

SWR2 Essay

Gespräch im Gehen

Dantes Göttliche Komödie

Von Norbert Hummelt

Sendung: Montag, 30. Januar 2017

Redaktion: Stephan Krass

Regie: Iris Drögekamp

Produktion: SWR 2016

Bitte beachten Sie:

Das Manuskript ist ausschließlich zum persönlichen, privaten Gebrauch bestimmt. Jede weitere Vervielfältigung und Verbreitung bedarf der ausdrücklichen Genehmigung des Urhebers bzw. des SWR.

Service:

SWR2 Essay können Sie auch als Live-Stream hören im **SWR2 Webradio** unter www.swr2.de oder als **Podcast** nachhören: <http://www1.swr.de/podcast/xml/swr2/essay.xml>

Mitschnitte aller Sendungen der Redaktion SWR2 Essay sind auf CD erhältlich beim SWR Mitschnittdienst in Baden-Baden zum Preis von 12,50 Euro.

Bestellungen über Telefon: 07221/929-26030

Bestellungen per E-Mail: SWR2Mitschnitt@swr.de

Kennen Sie schon das Serviceangebot des Kulturradios SWR2?

Mit der kostenlosen SWR2 Kulturkarte können Sie zu ermäßigten Eintrittspreisen Veranstaltungen des SWR2 und seiner vielen Kulturpartner im Sendegebiet besuchen.

Mit dem Infoheft SWR2 Kulturservice sind Sie stets über SWR2 und die zahlreichen Veranstaltungen im SWR2-Kulturpartner-Netz informiert.

Jetzt anmelden unter 07221/300 200 oder swr2.de

Spr. 1

Wann genau man in der arithmetischen Mitte seines Lebens angekommen ist, gehört zu den Fragen, die selbst die Naturwissenschaft bis heute nicht beantworten kann. Die meisten Menschen wollen das auch gar nicht wissen. Überzeugt, dass sie nur dieses eine Leben haben und es danach für sie weder in die Hölle noch ins Fegefeuer oder ins Paradies gehen wird, trachten sie danach, die Spanne dieses Lebens mit den Mitteln der modernen Medizin möglichst weit auszudehnen. Im Mittelalter, als die Jenseitshoffnung noch ganz allgemein, die statistische Lebenserwartung dafür deutlich geringer war, Statistiken aber noch keine Rolle spielten, konnte die in Psalm 90 genannte Frist als kanonisch gelten:

Spr. 3

„Unser Leben währet siebzig Jahre, und wenn's hoch kommt, so sind's achtzig Jahre.“

Spr. 1

Noch Gottfried Benn ging davon aus, dass es damit wohl seine Richtigkeit habe, und orientierte sich an der niedrigeren Marge. Das lyrische Ich, so führte er einmal aus, werde im Höchstfall siebzig Jahre alt. Er selbst hielt sich daran, indem er zwei Monate nach seinem 70. Geburtstag starb. Geht man davon aus, dass der 1265 in Florenz geborene italienische Dichter Dante Alighieri sich ebenfalls siebzig Lebensjahre zumaß, dann wäre sein lyrisches Ich genau 35 gewesen, als er es auf die große Wanderung schickte, von der sein bekanntestes Werk erzählt.

Spr. 2

Als unseres Lebens Mitte ich erklommen,
Befand ich mich in einem dunklen Wald,
Da ich vom rechten Wege abgekommen.
Wie schwer ist's, zu beschreiben die Gestalt
Der dichten, wilden, dornigen Waldeshallen,
Die, denk ich dran, erneun der Furcht Gewalt!
Kaum bitterer ist es in den Todes Krallen;
Des Guten wegen, das er mir erwies,
Bericht ich, was im Wald sonst vorgefallen.

Spr. 1

Die Frage nach der Anzahl unserer Lebensjahre kann niemandem gleichgültig sein, und so wird der Leser schon mit dem ersten Vers eingeladen, das siebenhundert Jahre alte Gedicht Dantes auf sich zu beziehen. Er hat aber gar keine Zeit, dieser Frage nachzuhängen, denn das Gedicht zieht ihn sofort weiter – in einen dunklen Wald, der so archaisch oder auch archetypisch wirkt, dass er die in uns liegenden Kindheitsängste mit einem Schlag wachruft, dann wieder so konkret gezeichnet ist, dass wir meinen, diesen Wald und diese Schlucht zu kennen. Es ist ein sicheres Zeichen, dass Dichtung vorliegt, wenn der Leser das Gefühl hat, dass seine eigene Sache verhandelt wird, so fremdartig und einer anderen Zeit und Vorstellungswelt angehörig ein Werk zunächst auch erscheinen mag. Zur an die Wurzel unserer Existenz rührenden Furcht gesellt sich aber bald ein ebenso starkes, ebenso uraltes seelisches Motiv: Trost und Beistand. Denn Dante, der Wanderer, muss seine gefährliche Reise nicht allein bestehen. Er hat in dem römischen Dichter Vergil einen väterlichen Freund, der ihm hilft, die Schreckensbilder des Infernos und die Prüfungen des Läuterungsberges zu bestehen. Er begleitet ihn hinauf bis an die Schwelle des Paradies. Es ist eine beschwerliche Reise, die zu Fuß unternommen wird, und immer wieder wird die Mühsal dieses Gehens in den Versen genau beschrieben. Immer steht Dante dabei mit seinem Führer Vergil im Gespräch, sie gehen, dann wird innegehalten, weiter geredet und weiter gegangen. Nur zu Beginn des Weges, beim Betreten der Waldschlucht, ist Dante auf sich allein gestellt.

Spr. 2

Als ich zu eines Hügels Fuß gekommen,
Der als ein Abschluss aus dem Boden trat
Des Tales, drin die Angst mich mitgenommen,
Schaut ich empor und sah des Berges Grat
Bereits in des Planeten Strahlenkleide,
Der recht uns führt auf einem jeden Pfad.
Die Furcht schwand etwas bei der Augenweide,
Sie, die gedauert in des Herzens Schoß
Zur Nacht, die ich erlebt in solchem Leide.

Spr. 1

Im ersten Gesang der Komödie, die deshalb so heißt, weil sie auf einen guten Ausgang hinausläuft, gerät der Wanderer also in einen dunklen Wald, von dem er

nicht sagen kann, wie er hineinkam; noch weniger, wie er wieder herausfinden wird. Die Strahlen der aufgehenden Sonne, die im Mittelalter als Planet galt, mindern seine Furcht, die ihn nach einer im Wald verbrachten Nacht besetzt hielt, aber die Erleichterung währt nicht lange. Der Wanderer sieht sich drei wilden Tieren ausgesetzt, die der Reihe nach seinen Weg kreuzen: ein Pardel, worunter man sich einen Panther oder Leopard vorstellen muss, ein Löwe und eine Wölfin.

Spr. 2

Und siehe, am Beginn der Schwelle

Schien sich ein flinker Pardel zu ergehn,

Bedeckt von einem ganz gescheckten Felle:

Er wollte mir nicht aus den Augen gehen

Und hinderte mich so auf meinem Grunde,

Dass ich mir öfters vornahm umzudrehn.

