

Dante und die Allegorie

Die Allegorie(n) des Lichts in den letzten vier Canti des „Paradiso“

von

Carsten Schmieder (e.v.v.)

Der Mensch, seit er die Sprache hat, hat mit ihr das Problem des Benennens. Die Schwierigkeit hierbei, Wahrgenommenes in ein Lautliches zu überführen, das nicht nur als Lautliches auf Ersteres verweist, sondern eben dieses Ersteres in seinem Allgemeinen wie Besonderen umfaßt, so daß es im Ausgedrückten restlos aufgeht, ist immens. Den deren Unüberwindbarkeit reflektierenden Philosophien – Heideggers „ontologische Differenz“¹ sowie Adornos Begriffe, „die das Nichtbegriffliche als ihren Sinn einschließen“² als spätere und exemplarische – bleibt gleichfalls einzig die Kapitulation vor der Sprache, ohne die kein Denken und Gedachtes und vice versa. (Bereits bei den Griechen, wo jenes im Begriff *lógos* noch zusammenfiel, jedoch bei den Römern schon in *ratio* und *o-ratio* dissoziierte.)

Im Gegensatz zum philosophischen *concipere*, dem Befassen von Disparatem als *conceptum* (Konzept), vollzog sich der Akt des Benennens einst im Angesicht der Natur und gerann im Namen des Gottes³, der unter sich das Gemeinte verschwinden ließ, an welches allein seine Insignien noch erinnern (z.B. Zeus und der Donner). Das Ranken von Geschichten um jene Namen trennte prämythische Zeit von mythischer, der seiner Urfunktion entwachsene Name stiftet Aufklärung.⁴ In eins damit widerfährt der so zum Verständnis gebrachten Natur erneut ihr Mißverstandenwerden, dessen – weit später – Wissenschaft sich annehmen und es perpetuieren wird: Sie „schlägt in Mythologie zurück“.⁵

Das, was Sprache als Mythos leistete, indem jene Geschichten, durch sie zu Gehör gebracht, sowohl szientifische Betrachtung als auch Darstellung menschlichen Verhaltens ungetrennt in sich vereinigend, äußere Natur und die des Menschen verbildlichten und somit zum Verständnis brachten, schlug ihr zum Gegenteil aus: Mythos als verschrifteter wird im Verlauf der Zeit unverständlich und verlangt Erklärung. Losgelassenes Denken, seiner selbst nicht ganz mächtig, wird – sich selbst ordnend – systematisch, trennt das im Mythos noch Ungetrennte sowie spaltet

¹ vgl. M. Heidegger, Identität und Differenz, o.O. 1957, S. 37ff.

² vgl. Th. W. Adorno, Negative Dialektik, Frankfurt a. M. 1997, S. 23; so bereits Nietzsche: „Jeder Begriff entsteht durch Gleichsetzen des Nicht-Gleichen.“ in: F. Nietzsche, Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne, in: KSA Bd. 1, S. 880

³ vgl. C. Schmieder, Mythos, http://sophie7.culture.hu-berlin.de/medien/html/modules.php?name=Downloads&d_op=viewdownload&cid=2, passim (21. März 2003)

⁴ vgl. M. Horkheimer / Th. W. Adorno, Dialektik der Aufklärung, Frankfurt a. M. 1998, S. 9-87

passim

⁵ ebd. S. 6

ihn in Inhaltliches als auch Formales und drängt nach deren Bestimmung. Sprache selbst wird somit Gegenstand des Denkens und seiner Systematisierung(en). Ihr widerfährt dabei die Zurichtung zu einer Kunst, einer – im griechischen Wortsinn – Technik. Diese, als lehrbare – nach *rhêsis* und *rhêma* – auf den Begriff gebracht und Rhetorik⁶ genannt, um das Entstehen der athenischen Demokratie zu datieren, fand Ausformung, Verbreitung sowie später dann auch Niederschrift im gleichnamigen Buch des Aristoteles, dem Überlieferungsbefund nach das erste zur Thematik.

