beschäftigt, in dem insichdichte Gottespunkt zum ersten Mal in das Blickfeld des Pilgers gerät. Lehnert scheint seine Tonart unmittelbar gefunden zu haben und er hält sie konsequent, wobei ihm auch in Momenten emphatischer Überwältigung kein falsches Pathos unterläuft. Seine souveränen, von theologischer Kenntnis gestützten Interpretationen sind stets auf literarische Verwandlung bedacht und drängen sich nicht effekthascherisch den LeserInnen auf: „Der kleinste Stern erschiene wie der Mond / So voll, wenn man ihn neben diesen Punkt, / Wie Sterne neben Sternen stehen, setzte.“

Was aber geschieht überhaupt in diesem Canto? Es ereignet sich ein unfassbares Schauen: „Der Dichter blickt in die Augen von Beatrice. Im nächsten Augenblick schaut er in den Himmel. Eine Spiegelung? In-eins-fallen? Abrupter Bildwechsel? Ich habe da nichts geglättet, die Irritation besteht.“ (Christian Lehnert) Paradiso 28 ist, neben allem anderen, ein Gesang über diesen bodenlos-tiefgründigen Blick, der den Himmel vorwegnimmt oder in dem er bereits zur Gänze enthalten ist. Voller Raffinesse, ja beinahe Pikanterie mutet es daher an, wenn Amors Schlinge in diesem metaphysischen Moment noch einmal Erwähnung findet. Als wäre es der Gott der Liebe höchstpersönlich, der den Weg zu Gott geebnet hat.

Sybille Lewitscharoff, Paradiso 31

Paradiso 31, von Sybille Lewitscharoff in Terzinen übertragen, schließt an den mystischen Canto Paradiso 30 an, eine Art „Generalprobe“ für Paradiso 33, in dem Dante in jähren Bildsprüngen der Entfaltung der „Himmelsrose“ mit ihrem wie ein Bienenschwarm über die Blütenblätter verteilten Heiligen beigewohnt hatte. Doch so prächtig die Rose sich dem Blick und der Beschreibung des Pilgers darbietet, „Dante-poeta“ hat die wichtigste Etappe seiner Reise noch vor sich. Wie einer, der weiß, dass er der eigenen Setzung nicht mehr entflieht, stellt er in Paradiso 31 das Lyrische mit all seinem Spektakel aus Licht, Luft, Duft und Lust noch einmal zurück, um die Handlung ein letztes, entscheidendes Mal voranzutreiben. Teodolinda Barolini hat diesen Wechsel der Tempi und Register zum Gegenstand vergleichender Lektüren gemacht: Während Paradiso 23 und Paradiso 30 dezidiert lyrische Canti sind, ist Paradiso 31 einer jener Canti, die geradezu in der Zerrissenheit zwischen dem lyrischen – nicht-linear, zirkulär, affektiv etc. – und dem narrativen, linear-chronologischen Modell zu sich kommen. Finden sich im Paradiso also einerseits Gesänge, die den Leitfaden der Erzählung verlassen, um aus dem Rahmen der philosophischen und konzeptuellen Argumentation auszubrechen, gibt es auch solche, die das Epos in kraftvoll narrativen Zügen voranschieben. Barolini sieht darin die aristotelische Formel gegen jene von Augustinus gesetzt. Der Einteilung in ein Davor und ein Danach auf der einen Seite, entspricht die absolute, vertiefte Gegenwart und Zeitlosigkeit auf der anderen. Was in solchen Paradieseshöhen noch Handlung heißt, ist schnell erzählt: Während Dante Form und Architektur des Empyreums staunend ausmisst, entgleitet Beatrice seinem Blick und ein letzter Vermittler auf dem Weg zum Göttlichen, der Heilige Bernhard tritt an ihre Stelle.