Spr. 1

Die Tiere, die den Wanderer Dante bedrängen, sind Träger allegorischer Bedeutungen. Sie verkörpern bestimmte menschliche Laster, der Pardel die Wollust, die Löwin den Stolz, die Wölfin die Habgier – nicht mehr gewohnt an die Kategorie der Sünde, würden wir heute allenfalls von Charakterschwächen sprechen. Der Wald, in den sich Dante verlaufen hat, ist auf allegorischer Ebene der Wald der Sünde. Die Sonne, die er aufgehen sah, ist ein Zeichen für den am Ende sieghaften Christus. In der Ikonographie des Mittelalters sind diese Zuschreibungen noch eindeutig und lassen sich lesen wie das Bildprogramm an den Wänden einer gotischen Kathedrale. Und doch sind die Tiere, die sich Dante in den Weg stellen, und die noch weit schrecklicheren Bilder, die der Gang durch die Hölle für ihn bereithält, ganz real zu denkende, furchteinflößende Erscheinungen. Dante, der Wanderer, ist nicht über seine Furcht erhaben, so wenig, wie ein Träumender über die Phantome seines Hirns zu lachen imstande wäre. Irrig wäre zudem die Vorstellung, Dante, der Dichter, habe seinen Text von den allegorischen Bedeutungen her konstruiert, er habe also nach passenden Emblemen für die Wollust, den Stolz, die Habgier gesucht und sei so auf den Pardel, die Löwin, die Wölfin gekommen – die ganz plastische Wirkung der Bilder bei jeder neuen Lektüre ließe sich so nicht erfassen. T.S. Eliot bietet in seinem Dante-Essay von 1929 eine Erklärung an:

Spr. 3

„Dantes Einbildungskraft ist visuell. Sie ist visuelle Einbildungskraft in einem andern Sinne als bei einem modernen Stillebenmaler: sie ist visuell in dem Sinne, dass er in einem Zeitalter lebte, in dem die Menschen noch Visionen sahen. Es war eine

psychologische Gepflogenheit, deren Technik wir vergessen haben ... Wir haben nichts als Träume, und wir haben vergessen, dass das Schauen von Visionen – ein jetzt zu den Unnormalen und Ungebildeten verbanntes Verfahren – einst eine bedeutsamere, interessantere und diszipliniertere Art des Träumens war. Wir halten es für ausgemacht, dass unsere Träume von unten kommen: möglicherweise leidet infolgedessen die Qualität unserer Träume.“

Spr. 1

Als Traumsequenz gelesen, könnte die Begegnung mit den drei wilden Tiere vielleicht als Manifestation seiner eigenen geheimen Wünsche gelten, die Dante hier in den Weg treten, ohne dass er sie als solche erkennt – das wäre eine psychologische Deutung eines sechshundert Jahre vor Freud geschriebenen Textes. Es gibt kaum eine Deutungsebene, die man nicht an Dantes Text herantragen kann. Er bündelt das philosophische und theologische Wissen seiner Zeit, gibt einen tiefen Einblick in die Machtpolitik der italienischen Städte und den sittlichen Zustand der römischen Kirche im ausgehenden Mittelalter, er greift auf die Dichtung und die Mythologie der Antike ebenso wie auf das christliche, vorkopernikanischen Weltbild zurück und entwirft eine regelrechte Topographie des Jenseits, indem er die Hölle als riesenhaften Krater in der Gegend von Neapel in die Erde ragen und den Läuterungsberg auf der Südseite der Erde genau gegenüber von Jerusalem zum Himmel aufsteigen lässt – wollte man alle diese in den Text eingeschriebenen Bedeutungen nacherzählen, dann hätte man ein ins Uferlose strebendes Weltwissen des Mittelalters versammelt und dabei von der Eigenart des Textes doch nicht viel erfasst. Seine einzigartige poetische Kraft, die sich bis heute nicht erschöpft hat, muss man dort suchen, wo alle Geheimnisse der Kunst verborgen sind: an der Oberfläche. In den Tönen, in den Klängen, den Rhythmen und der poetischen Syntax der Sprache, auf die alle ihre Bilder und Bedeutungen angewiesen und festgelegt sind. Anders als Eliot geht der russische Dichter Ossip Mandelstam in seinem 1933 verfassten „Gespräch über Dante“ nicht von der visuellen, sondern von der akustischen Seite des dichterischen Sprechens aus.

Spr. 3

„Das dichterische Sprechen ist ein gekreuzter Prozess, und zwar setzt es sich aus zweierlei Klängen zusammen: Der erste dieser Klänge ist die für uns hörbare und spürbare Veränderung der Instrumente des dichterischen Sprechens, die während seines leidenschaftlichen Ausbruchs ins Dasein treten; der zweite Klang ist das eigentliche Sprechen, das heißt die von den genannten Instrumenten geleistete Intonations- und phonetische Arbeit. In einem solchen Verständnis ist Dichtung kein Teil der Natur – sei es auch der beste und erlesenste -, und noch weniger ist sie deren Widerspiegelung, was einem Hohn auf das Gesetz der Identität gleichkäme, hingegen nimmt sie mit überwältigender Eigenständigkeit ein neues, außerräumliches Aktionsfeld ein, wobei sie die Natur nicht so sehr nacherzählt als vielmehr mit Hilfe instrumentaler Mittel, die in der alltäglichen Sprache Bilder genannt werden, in Szene setzt. Das dichterische Sprechen oder Denken kann nur unter größtem Vorbehalt klingend genannt werden, denn wir hören darin nur die Kreuzung zweier Linien, von denen die eine, für sich genommen, absolut stumm ist und die andere, außerhalb der Instrumentenmetamorphose genommen, keinerlei Bedeutung

und keinerlei Interesse besitzt und sich ohne weiteres nacherzählen lässt, was nach meiner Ansicht das sicherste Zeichen für das Nichtvorhandensein von Dichtung ist: Denn dort, wo sich eine Sache und ihre Nacherzählung als kommensurabel erweisen, dort sind die Betttücher nicht zerknittert, dort hat die Dichtung sozusagen nicht genächtigt. Dante ist ein Instrumentenmeister der Dichtung und kein Verfertiger von Bildern. Er ist ein Stratege der Verwandlungen und Kreuzungen.“

Spr. 1

Es waren insbesondere die Lyriker der internationalen klassischen Moderne, die sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts von Dantes Werk inspiriert fühlten und es als Maßstab und Modell ihres eigenen Schreibens auffassten, auch wenn sie zu formal ganz anderen Lösungen gelangten und das Ebenmaß der Strophen Dantes ins Fragmentarische übersetzten. Für Mandelstam war die Bezugnahme auf Dante und die große europäische Tradition auch eine Form des Einspruchs gegen eine ideologische Vereinnahmung durch das Sowjetsystem. Ezra Pound übernahm die Bezeichnung seiner Cantos genannten Gedichte unmittelbar von Dante – große, weit ausholende Gesänge, die alles bündeln sollten, was ein einzelner Dichter zu einer bestimmten Zeit in und zu dieser Welt zu sagen hatte, so wie es Dante in seiner eigenen Zeit gelang. In T.S. Eliots Langgedicht „The Waste Land“ sind die Dante-Zitate Teil der mythischen Methode, mithilfe derer der Zusammenbruch der Werte und Überzeugungen nach Ende des Ersten Weltkriegs vor einer kulturellen Kontrastfolie gelesen wird. Etwa wenn Eliot den Eindruck der Leblosigkeit in der Metropole London beschreibt ...