Das Wort – nach Nietzsche selbst Metapher: die Abbildung [i.e. Übertragung] eines Nervenreizes in Laute⁷ – als Baustein der Sprache und ihres Sinns erfährt als erstes seine Klassifizierung (Nomina, Pronomina, Verba etc.), hiernach Beziehung und Verhalten der Worte untereinander, unterteilt in Tropen und Figuren, letztere allgemein in Wort- und Gedankenfiguren. Tropen (griech. = Wendungen) als Formen „uneigentlichen“ Sprechens⁸ sind Worte, deren Verständnis verschieden ist vom „eigentlichen“ Inhalt. In anderen Worten: semantische Verschiebungen. Figuren, „verschiedene Arten der kunstvollen Anordnung“⁹, sind gleichfalls Verschiebungen, allerdings syntaktische.

Drei Tropen gilt das Hauptaugenmerk; ihre Definitionen nach Rubenbauer / Hofmann hier wie folgt:¹⁰

- Metapher (griech.: *metaphorá* = Übertragung): Übertragung eines Wortes in eine andere, ihm eigentlich fremde Sphäre; der verkürzte Vergleich („die Jugend gleicht dem Frühling“ - „Frühling des Lebens“) ist als Entstehung der Metapher umstritten, als Erklärung in vielen Fällen brauchbar.
- Allegorie (griech.: *allegoría* = Andersreden): ein durch mehrere gereimte Metaphern ausgeführtes Bild.
- Personifikation (*prosopopoía*): die Einführung konkreter Dinge sowie abstrakter und kollektiver Begriffe als handelnde Personen.

⁶ zu Etymologie und antike Begriffsgeschichte s. Kleiner Pauly, München 1979, Bd. 4, S. 1396

⁷ Nietzsche, ebd. S. 878

⁸ H. Rubenbauer / J.B. Hofmann, Lateinische Grammatik, Bamberg, München ¹¹1989 (¹1975), S. 322

⁹ ebd. S. 323

Die Allegorie¹¹

Aristoteles, „der das Wort Allegorie selbst nicht kennt, [nennt] Metaphorik generell ein ›städtisches‹ Sprach-verhalten mit einem Zug zu prägnanter Kürze“.¹² Wann genau der Begriff Allegorie ins Leben trat, bleibt unklar. Belegt als rhetorischer Fachbegriff ist er erst in lateinischer Prosa,¹³ *agoreúein* hingegen wird bereits Gorgias zugeschrieben. Das Zusammentreten jedoch von *állos* und *agoreúein* darin nennt „eine öffentlich-politische Doppelsprachigkeit, in der ›anderes reden‹ ein ›anders verhandeln‹ impliziert, und zwar sowohl eines ›geheimen‹ Unterverständnisses des Gesagten wie auch ein darin enthaltenes ›elitären‹ Wissens.“¹⁴ Hierin, wie im eigentlichen Wortsinn des *agoreúein*, zittert noch *agorá* - einst ökonomisches, kulturelles wie intellektuelles Zentrum: der Marktplatz von Athen - in seiner umfassendsten Bedeutung nach. So nimmt es kaum Wunder, daß - *Roma Graeciae aemulus* - Cicero, bedeutendster forensischer Redner seiner Zeit und darüber hinaus, diesem Terminus *technicus* Widerhall wird: *non est in uno verbo translato, sed ex pluribus continuatis conectitur, ut aliud dicitur, aliud intellegendum sit.*¹⁵ (... nicht die Übertragung eines Wortes, sondern durch eine Verknüpfung aus vielen anderen [sc. Worten], so daß etwas gesagt wird, etwas anderes [aber] verstanden werden muß.) Doch bereits hier – immerhin ca. 5-600 Jahre später – ist öffentlich-politisches Unterverständnis zum Schmuck verkommen: *Modus autem nullus est [...] qui plus luminis adferat orationi.*¹⁶ (Kein Mittel gibt es, [...] das nicht der Rede mehr Glanz verleiht.) Allegorie aber im gelungenen Beispiel, das Bild des Scheiterns an einer Klippe bzw. Klippen, kommt bei Cicero nicht ganz ohne Vergleich aus: wie die Flotte der Griechen. Allein die semantische Verschiebung vom maritimen Bereich in den politischen läßt das Gesagte derart bildlich auf, daß politisches (oder persönliches) Scheitern an Anschaulichkeit nichts zu wünschen übrig läßt: Der Rückgriff auf den tragischen Dichter macht's möglich und notwendig überall dort, wo Klartext nicht angesagt ist, wo politische Wetterlagen als mythischer