Peter Waterhouse, Formidable obstacle

Peter Waterhouse schreitet die Lektüre- und Erlebnispfade seines verstorbenen Vaters ab, der 1944, unweit von den Kriegsschauplätzen in Florenz ein Exemplar der Göttlichen Komödie erworben hatte. Dabei begegnet er – „alle Brücken der Stadt waren gesprengt (...), nur der Ponte Vecchio nicht“ – mehr als einem „Formidable obstacle“. Zunächst erhebt es sich aus dem Notat eines Truppenkommandeurs, im Zusammenhang mit der ebenso imposanten wie unüberwindlichen Bergkette der Apenninen. Aber was ist das überhaupt, ein „fabelhaftes Hindernis“? Etwas auf jeden Fall, das sich den Gehenden, den Lesenden in den Weg stellt und an seinen Grenzen Widerstand provoziert. Freilich, dieses Hindernis oder „Hindernisschen“ (P. Waterhouse) hat es in sich, denn in dem Maße, wie es sich vor dem Gehenden auftürmt, kann es auch eine Änderung der Richtung herbeiführen, mitunter vielleicht sogar das Schlimmste verhindern.

In Waterhouse‘ Lesart erscheint diese abzuwendende Wirklichkeit als das Hereinbrechen des Weltkriegs. Mit komplexer Sorgfalt zieht der Suchtext „Formidable obstacle“ einerseits die realen Pfade und Beweggründe des Vaters nach, und folgt ihm andererseits auf den literarischen Pfaden der Dantelektüre. Dabei stößt er zu jenen Gebieten vor, an denen das Hindernis nicht mehr verdrängt werden kann, ja bisweilen so übergroß wird, dass es weder von der Wahrnehmung ganz erfasst noch vom Gedächtnis gehalten werden kann. An diesem äußersten Punkt der „Irreführung“, das Waterhouse bis in die Transzendenz hinein ausforscht, begegnet er nicht umsonst dem von ihm übersetzten Andrea Zanzotto, der in *La beltà* (1968) jenes Moment der blendenden Überwältigung („oltraggio“) durch den göttlichen Lichtstrahl („raggio“) bedichtet hatte, das am Ende von Paradiso 33 steht. Das Sprechen weicht hier der Vision, die Vision entweicht in den „oltraggio“, der „oltraggio“ entführt in die Reiche der uneingeschränkten Gnade, aus denen kein Weg in unseren Erfahrungshorizont zurückführt. Doch um der göttlichen Erfahrung teilhaftig zu werden, muss Dante vergessen können: Das Motiv des antiken

Meeresgottes, der das erste Argonautenschiff sinken sah, setzt er ein, um die unerhörte Kraft der Löschung heraufzubeschwören, die in dem Augenblick zum Tragen kommt, wo das Göttliche und das Menschliche in der Figur Christi zusammenfallen. Dantes Seele, die in den Sternen begonnen hat, wird nun Teil der Drehbewegung des Universums, die wiederum der Harmonie seines Geistes entspricht. Zugleich ist der Moment, in dem das Dichterwort das Fleisch der Erfahrung betritt, auch jener, in dem das Gedicht durch die Augen seines Schöpfers (der in diesem Augenblick mit seinem Auftraggeber, nämlich Gott, verschmilzt) auf sich selbst zurückblickt. Aber wie könnte es verabschiedet werden, wenn Sprache und Erinnerung versagen? Wenn die Vision ausgetröpfelt ist oder in den Traum zurücksinkt, ist es nur ein leidenschaftlicher Eindruck, „passione impressa“, der von dem Gesehenen bleibt. Ist der Akt der Gottesschau bei Dante somit ein Akt der äußersten Zeugenschaft, setzt er zugleich herkömmliche ästhetische Maßstäbe außer Kraft. *E cede la memoria a tanto oltraggio.*

Aber noch eine andere Strategie ist in Waterhouse' Beitrag dargelegt oder vielleicht angelegt, nämlich jene, die das Übersetzen des Hindernisses (als sein ausräumendes Überwinden) kurzerhand verweigert und für ein Verweilen innerhalb der Sprache eintauscht: „die Worte mit ihresgleichen vergleichen“. Solches führt der Dichter mit seinem spurenlesenden Essay vor, der den ersten und letzten Gesang der *Commedia* in Hinblick auf „das andere Bewegen“ zusammenspannt, „das auf keinem geraden Weg weiterführt zu einem Ziel“.