Spr. 3

Unwirkliche Stadt,

Unter dem braunen Nebel eines Wintermorgens

Glitt eine Menschenmenge über London Bridge, so viele,

Das dacht' ich nicht, daß derart viele schon verblichen wären.

Spr. 1

... dann ruft er damit Verse aus dem III. Canto des Inferno auf:

Spr. 2

Dahinter zogen in so langer Kette

Der Geister Scharen hin: ich glaubte nicht,

Dass Tod so viele abgetan schon hätte.

Spr. 1

So wird die Dichtung der Moderne mit überlieferten Bedeutungen aufgeladen, während die Verse Dantes einen überzeitlich gültigen und, in ihrem unvermittelten Auftreten, jäh gegenwärtigen Sinn erhalten. Welches sind nun die Linien, die sich, in Mandelstams Lesart, in der Dichtung Dantes kreuzen? Hierzu muss man das Versmaß der Göttlichen Komödie ganz genau anschauen. Sie ist in Elfsilblern mit steigendem Rhythmus verfasst, fünfhebigen Jamben, die sich zu dreizeiligen, Terzinen genannten Strophen nach einem fortlaufenden Schema fügen: Es reimen sich jeweils die erste und die dritte Zeile innerhalb einer Strophe; die zweite Zeile jeder Strophe liefert einen neuen Reim, der in der dann folgenden Strophe den umschließenden Reim bildet, und immer so fort. Das Muster der Terzinen ließe sich ins Unendliche fortschreiben, um jedoch zu einem Schluss zu kommen, bindet Dante jeden Gesang mit einer einzeln stehenden Verszeile ab, die auf den Reim der mittleren Zeile der vorigen Terzine antwortet. So kompliziert sich das in der Analyse anhört, so einfach klingt es im Gedicht:

Spr. 2

Als ich ihn schaute in dem öden Tal,
Rief ich ihm zu: „Kannst du mich nicht erlösen,
Wer du auch seist, ob Schatten, ob real!“
„Kein Mensch bin ich, doch hatt ich menschlich Wesen,
Von Eltern, welche einst lombardisch waren,
Da beider Heimat Mantua gewesen.
Erzeugt sub Julio, in späten Jahren,
Lebt ich in Rom, dann unter August's Thron,
Zur Zeit der falschen, lügnerischen Laren.
Ein Dichter, sang ich von Anchises' Sohn;
Ich sang, wie er von Troja musste scheiden,
Als Asche ward das stolze Ilion.
Doch du, warum kehrst du zu solchen Leiden?
Warum besteigst du nicht den Berg der Wonnen,

Der Anfang ist und Urgrund aller Freuden?“

„So bist du denn Vergil und jener Bronnen“,

Erwidert ich mit scheuem Angesicht,

„Aus dem des Wortes breiter Strom geronnen?

Du, aller andern Dichter Ruhm und Licht,

Vergilt die Liebe und die lange Lehre,

In welcher ich durchforschte dein Gedicht!“

Spr. 1

So liest sich, in der Übertragung von Wilhelm G. Hertz von 1957, die Begegnung Dantes mit dem Geist des römischen Dichters Vergil, so klingt sie in den sich immer weiter fortzeugenden Reimen der Terzinen: Tal – erlösen – real, Wesen – waren – gewesen, Jahren – Thron – Laren, Sohn – scheiden – Ilion, Leiden – Wonnen – Freuden, Bronnen – Angesicht – geronnen, Licht – Lehre – Gedicht. *Eine* Linie wäre also das ins Unendliche strebende Webmuster dieses Klangteppichs, sein rhythmisches Gesetz – in den Worten Mandelstams:

Spr. 3

„Das dichterische Sprechen ist ein Teppichgewebe, das eine Vielzahl von textilen Gründen besitzt, die sich nur in der Farbigkeit der Ausführung voneinander unterscheiden, nur in der Partitur des sich ständig ändernden Befehls des Signalisationssystems der Instrumente. Das Ornament ist strophisch. Das Muster ist zeilisch.“

Spr. 1

Die zweite Linie wären die in dieses Muster eingewobenen konkreten Worte, die gegenüber dem rhythmischen Gesetz ihre bestimmten Klänge hervorheben und behaupten. Beide Linien sind aufeinander bezogen und bilden das Gefüge, ohne das die Dichtung nicht erscheinen kann. Dante verfügte nicht über einen Plot, die bereits fertig skizzierte Story einer Jenseitswanderung, für den er sich nun nach der geeigneten Form umgesehen hätte. Vor Dante gab es überhaupt keine Terzinen. Dante ist der Schöpfer dieses Webmusters, das zugleich mit seinem Werk die literarische Weltbühne betrat. Die Terzinen zeugen sich fort, setzen einen Klang, dann einen neuen, dann den Widerklang des ersten, den Widerklang des zweiten, dann ein neuer dritter Klang, als Schritt nach vorn. Mit einem Wort: Die Terzinen selbst sind ein Gespräch im Gehen. Die echoartigen Reime führen gleichsam einen Dialog, sie lassen aber, wie zwei Wanderer, die einen Weg zusammen gehen, einen

Zwischenraum, in dem sich ihre Füße frei nach vorn bewegen, immer einen neuen Schritt tun können, der dann im Dialog der Reime wiederholt. Nur auf diesem Wege, eben Schritt für Schritt, können die Bezirke des Jenseits und die gewaltigen Gebirge des Wissens, durch die sich Dante von Vergil führen lässt, durchquert werden. Mandelstam hat, vielleicht als erster, darauf hingewiesen, welche große Bedeutung das Motiv des Gehens in der Komödie hat und wie es aus der dichterischen Form hervorgeht.

Spr. 3

„Die Lektüre Dantes ist vor allem eine uns nach Maßgabe unserer Erfolge vom Ziel entfernende Arbeit ohne Ende. Wenn die erste Lektüre nur ein Jappen und eine gesunde Müdigkeit hervorruft, so verseehe man sich für die folgenden mit einem Paar haltbarer Schweizer Nagelschuhe. Nicht zum Spaß kommt mir die Frage in den Kopf, wie viele Absätze, wie viele rindslederne Sohlen, wie viele Sandalen Alighieri während seiner dichterischen Arbeit abgetragen hat, unterwegs auf den Ziegenpfaden Italiens. Das ‚Inferno‘ und namentlich das ‚Purgatorio‘ rühmt den menschlichen Gang, das Maß und den Rhythmus der Schritte, die Fußsohle und deren Form. Dante versteht den Schritt, gekoppelt mit dem Atem und gesättigt vom Gedanken, als Grundprinzip der Prosodie. Zur Bezeichnung des Gehens benutzt er eine Vielzahl verschiedenartiger und wundervoller Wendungen. Philosophie und Dichtung sind bei Dante ständig im Gehen begriffen, sie sind ständig auf den Beinen. Selbst das Haltmachen ist eine Variante akkumulierter Bewegung: Eine Standfläche zu einem Gespräch muss durch alpine Anstrengungen hergestellt werden. Ein Versfuß – Einatmen und Ausatmen – ein Schritt. Der Schritt ist schlussfolgernd, wach, syllogisierend.“

Spr. 1

Es ist eine eigenartige Freude, die den Leser immer dann erfasst, wenn vom Gehen die Rede ist, und vom Gespräch im Gehen, dem im Gehen sich vollziehenden Gespräch zwischen Dante und Vergil. Nicht bloß im übertragenen Sinne ist ja von den Ziegenpfaden Italiens die Rede – sie werden im XX. Gesang des Inferno erwähnt: „der steilen, wilden Klippe wegen, die selbst den Ziegen hätte kaum gepasst.“ Dante schildert seine Wanderung durch die Klüfte der Hölle so plastisch, dass man keinen Zweifel daran hat, dass er die Pfade vor sich sah, die er beschrieb, ob aus der Erinnerung an eigenes Wandern in den Alpen und im Apennin oder aus visionärer Schau. Es ist nie ein blindes Gehen, sondern immer zugleich ein fortschreitendes Erkennen. Mit jedem Versfuß geht das Schauen, geht das Reden, geht die Wanderung weiter.