¹⁰ ebd. S. 322f.

¹¹ Der Forschungsstand findet sich bei B. Menke, Allegorie, in: Ästhetische Grundbegriffe (hg. von K. Barck u.a.), Stuttgart, Weimar 2000, Bd. 1

¹² Menke, ebd. S. 55

¹³ Cic. Att. 2,20,3

¹⁴ Menke, ebd. S. 55 sowie Anm. 30

¹⁵ Cic. De or. 3,166

¹⁶ ebd.

Schrecken vor der Natur rhetorisch daherkommen und Kriege als friedliche Metapher erhalten.

Die Verwendung der Tropen suggerieren in Quintilians *Institutio oratoria*¹⁷ Vielfalt: *quosdam gratia significationis, quosdam decoris adsumi*. (Anwendung gewisser [Tropen] einerseits der Bedeutung, andererseits des Schmucks wegen.) Desweiteren *in verbis propriis ... traslatis* (für eigentliche und für Fremdwörter (-bezeichnungen), *vertique formas non verborum modo, sed et sensuum et compositionis* (zur Veränderung nicht nur der Wortform, auch des Sinns und des Satzbaus) sowie *ad speciem* (als rein Ästhetisches) bequemen sie sich an (*accommodati* [sc. *tropi*]). Fortfolgend die Definitionen der Tropen selbst, darunter die der Metapher (*metaphorá* = *translatio*): Sie wird realisiert durch Vertauschung (*permutatio* u. *mutatio*). Bsp.: *fons gloriae eius* (die Quelle seines Ruhmes). Und auch die Allegorie, bei der Verschiebung des semantischen Feldes (und nicht dem der Syntax) es belassend, bleibt damit allein Tropus: *aut aliud verbis, aliud sensu ostendit, aut etiam interim contrarium*¹⁸ ([sie] bedeutet etwas durch Worte, etwas anderes [aber] durch den Sinn, oder bisweilen auch das Gegenteil [des Gesagten]). Als Beispiel hält Horazens sich zur Allegorie ausgewachsene Metapher vom angeblichen Staatsschiff¹⁹ her: Die Philologie, seit knapp zweitausend Jahren uneins, attestiert Quintilian als erstem diese Interpretation, welche ihm zufolge besagt, daß jene auf Augustus und die Bürgerkriege ziele. Formell sich durch die gesamte Ode, d.h. fünf Strophen ziehend, zeitigt sich mit zeitlichem Abstand hier Unverständnis und macht die Ode selbst zur ‚Allegorie des Nichtverstehens‘.

Was in mythischer Erzählung und heidnischer Lyrik noch einigermaßen faßbar, entzieht sich in christlicher bzw. christlich vereinnahmter Prosa völlig dem Verständnis. Und ruft, um nicht völlig im Dunkeln zu tappen, ein neues Verfahren, Allegorese genannt, auf den Plan. Nicht auf Produktions-, vielmehr auf Rezeptionsseite, wird es weniger Rückübersetzung als vielmehr Auslegung der unverständenen Figur, genannt Allegorie, in welche es versucht Sinn *hineinzulegen* anstatt *herauszulesen*. Damit – als Gegenbewegung zur Allegorie – schuf sich die christlich-jüdische Tradition ihre hermeneutische Methode. Ihre Inhaber werden in

¹⁷ Quint. inst. or. 8,6,2ff.