Spr. 2

Wir schieden, und auf jenem Felsgestein,

Das uns beim Abstieg erst gedient als Leiter,

Stieg auf mein Herr und zog mich hinterdrein.

Auf öder Straße folgt ich dem Begleiter,

Auf dem Gerölle und dem Felsenstege

Half sich der Fuß nur mit den Händen weiter.

Spr. 1

Auch die theologischen und philosophischen Passagen der Komödie sind in diesen im Gehen vorgetragenen Gesang gebettet und lesen sich daher mit überraschender Leichtigkeit, während sie in der prosaischen Nacherzählung – also dort, wo, in den Worten Mandelstams, die Dichtung nicht genächtigt hat – rasch gelehrt und langweilig wirken. Alles sei im männlichen Sitzen verfasst, was das Abendland sein Höheres nenne, schrieb Gottfried Benn, der selbst kein großer Wanderer war, einmal in einem Gedicht; das aber war nur ein nörgelnder Einwand gegen den Bildungsfunk, der ihm in den fünfziger Jahren aus dem Radio entgegenscholl; er wollte lieber etwas Sinnliches haben, Damenstimmen vor allem. In Dantes Gedicht wird nie gesessen, zumindest nie lange, und es ist am meisten bei sich, wenn, und sei es nur für die Dauer einiger Verse, vom Gehen selbst die Rede ist. Diese Stellen bewegen uns stärker als alle Begegnungen mit den in die Unterwelt verdammten Seelen, die ihrerseits unter dem Gesetz des Gehens und des Anhaltens stehen. Denn die Geister werden von Dante durch seinen Anruf im ganz wörtlichen Sinne zur Rede gestellt. Sie müssen seinen Fragen nach den Gründen ihrer Verdammung Antwort geben, und er selbst muss sich immer wieder neu befragen lassen, warum er als Lebender überhaupt Zugang zur Unterwelt erhalten hat.

Der Grund dafür ist die Liebe. Dante trauert um seine früh verstorbene Geliebte Beatrice, die vom Paradies aus seinen Lebensweg verfolgt und mit einigem Kummer und nicht ohne Zorn mit ansehen muss, wie ihr Freund auf seinem Weg in der Mitte seines Lebens ins Straucheln gerät. Welche Verfehlungen und Verirrungen genau ihn in den Wald der Sünde geführt haben, darüber schweigt sich Dante aus. Beatrice aber erwirkt, zu seiner Läuterung, an höchsten himmlischen Stellen die Erlaubnis, ihm einen Helfer zu senden – Vergil, den von Dante als Meister bewunderten Dichter der Äneis, der selbst im Limbus, einem Vorbezirk der Hölle, wohnen muss, weil er durch das Missgeschick der frühen Geburt nicht zum Glauben an Christus kam. Sein Auftrag ist, Dante durch die Hölle und das Fegefeuer zu führen, damit ihm das dort Geschaute zur Besserung gereicht und er einst seinen Platz im Paradies finden kann. Der Eingang zur Hölle wird am Ende der Waldschlucht erreicht, die Pforte mit der berühmten Aufschrift: „Tu, der du eintrittst, alle Hoffnung ab“. Von hier aus geht es abwärts durch die neun trichterförmig angeordneten Kreise der Hölle, in denen die Verdammten, je nach der Schwere ihrer Schuld, die ihnen auferlegten Qualen leiden. So sind im ersten Höllenkreis die Wollüstigen versammelt, für die der Dichter viel Verständnis hat, unter ihnen Francesca von Rimini, die ihrer unehelichen, aber bis in den Tod hinein treuen Liebe zu Paolo wegen büßen muss und deren Schicksal Dante zu Tränen rührt. Manche alte Bekannte aus Florenz trifft der Dichter in den Höllenkreisen; er selbst war seit 1302 ein Verbannter und schrieb sein Werk, ohne Florenz je wiederzusehen. Ein politischer Führer aus dem benachbarten Pisa, Ugolino, musste sein Leben in einem Hungerturm beschließen, wo er mit seinen

Kindern und Enkeln eingeschlossen war. Sie starben vor ihm, alle nacheinander, und aus Hunger aß er endlich von ihrem Fleisch – wie er Dante im XXXIII. Gesang der Hölle bekennt. Dafür büßt er nun und nimmt zugleich Rache an seinem Feind, dem Erzbischof Ruggieri, indem er sich mit seinen Zähnen in alle Ewigkeit in dessen Hinterkopf verbeißt. Ganz unten im Eis des Erdenmitte aber wohnen die Verräter, die in den drei Mäulern Satans stecken und fortwährend von ihm verspeist werden, Judas, der den Herrn, sowie Cassius und Brutus, die Caesar verrieten.

Die bildmächtige Phantasie, mit der Dante diese Gräuel schildert, macht das Inferno bis heute zum weitaus beliebtesten und bekanntesten Teil der Göttlichen Komödie. Weiter kommen die Leser oft gar nicht, weil sie vom Sinn und Zweck des Fegefeuers keine rechte Vorstellung besitzen und die ewige Seligkeit im Paradies für langweilig halten, während es in der Hölle immer so aufregend zugeht. Die Nacherzählung seiner Schrecken aber gibt nichts her – man muss die Verse lesen, wenn man die Dichtung haben will. Das wirft nun für alle Leser, die des Italienischen nicht mächtig sind, ein erhebliches Problem auf. Sie sind auf Übersetzungen angewiesen, oder sie müssen die Sprache lernen, die sich seit Dantes Zeiten jedoch verändert hat. Vor diesem Problem standen auch Mandelstam und Eliot, die sich um das Italienische bemühten, nur um Dante lesen zu können. Eliot ist der Ansicht, dass man die Lektüre der Dichtung keineswegs aufschieben sollte, bis man die fremde Sprache leidlich beherrscht.