¹⁸ Quint. inst. or. 8,6,44

¹⁹ Hor. 1,14,1ff.: O navis ...

eins damit zu Inhabern der Macht, die sich jene, denen sie die Schrift ausdeutet, unterwirft. Was Mythos einst als Aufklärung ins Werk setzte, und zwar die noch unbeherrschte Natur zum Verständnis zu bringen, verkehrt bewußt sich ins Gegenteil und wird Dogma im Dienste der Institution. Allegorese entfaltet somit ihre anti-aufklärerische Tendenz, die später, in ihren Auswüchsen des Spätmittelalters, Vertreter der (Natur)Wissenschaft auf Scheiterhaufen zwingt sowie dort enden läßt.

Daß Allegorese kein antiker Terminus ist, hielt (und hält) nicht davon ab, allegorische Deutungen, z.B. die Homers, im Nachhinein damit zu bezeichnen. Ebenso Auslegungen, die es immer – zuvörderst von Orakelsprüchen²⁰ – gab, werden jenem subsumiert. Wann dieser Neologismus – dessen Etymologie den Stamm *allegor-* (*allegoria*) und die griechische Substantivendung *-esis* (vgl. z.B. *exég-esis* oder *poi-esis*) vereint – die Welt erblickte, kann nicht bestimmt werden. Ebenso wenig, wann diese Bezeichnung der „Lehre vom dreifachen Schriftsinn“, die Origines ‚entwickelte‘²¹, appliziert wurde. Deren Erweiterung zum „System des vierfachen Schriftsinns“, dessen Popularität im Mittelalter unleugbar ist, kann gleichfalls nicht datiert werden. Auch die Urheberschaft scheint nicht angebar. Ursprünglich für sogenannte ‚heilige Texte‘ – die beiden Testamente und außerkanonische Schriften dieses Umfeldes – bestimmt, soll später ‚profane Dichtung‘ gleichfalls durch sie ‚theologisch geadelt‘ werden.

Diese Auffassung vom ‚vierfachen Schriftsinn‘, als rezipientenseitiges hermeneutisches Verfahren, wechselt die Seite und produziert in dieser Weise vierfach auszulegenden Text. Offensichtlich wird dies, wenn Leseanleitungen vom Autor mitgeliefert werden, die solche Lektüre(n) anraten oder fordern. Exemplarisch dafür steht Dantes Epistel an Della Scala. Einer Lehrschrift gleich wird dort dieses Verfahren nicht nur angemahnt, es selbst wird in Szene gesetzt. Die Betonung liegt auf dem Ausschluß eines einzigen, i.e. einfachen Sinns (*istius operis non est simplex*), und nachdrücklich wird beteuert, ‚es könne wahrlich „polisemos“ (*polysemós*) genannt werden‘, *hoc est* – was heißen soll – so der Genitivus qualitatis – *plurium sensuum*, viele Bedeutungen.²² Was dies wiederum heißt, liest sich so:

²⁰ vgl. Der Neue Pauly, Stuttgart - Weimar 1996, Bd. 1, S. 519

²¹ Orig., De principiis 4,2,4ff.

²² Dante Aligheri, ep. XIII,20, in: ders., Das Schreiben an Cangrande della Scala, Hamburg 1993, S. 8

*nam primus sensus est qui habetur per litteram, alius est qui habetur per significata per litteram. Et primus dicitur literalis, secundus vero allegoricus sive moralis.*²³ Der vorwiegend disjunktiven Partikel *sive*, entscheidend darüber, ob jener *sensus secundus* als allegorischer auch moralischer heißen kann, oder ob Ausschließlichkeit vorliegt, kommt einiges Gewicht zu. Allerdings legt der Kontext – da weit vor Nietzsche – allegorisch und moralisch als alternative Bezeichnungen für ein und dieselbe Sache nahe. Wenig weiter jedoch²⁴ – etwas verwunderlich – werden dem Wortsinn drei weitere, namentlich a) *ad allegoriam*, b) *ad moralem sensum* und c) *ad anagogicum* gegenübergestellt. Die implizite Klimax entwickelt sich von a), der Erlösung des Menschen, über b) zur Erlangung des Gnadenstandes hin zu c), der Überwindung des Irdischen, d.h. Erlangung der ewigen Herrlichkeit. Diese selbst nur Bilder für jeweils ein anderes, zeigen nochmals überdeutlich die Schwierigkeit, des mittels Sprache Gesagten Herr zu werden. Für des Verfassers begriffliches Unvermögen – falls nicht unter neuplatonischen Einfluß wie unter Drogen – passieren diese drei Schriftsinne als mystische (*isti sensus mistici*), nur verschiedentlich benannt (*variis appellantur nominibus*),²⁵ jedoch nicht ohne sie in eins zugleich als allegorische zu fassen: *generaliter omnes (sc. sensus) dici possunt allegorici*, da eben nicht wörtlich oder historisch, d.h. von diesen verschieden (*diversi*). Auch hierbei erneut verwundert die Gleichsetzung von Wortsinn und Historie (bzw. die nähere Bestimmung des ersteren mittels letzterer) durch *sive* als auch die Lizenz, jenes *allos* als ‚anders‘, was ein Gemeintes anders auszudrücken besagt, für ein Ausgedrücktes zu nehmen, das verschieden Gemeintes beinhaltet. Dazu noch eine angestrengte Etymologie, die ‚anders‘ (*alium*) in ‚verschieden‘ (*diversum*) interpretiert bzw. umdeutet, d.h. die Differenz akzentuiert, wo Gleiches bzw. Ähnliches überwiegt, ungefähr so, als ein Mann und ein anderer verschieden wären wie Mann und Frau. Der Blick auf den lateinischen Text desavouiert den Unterschied als persönliche Auffassung, da eben die Begründung in einem *cum causale* sich formal ausspricht (i.e. schreibt) statt dem ‚faktischen‘ *quod*. (ebd.)

Was Dante in jener Epistel an den Veroneser Fürsten über den Schriftsinn verschriftet hat, gilt es an der *Divina Commedia* zu exemplifizieren. Deren

²³ ebd.

²⁴ ebd. XIII,21

²⁵ ebd. XIII,22

metaphorische wie allegorische Fülle scheint ‚geschriebene‘ christliche ‚Ikonographie‘, ihr Gegenstück zugleich wie Fortführung mit anderen Mitteln. Begrenzung ist unumgänglich, einige Stellen dazu sollen genügen. Als erhellenste Allegorie erscheint das Licht.

Paradiso XXX,38ff.:

... „Noi siamo usciti fore
del maggior corpo al ciel ch' è **pura luce**
luce intellettual, piena d'amore;“

...

Der Gedanke, je länger am Text verweilend, wird um so dunkler. Vorstellig wird ein Bereich des Himmels, jenseits des Himmels liegend, als „reines Licht“, das in eins „intellektuelles Licht“ ist. „Luce intellettual“, dem lateinischen Verbum *intellegere* nach - ein Kompositum aus *inter* und *legere*, eigentlich ‚wählen zwischen‘, hat den Bedeutungsakzent auf einer visuellen Komponente: ‚wahrnehmen, merken, erkennen, sehen‘. Jener, sich entfaltend in den umfassenderen Bedeutungen ‚einsehen, verstehen, begreifen‘, verschiebt sich vom einfach Visuellen, einem photoelektrochemischen Vorgang auf der Retina, hin zum neurocerebralen als Ausgangspunkt eines kognitiven Prozesses. Ein „Himmel, der reines Licht ist“, als Ort, der sowohl Erkennen zuläßt als auch Erkenntnis ist, figuriert als Rationales, das Gabe der bzw. des Sinnes ist, dem als Qualität Liebe zukommt. Diesem Licht, d.h. dessen Liebe, ist ein Moralisches verbunden, indem es/sie auf ein *vero ben*, das „wahre Gute“ sich richtet. Weitere Prädikate sind dessen Angefülltsein - neben der Liebe - mit *letizia* / Freudigkeit, Fröhlichkeit, die jenseits aller *dolzore* liegt: Licht als *ratio* / Erkenntnis, dessen Nebenwirkungen ein seelisches Hochgefühl produzieren im Wissen um das Gute als auch in ‚Liebe‘ zu diesem.