Spr. 3

„Nach meinen Erfahrungen in der Würdigung von Poesie habe ich immer gefunden: je weniger ich vom Dichter und seinem Werk wusste, bevor ich zu lesen begann, desto besser. Ich liebte gewisse französische Dichter leidenschaftlich, lange bevor ich auch nur zwei Verse von ihnen richtig hätte übersetzen können. Bei Dante war der Abstand zwischen Genuss und Verstehen noch weiter. Ich rate niemandem, das Studium der italienischen Grammatik aufzuschieben, bis er Dante gelesen hat, aber sicherlich gibt es eine ungeheure Menge von Wissen, das wirklich unerwünscht ist, bis man einiges von seiner Dichtung mit innerster Freude gelesen hat – das heißt, mit so reiner Freude, wie man sie nur aus irgendwelcher Dichtung zu schöpfen vermag. Der Genuss der Göttlichen Komödie ist ein stetiger Prozess. Gewinnt man ihr nicht gleich zu Anfang etwas ab, so wird man es wahrscheinlich nie tun; geht aber schon von der ersten Entzifferung dann und wann ein unmittelbares Ergriffensein von dichterischer Intensität aus, so kann lediglich Trägheit das Verlangen nach immer vollerer Kenntnis absterben lassen.“

Spr. 1

Anders als für Eliot besaß für Mandelstam das Erlernen des Italienischen selbst einen Lustgewinn.

Spr. 3

„Als ich anfing, Italienisch zu lernen, und einen kleinen Einblick in seine Phonetik und Prosodie gewonnen hatte, begriff ich auf einmal, dass der Schwerpunkt der

Sprechtätigkeit sich verlagert hatte: näher hin zu den Lippen, zum äußeren Mund. Die Zungenspitze kam plötzlich zu Ehren. Der Laut stürzte zum Verschluss der Zähne. Was mich außerdem faszinierte, war die Infantilität der italienischen Phonetik, ihre herrliche Kindhaftigkeit, die Nähe zum Kleinkinderlallen, eine Art ewiger Dadaismus. Möchten Sie einen Einblick in das italienische Reimlexikon gewinnen? Nehmen Sie das italienische Gesamtwörterbuch und blättern Sie darin ganz nach Belieben. Hier reimt sich eins aufs andere. Jedes Wort bittet um *concordanza*. Wunderbar ist hier der Reichtum der sich ehelich verbindenden Endungen. Das italienische Verbum verstärkt sich zum Ende hin und lebt nur in der Endung. Jedes Wort hat es eilig, sich loszureißen, davonzufliegen von den Lippen, fortzukommen und anderen Platz zu machen.“

Spr. 1

Gerade die Leichtigkeit, in der sich in der italienischen Sprache die Reime finden lassen, baut für seine Übertragung in andere Sprachen wie das Deutsche hohe Hürden auf. Im Deutschen in Terzinen zu schreiben, ist kein Problem, aber schon mit dem ersten Reim begibt sich der nachdichtende Übersetzer in die Lage, einerseits dem Sinn des italienischen Originals zu folgen und andererseits eine lautliche Entsprechung im Deutschen zu suchen. Bereits die erste vollständige deutsche Übersetzung durch Philaletes, den nachmaligen König Johann von Sachsen, aus den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts, weicht diesem Problem aus, indem sie auf den Reim verzichtet, nicht jedoch auf das Metrum. Sie gibt die Terzinen in Blankversen wieder, reimlosen fünfhebigen Jamben, dem Grundmuster der Dramen Shakespeares.

Spr. 2

Als ich auf halbem Weg stand unsers Lebens,
Fand ich mich einst in einem dunklen Walde,
Weil ich vom rechten Weg verirrt mich hatte.
Gar hart zu sagen ist's, wie er gewesen,
Der wilde Wald, so rauh und dicht verwachsen,
Dass beim Gedanken sich die Furcht erneuet;
So herb, dass herber kaum der Tod mir schiene:
Doch eh' vom Heil, das drin mir ward, ich handle,
Meld' ich erst andres, was ich dort gewahrte.

Spr. 1

Die Wortstellung weist zahlreiche Inversionen auf und der Ton weist auf das Alter dieser Übersetzung. Dennoch ist die von Philaetes bis heute brauchbarer als manche spätere und der Verzicht auf den Reim ist durchaus diskutabel, ja, er fällt nicht einmal sofort auf, weil das wichtigste Element der dichterischen Sprache gewahrt bleibt: das Metrum, das den Gang des Gesagten an den Fortgang der Verse bindet. Übersetzungen aus neuerer Zeit verzichten dagegen immer öfter ganz auf die Wiedergabe der lyrischen Form und geben das kunstvolle Gebäude der Komödie in leicht angehobener Prosa wieder, wie die 2011 erschienene Fassung des Philosophen und Mittelalter-Spezialisten Kurt Flasch.

Spr. 2

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

Spr. 1

Hier liegt ein Missverständnis vor. Flasch behandelt das Gedicht wie eine Novelle. Er will durch den Verzicht auf lyrische Mittel das Gedankliche und Erzählende in Dantes Werk hervorheben, er ist eben vorrangig an den philosophischen und theologischen Gehalten des Textes interessiert und meint, diese seien auch außerhalb der rhythmischen Strukturen zu haben. Die Annahme, dass eine solche Loslösung des Inhalts von der Form überhaupt möglich und hermeneutisch statthaft ist, ist typisch deutsch. Das sah bereits Gottfried Benn so, der einer solchen Geringschätzung der lyrischen Form mit der bündigen Formel begegnete:

Spr. 3

„Aber die Form i s t ja das Gedicht!“

Spr. 1

Flasch räumt zwar ein, dass mit dem Verzicht auf den Reim der „Wohlklang“ Dantes verloren ginge, er kommt aber gar nicht auf den Gedanken, dass es sich bei den Terzinen nicht lediglich um das schicke Gewand der Komödie handelt, sondern um nichts Geringeres als um ihren genetischen Code. Derartige Missverständnisse können nur Gelehrten unterlaufen, einem Dichter jedoch nie. Für Stefan George, der die romanischen Sprachen mit Leichtigkeit beherrschte und für den Übersetzungen ein wichtiger Bestandteil seines dichterischen Werkes waren, lag gerade in der Nachbildung der italienischen Reime die lyrische Herausforderung, in Metren zu schreiben verstand sich für ihn von selbst. Er dachte allerdings gar nicht daran, die Komödie oder zumindest einzelne Gesänge vollständig zu übersetzen, sondern

nahm sich die Freiheit, Passagen wiederzugeben, die für seine eigene Poetik eine Rolle spielten. Diesen Passagen gab er auch Titel, während die Gesänge bei Dante lediglich nummeriert sind. So gab George ihnen das Gepräge eigenständiger Gedichte. Eine Passage aus dem ersten Gesang des Fegefeuers steht unter der Überschrift „Die Bekränzung mit dem Schilf“. Dante hat mit Vergil die Hölle durchschritten und ist am Fuß des Läuterungsberges angekommen. Dieser befindet sich auf einer Insel auf der Südhalbkugel – entgegen landläufiger Meinung war die Erde für die Menschen des Mittelalters nämlich keineswegs eine flache Scheibe, man wusste schon seit Aristoteles um ihre Kugelgestalt, nur meinte man noch, dass sich die Sonne mit den Sternen um die Erde drehe. Auf dieser Insel also erhebt sich ein steiler Berg, um den terrassenförmige Ringe laufen, die den Höllenkreisen gleichen. Diesen Berg müssen, zu ihrer Läuterung, die Seelen der Verstorbenen ersteigen, denen die ewige Verdammnis erspart bleibt, die aber auch noch nicht rein genug fürs Paradies sind. Der Zugang zu diesem Berg wird von Cato bewacht, der aus edlen Motiven Selbstmord beging, nämlich um für Julius Cäsar Platz zu machen. Cato nimmt Vergil und Dante in Empfang und weist Vergil an, dem vom Staub und Schmutz der Hölle verunzierten Dante das Gesicht zu waschen und ihn mit Schilf zu kränzen, um ihn so auf die Begegnung mit den Engeln Gottes vorzubereiten: eine rituelle Weihe, wie sie Stefan Georges Sinn für das Sakrale entsprach.