Paradiso XXX,46ff.:

Come subito lampo che discetti
li spiriti visivi, sì che priva

da l'atto l'occhio di più forti obietti,
 così mi circumfulse **luce viva**;
 e lasciommi fasciato di tal velo
 del suo fulgor, che nulla m'appariva.

„Lebendiges Licht“, wie ein Blitz, der Sehkraft beraubend, umglänzt die erzählende Person, so daß jene *luce viva* ihr zum Schleier wird, alles dem Blick wie wohl der Erkenntnis entzieht. Licht in seiner Stärke / Kraft als ambivalentes, gewöhnungsbedürftiges. Als Erkenntnis, die verkraftet werden muß, Wissen, daß ertragen werden muß, ein Zustand, der ‚sehend blind‘ macht bei mangelnder Disposition. Erkenntnis als Schmerzhaftes wie bei Platon die Sonne für die Höhlenbewohner.²⁶

Paradiso XXXII, 70ff.:

Però, secondo il color de' capelli
 di cotal grazia, l'**altissimo lume**
 degnamente convien che s'incappelli.

Diese Verse, in Dantes Lesart den *sensus moralis* demonstrierend, künden – *ad allegoriam* ebenso *per litteram* – die Distribution der Gnade, die Voraussetzung des Gnadenstandes. Dessen Erlangen als Bekräftigung mittels Lichts, eines *altissimo lume*, dem „höchsten Glanz“, unabhängig vom Verdienst, zumindest an dieser Stelle, gilt gleichzeitig dem Preis dessen, der regiert (*rege*)²⁷, was wohl herrschen meint.

Paradiso XXXIII, 67ff.:

O **somma luce** che tanto ti levi
 da' concetti mortali, a la mia mente
 ripresta un poco di quel parevi,

²⁶ vgl. Platon 514a ff.

²⁷ Paradiso XXXII, 61

e fa la lingua mia tanto possente
 ch' una favilla sol de la tua gloria
 possa lasciare a la futura gente;

Somma luce, „höchstes Licht“, Gegenstand der Invokation, also als Person zu denken, jedoch gleichzeitig als solche nicht sprachlich zu fassen, indiziert als Stilmittel die Personificatio, eine Form oder Untergruppe der Allegorie. Damit vom bloßen Objekt zum Subjekt avancierend, entzieht es sich „menschlichen Konzepten“, Begriffen, als ein Göttliches, dessen Schau als mystische anklingt und zu dem sich ein mögliches, sprachliches Abbild wie ein Funken verhält. Da normalerweise einem Licht keine *gloria* zukommt, sondern nur dem Höchsten, gibt zu verstehen, diese *summa luce* ist mehr nur als ein Heiligenschein des Vaters im Himmel.

Paradiso XXXIII,115ff.:

Ne la profonda e chiara sussistenza
 de l'**alto lume** pavermi tre giri
 di tre colori e d' una contenenza;
 e l'un da l'atro come iri da iri
 pareo riflesso, e'l terzo pareo foco
 che quinci e quindi igualmente si spiri.