Spr. 2

Die helle trieb den dämmer der gerade

Vor uns entfloß so daß ich in der weite

Die wellen zittern sah an dem gestade.

Wir gingen durch das einsame gebreite

Wie einer zum verlornen weg mit sorgen

Umkehrt und weiß daß er vergeblich schreite.

Spr. 1

Man achte auf die Endungen der Verse, die rein weiblich sind, also immer auf einer schwach betonten Silbe enden, während in deutschen Reimgedichten gewöhnlich zwischen stark und schwach betonten Versschlüssen variiert wird: Georges Ehrgeiz war es, ein deutsches Italienisch zu schreiben, so fließend und vokalisches wie die Sprache Dantes.

Spr. 2

Als er zu einer stelle wo der morgen-

Tau mit der sonne streitet hin mich brachte

Der hier nur wenig schwindet · kühl geborgen:

Sah ich mit seinen beiden händen sachte

Den Meister durch die nassen gräser langen..

Worauf ich · der erriet was er gedachte ·

Entgegenhielt die tränenvollen wangen

Damit er jene farbe wieder rüste

Die in der hölle ganz und gar vergangen.

Wir kamen dann zu der verlassnen küste

In deren flut sich keiner noch verloren

Der nachher wieder umzukehren wüsste.

Er kränzte mich nach dem geheiss mit rohren.

O wunder! denn so oft er sich drum bückte

Ward die bescheidne pflanze neu geboren

Im augenblicke dort wo er sie pflückte.

Spr. 1

Die Szene erinnert in den Bildern wie auch im Ton an das Eröffnungsgedicht der „Hymnen“ von 1890, mit denen Georges eigenes lyrisches Werk eingeleitet wird:

Spr. 3

Hinaus zum strom! wo stolz die hohen rohre

Im linden winde ihre fahnen schwingen

Und wehren junger wellen schmeichelchore

Zum ufermoose kosend vorzudringen.

Spr. 1

Die Weihe, von der dann in den folgenden Versen die Rede ist, ist eine Initiation: Es schwebt eine Herrin nieder, um einem jungen Dichter den Musenkuss zu erteilen. Der Strom ist der Rhein, die wehenden Schilfrohre stehen an der Nahe-Mündung bei Bingen, wo George aufwuchs – so rückt er, mit Dante im Sinn, seine heimatliche Landschaft in eine mythische Perspektive. Immer wieder greift George in seinem Werk auf Dante zurück, als Motivspender wie als Rollenmodell; das geht so weit, dass er auf Fotografien aus dem Schwabinger Fasching von 1904 mit einem Lorbeerkranz auf dem Haupt als Dante posiert, neben ihm der junge, bald darauf verstorbene Münchener Gymnasiast Maximilian Kronberger als Florentiner Edelknabe – George hat ihn als ‚Maximin‘ in seinem Werk in ähnlicher Weise vergöttlicht, wie Dante es mit seiner Beatrice tat. Auch Georges eigene Stilisierung zum Dichter-Seher und Richter seiner Zeit ist ohne das Dante-Vorbild schwer denkbar, vor allem aber bildete er den hohen Ton seiner Dichtung nicht zuletzt durch die übersetzerische Arbeit an der Göttlichen Komödie heraus. Deshalb klingt sein Dante auch immer nach George. Einen ebenso hohen, ganz anders gearteten literarischen Ehrgeiz verfolgte Georges Zeitgenosse und persönlicher Widersacher Rudolf Borchardt. Er war der Ansicht, dass man Dantes Gedicht in eine ältere Stufe des Deutschen übertragen müsse, die der Entstehungszeit des Werkes angenähert ist. Nun hat es aber im 14. Jahrhundert keine deutsche Übersetzung gegeben und Borchardts Altdeutsch ist eine reine Kunstsprache, in der sich der Schluss von Canto I des Fegefeuers so anhört:

Spr. 2

Da wir da hielten, wo der thaue nasse
mit sonne streitet und an jeder seiten,
wo es immer grunelt, nicht so leicht nachlasse:
Nieder die hände beiden ausgespreiten
sanft liess mein meister auf die grünen schollen;
drum ich, bereit zu seinem vorbereiten,
Bot hin zu ihm die wangen thränenvollen:
da wusch er mir von neuem aus dem bade
die farb, die höll an mir verwischen sollen. –
Wir kamen dann zu dem verlassen stade,
der nie gesach gen seinem borde fliessen

menschenkind das heimkehrte auf gleichem pfade:

Da kränzte er mich als ordnungen ihn hiessen.

Welch wunder! denn das selb, wie ers da pflückte,

fromm kräutlein: also kehrts aufs neu entspriessen,

Eh ers versah, von wannen ers entrückte.

Spr. 1

„Wo es immer grunelt“ – hier stockt man schon. Und muss eine Goethe-Konkordanz heranziehen, um diesem nicht im Duden verzeichneten Wort auf den Grund zu gehen:

Spr. 3

„Heile mich, Gewitterregen, lass mich, dass es grunelt, riechen!“

Spr. 1

Das steht im „Diwan“ und bezeichnet den Geruch vom Regen erfrischten Grüns – ein schönes Wort, nur leider für fast jeden dunkel. Zweifellos ist „Dantes Commedia Deutsch“ in der vollständigen Übertragung durch Rudolf Borchardt nicht nur dank seiner Vorliebe für entlegenen Wortschatz ein interessantes literarisches Experiment, als Ganzes aber kaum genießbar. Man könnte in derselben Zeit, die man auf die langsame Entzifferung dieses wundersam archaischen Phantasiedeutsch verwendete, ebenso gut gleich Italienisch lernen. Die Schwierigkeiten beim Entziffern rühren auch daher, dass Borchardt, anders als George, nicht selten gegen das rhythmische Gesetz verstößt. So wird man von den Versen nicht getragen, sondern immer wieder ins Stocken gebracht. Welche Übersetzung kann man nun eigentlich empfehlen? Die von Wilhelm G. Hertz ist metrisch flüssig und leidlich gut gereimt, plätschert aber leicht, weil es ihr an Plastizität fehlt, was man besonders im Vergleich zu der Übersetzung Karl Vosslers von 1941 bemerkt. Die ist zwar „nur“ in Blankversen verfasst, so wie die von Philaetes, doch dafür fesselt sie die Aufmerksamkeit des Lesers, der bei den Terzinen von Hertz gelegentlich wegdriftet. Sie nutzt die Freiheit, die der Reimverzicht verschafft, um einen eigenen literarischen Ton zu erzeugen, der kaum noch etwas Übersetztes an sich hat, sondern mit Eleganz und Gespür für den großen stilistischen Reichtum Dantes, getragen vom Rhythmus der steigenden Jamben, ins Lesen zieht. So liest sich der Eingang zu Canto XII des Infernos, eine jener Stellen, die zeigen, wie konkret Dante aus Eindrücken der italienischen Landschaft schöpfte, bei Hertz noch durchaus umständlich.

Spr. 2

Dort, wo der Abstieg anging, war die Stätte
Gebirgig und enthielt ein Element,
Vor dem ein jeder Blick geschaudert hätte.
Gleich wie der Felssturz, welcher bei Trient
Der Etsch sich in die Flanke eingeschoben,
Durch Erdstoß oder wankes Fundament
Vom Felsengipfel, wo er angehoben,
So abgefallen ist vom flachen Lande,
Dass einen Fußweg er geformt von oben,
So hier der Abstieg von dem Felsenrande;

Spr. 1

Dieselbe Passage liest sich bei Karl Vossler mitreißend und furios:

Spr. 2

Die Gegend, wo sich uns der Abstieg bot,
war so ergiebig und so ungeheuer,
dass jedes Auge lieber seitwärts blickte.
Wie dort beim Bergsturz, der das Tal der Etsch
flussabwärts von Trient erschütterte,
durch Erdstoß oder Rutsch hinunter schmetternd
so jäh den Fels, dass von des Berges Spitze,
wenn jemand droben stände, schwerlich ihn
ein fester Weg zum Tale führen könnte,

so war der Abstieg in die Höllenschlucht.

Spr. 1

Der Vergleich zeigt: Reim ist nicht alles, das rhythmische Gesetz aber schon. Wenn es sich, wie meist bei Vossler, mit einem möglichst natürlichen Sprachduktus verbindet, kann sich der Leser mitnehmen lassen auf die Wanderung, er steht mitten in der Berglandschaft, die Dante beim Schreiben seines Gedichts vor siebenhundert Jahren vor sich sah. Besonders in den Gesängen des Fegefeuers wird deutlich, dass die beschriebene Jenseitslandschaft durchaus irdisch ist. Sie schildern den Aufstieg auf einen Berg, der von der Sonne beschienen wird, dann wieder Schatten bietet, und jeder Leser kann darin seine ganz eigene Berglandschaft erkennen, die meistens eine Landschaft seiner Kindheit ist. Auch hier schöpft Dante aus der italienischen Topographie, um der Phantasie seiner Leser ein Angebot zu machen:

Spr. 2

Inzwischen kamen wir zum Fuß des Berges

und sahen hier den Fels so schroff sich heben,

dass noch so flinke Beine ihn nicht zwängen.

Der wildeste und steilste Pfad der ganzen

ligurischen Küste wäre eine Treppe,

behaglich gangbar, im Vergleich damit.

Spr. 1

Das theologische Konzept des Fegefeuers ist uns längst fremd geworden und wird selbst von der katholischen Kirche kaum noch thematisiert. Wer aber in den 1960er oder 70er Jahren in katholischem Milieu aufwuchs, in dem zumindest gelegentlich noch vom Teufel die Rede war, konnte noch eine vage Idee vom Fegefeuer entwickeln, das darin mehr der Hölle glich, ein Feuer eben, das Flammen hatte, vielleicht nicht ganz so heiß wie die der Hölle. Das Fegefeuer erschien womöglich als eine Besserungsanstalt für reuige Sünder, von der aus man nicht nur aufsteigen, sondern auch abrutschen, doch noch in die Hölle kommen konnte, wenn es mit der Besserung nicht klappte. Das Bild eines Berges unter freiem Himmel, die Vorstellung einer großen Wanderung der Vielen kam darin nicht vor – sie gehört zu den schönsten Überraschungen, wenn man Dante liest. Das Gehen ist auf seinem Läuterungsberg nämlich ebenso existenziell wie allgemein. Nicht nur Dante und Vergil sind dort zu Fuß unterwegs, sondern alle Seelen, die nach dem Tod in einem Schiff, geleitet von einem Engel, ans Gestade des Läuterungsberges gebracht werden und nun ihren Weg nach oben finden müssen. Die beiden Wanderer

begegnen ihnen, manche lassen sie hinter sich zurück wie den Florentiner Instrumentenbauer Belacqua, dessen Sünde die Trägheit ist und der noch zum Erlangen der Seligkeit zu faul ist. Dante aber hat es eilig, denn auf dem Gipfel des Berges liegt das irdische Paradies, in dem Beatrice auf ihn wartet. In die Vorfreude mischt sich Wehmut, denn je höher die Wanderer steigen, desto näher rückt für Dante der Abschied von Vergil, der das Paradies nicht betreten darf.

Spr. 2

Wir stiegen aufwärts in dem Felsenspalt.

Die Wand beengte uns von beiden Seiten;

der Grund verlangte festen Tritt und Griff.

Als wir zum letzten Saum der Wand gelangten,

wo wieder frei der Hang sich breitete,

frug ich: „Wo geht der Weg, mein Meister, jetzt?“

Und er: „Nur abwärts tu mir keinen Schritt,

immer bergauf und unentwegt mir nach,

bis irgendwie ein Kundiger uns geleitet.“

Das Auge reichte nicht bis zu dem Gipfel

und ziemlich steiler ging die Steigung als

die Mittellinie eines rechten Winkels.

Und ich war müd und sprach: „Oh, lieber Vater,

wende dich hier und schau zurück und sieh,

wie ich allein blieb, wenn du weitergehst.“

„Mein Sohn,“ sprach er, „schlepp dich bis hierher noch“,

und wies auf einen Sims, der wenig höher

von hier aus um den ganzen Berg sich legte.

Von seinem Wort gespornt, arbeitete

ich kriechend mich hinauf in seine Nähe.

bis ich den Fuß an jener Stelle hatte.

Da konnten wir uns endlich beide setzen

gen Morgen hin, von wo wir aufgestiegen;

denn solche Rückschau macht dem Menschen Freude.

Spr. 1

Die Innigkeit und Intensität, die Vossler in der Übertragung dieser Stelle erreicht, ist wunderbar. Man vergisst den ganzen theologischen Überbau, man vergisst, dass es sich um eine eigentlich sehr konstruierte, noch dazu didaktische Fiktion handelt. So wie Dante sich, indem er Vergil als Vater anspricht, selbst zum furchtsamen Kind macht, das beim Wandern nicht mit den Eltern Schritt halten kann und deshalb immerzu gegen die eigene Furcht anspricht und darüber ganz den Sinn der Wanderung vergisst, nur noch in der Situation befangen. Auf dem mit Ungewissheit und Gefahr gepflasterten Weg liegt die einzige Rettung in der Person des Anderen und die einzige Möglichkeit, sich seiner zu versichern, im Gespräch – das ist eine elementare existenzielle Lage, eine Grundfigur des menschlichen Ausgesetzt-Seins. Nicht zufällig erinnert sie an den Weg der beiden Emmaus-Jünger, die, bedrückt und verwirrt nach den Ereignissen in Jerusalem, sich zu zweit auf den Weg in ein Dorf machen, das, wie der Evangelist Lukas berichtet, dreißig Stadien von Jerusalem entfernt liegt. Nur der Sinn dieses Ausflugs wird nicht mitgeteilt – er liegt wohl ganz im Gehen selbst begründet und in dem Raum, den dieses Gehen für das Gespräch eröffnet: nämlich einmal losgelöst zu sein von der Fesselung durch eine sitzende, häusliche Situation, und den Gedanken im Gespräch ihren freien Lauf zu lassen. Dante spielt im XXI. Gesang des Fegefeuers auf den Emmaus-Gang an:

Spr. 2

Und siehe, so wie Lukas uns erzählt,

dass Christus den zwei Wandernden erschien,

da er dem Grabe schon entstiegen war,

so kam von hinten uns ein Schatte nach,

der die am Wege Liegenden besah.

Spr. 1

Im Evangelium erkennen die beiden Jünger den Herrn nicht, der ihnen nun, im Gehen, den Sinn der sie überfordernden Ostereignisse erschließt. Dabei „brannte ihnen das Herz“, so dass sie den Fremden bitten, sie nicht allein zu lassen, als es Abend wird, sondern mit ihnen in ein Gasthaus einzukehren. Bei Dante ist der sich nähernde Schatten der Geist des römischen Dichters Statius, der sich nun zu Dante und Vergil gesellt. Selbst auf dem Weg ins Paradies, nimmt er eine Weile an ihren Gesprächen teil. Auch T.S. Eliot evoziert im fünften Teil des Öden Landes eine Emmaus-Szene, die ebenso gut dem Fegefeuer entnommen sein könnte:

Spr. 3

Wer ist der dritte, der immer neben dir geht?

Wenn ich zähle, bekomm ich nur dich und mich zusammen

Doch wenn ich nach vorn die weiße Straße hoch schaue

Ist immer noch einer, der neben dir geht

Heimlich im braunen Kapuzenmantel

Ich kann nicht sagen, ob Mann oder Frau

– Aber wer ist das da, zu deiner andern Seite?

Spr. 1

Für einen Dichter wie Eliot steht Dantes Komödie auf einer Stufe mit den biblischen und anderen heiligen Texten, sie gehört zum Kanon der zeitlosen Werke, die dabei helfen, die sinnlos erscheinenden Ereignisse der Gegenwart als Teile eines übergreifenden Musters zu deuten. In den Vier Quartetten, dem Hauptwerk des späten Eliot, gibt es eine Stelle, die wie wohl keine zweite im Werk eines modernen Autors das dialogische Modell Dantes für die eigene Lyrik fruchtbar macht. Ort und Zeit der Szene: die Londoner Innenstadt, mitten im Zweiten Weltkrieg, kurz nach dem Ende eines Luftalarms. Eliot selbst war während des Krieges als Luftschutzwart im Londoner Stadtteil Kensington tätig. In dem sich verziehenden Rauch der leergefegten Straßen begegnet der Sprecher nun einem geheimnisvollen Fremden, der sein Doppelgänger zu sein scheint, jedoch mit einem Wissen ausgestattet, das sein eigenes übersteigt. Der Fremde will dem Sprecher, der die Lebensmittel schon überschritten hat, eine Lehre über das Altern erteilen; er zieht ihn in ein Gespräch hinein: ein Gespräch im Gehen. Es vollzieht sich in elfsilbigen Blankversen, dem Schrittmaß der Terzinen.

Spr. 3

Und so, gehorsam dem gemeinen Wind,
Für Missverständnisse einander viel zu fremd,
Einträchtig, da sich die Zeitlinien kreuzten,
Gingen wir zwei, kein Davor, kein Danach
Das Pflaster ab, eine tote Patrouille.

Spr. 1

Dante und Vergil in London, 1942. Vielleicht mehr noch als der spektakuläre Gang durch die Hölle ist die Wanderung auf den Läuterungsberg ein großes dichterisches Bild, in dem Menschen späterer Zeiten ihre eigene Lage erkennen können. Es ist auffällig, dass die Möglichkeit zur Identifikation mit Dantes Wanderer nur so lange gegeben scheint, wie Vergil an dessen Seite ist. Sie währt, bis es für Dante an der Zeit ist, den letzten Schritt zu tun – durch die Feuerwand ins irdische Paradies, einen lichten Wald, der sich auf dem Gipfel des Berges breitet. Dort nimmt er ein Bad in der Lethe, dem Fluss des Vergessens, und begegnet der ersehnten Beatrice, die aber, statt ihm um den Hals zu fallen, ihn mit strafenden Worten empfängt. Der folgende Aufstieg in die neun Sphären des Sternenhimmels, die Begegnungen mit den Heiligen bis hin zur reinen Schau Gottes in einem alles überstrahlenden Licht, hat in den letzten hundert Jahren kaum mehr begeisterte Leser gefunden, mit der großen Ausnahme Eliots, der in den Vier Quartetten sein Werk im Bild der himmlischen Feuerrose ausklingen lässt. Für andere ist die Lektüre eine Pflichtübung; einmal so weit gekommen, möchte man das Buch nicht vor dem Ende zur Seite legen. Die Mühsal, die der Abstieg in die Hölle und der Aufstieg auf den Berg für Dante und Vergil bedeuteten, liegt nun auf Seiten des Lesers. Die Gründe dafür sind vielfältig; das glückliche Ende will auch in Filmen niemand länger als 30 Sekunden mit ansehen, auf religiös ergriffene Leser ist kaum mehr zu rechnen. Der Vision des Unvorstellbaren, die Dante mit seiner Beschreibung des Himmels unternimmt, fehlt es bei aller sprachlichen Schönheit an Überzeugungskraft. Das Metrum hat seine Bindung an das Maß der Schritte und des Atemholens eingebüßt: Im Himmel wird nicht mehr gewandert, der Aufstieg von einer Sphäre in die andere geschieht für Dante und Beatrice im Flug.

Spr. 2

Dass ich gestiegen war, bemerkt ich wohl
an dem entflammten Lachen des Planeten,
der glühender als sonst sich rötete.

Spr. 1

Das glaubt nun, mit Verlaub, kein Mensch. Dantes Reise zu den Sternen, in Galaxien, die nie ein Mensch zuvor gesehen hat, lässt den Leser unbeteiligt am Erdboden zurück. Man fragt sich, ob es den Lesern früherer Zeiten anders erging – gerade für den Gläubigen musste doch offenkundig sein, dass diese Schau Gottes und der Heiligen keiner Offenbarung, sondern dem Mutwillen eines Dichters entsprang, der zudem noch für sich in Anspruch nahm, von höchster Stelle den Auftrag zur Niederschrift seiner Reiseerlebnisse erhalten zu haben. Das rhythmische Gesetz, das auch in den 33 Gesängen des Paradiso ohne Makel eingehalten wird, ist vielleicht doch nicht alles. Im Himmel läuft es leer, aber in den letztlich ganz irdischen Gebirgen der Hölle und des Fegefeuers lädt sich der Rhythmus mit ganz konkreten Bildern und Bedeutungen auf, an denen sich die menschliche Phantasie entzünden kann, er ist der Atem eines großen Gesprächs, das zwei Dichter, ein toter Römer und ein Italiener mittleren Alters, im Gehen führen. Wäre man nur mit ihnen unterwegs.

Spr. 2

Ich richtete mich auf. Vom hohen Tag

ganz überflutet stand der heilige Berg.

Wir gingen nun, das junge Licht im Rücken.