Diese Allegorie, als Bild ausgeführt, spricht von einer aus „hohem Glanz“ bestehenden Substanz, etwas Wahrem, einer Realität, die zugleich tief und klar ist. Darin erscheinen drei Kreise gleichen Umfangs, jedoch verschiedener Farbe, zwei davon Reflex jeweils des anderen scheinend, der dritte aus Feuer, strahlend sich gleichermaßen auf beide ergießend bzw. von beiden augestrahlt werdend. Welcher Sinn hier auch zutreffen mag, Dante möchte – wie über die Maßen allegorisch auch immer – jenes Dogma der katholischen Kirche der Trinität erkannt, folglich beide ersteren Kreise als Vater und Sohn verstanden haben, den dritten als heiligen Geist. Die Anmerkung zum Vers sagt: „È la Trinità, col Figlio che appare riflesso dal

Padre, e lo Spirito Santo come fuoco emanato dai due.“²⁸ Evident dabei ist, daß ein problematisches Verhältnis des (zweifelnden) Gläubigen zum Dogma sich zeigt, welcher nach empirischer Gewißheit sich sehnt und dabei auf Mystisches zurückgreift. Eine solche Schau nur, wie schon bei Platon jene der Ideen, kann das leisten, was menschliche *ratio* an Gewißheit wie Wahrheit sich wünscht. Daß des dabei gerade eines Irrationalen bedarf, ergibt einerseits sich aus dessen nicht- bzw. außersprachlichem Charakter sowie andererseits aus der Instrumentalisierung des Glaubens zu Herrschaftszwecken, für den bzw. die dem Dogma Unangreifbarkeit eigen sein soll. Daß Dante als guter Katholik, wie gläubig auch immer, dieses in seinem Sinne moralisch zu instrumentalisieren sucht, zeigt seine Dichtung als Refugium wider die Mächtigen, an deren Macht ihm nicht mehr verstattet ist teilzuhaben.

Paradiso XXXIII,124ff.:

O **luce eterna** che sola in te sidi,
 sola t'intendi, e da te intelletta
 e intendente te ami e arridi!

Wie bereits an der Wiege des Mythos Projektionen auf die Natur, wenn nicht Erkenntnis, so doch deren Ansprechbarkeit und damit scheinbare Beherrschung realisierten, kann auch christliche Lehre ihre Nähe zum Mythos nicht leugnen und verfällt erneut in eine Art Mythologie. Was einst in primitiven Kulturen der Sonnengott, ersteht wieder bei Dante als „luce eterna“, die allein in sich ruht, sich selbst schaut und auch nur von sich selbst begriffen wird. So unnahbar dieses Licht, selbst der Transzendenz unerreichbar, bleibt nur der Blick auf es wie ein (An)Lächeln, selbstgenügsam, unkritisch und leicht debil. Dantes Problem ist, daß das Christentum seiner Zeit wie auch generell keinen Namen für seinen Gott hat, so daß auf dieser Abstraktionsstufe weder Zeus noch Helios als benannte Natur, lediglich irgend ein Licht – wenn auch ewiges – statt seiner figuriert. Dieses noch passabel zu qualifizieren, bzw. die Schwierigkeit, dieses zu tun, scheint jenes

²⁸ Dante Aligheri, La Divina Commedia (a cura di F. Chiapelli), Milano 1965, S. 483

Bilderverbot jüdischer Provenienz zu prolongieren, so daß der christliche Gott weder Bild noch Namen erhält. Und das in einem Stück, das als himmlische Komödie daher-, jedoch nicht – auf gewisse Weise tragisch – über seine Moralität hinauskommt. Das wiederum heißt, in Konventionen be- und gefangen bleiben, von einer Religiosität nicht loszukommen, trotz eines Haderns mit ihr. Wie einst kritischem Geist und seiner Kritik es nicht vergönnt war, Mythos abzuschaffen, d.h. in – nach unserem Wissenschaftsbegriff – systematisches Wissen zu überführen, zementiert Kritik an der Religion und deren Praxis hier deren Stellung in einer mehr und mehr profanen Welt. Einer Welt, deren Verständnis, oder vielmehr der Glaube an sie, dem Dichter abhanden kam und der in seinem Opus, nach griechisch-heidnischem Genus des heiteren Bühnenstücks benannt, dem das Happy-End a priori eigen ist, mystische Schau in Worte schmiedet.

Doch nicht nur um Mißverständnisse auszuschließen, sondern auch und besonders um ein umfassendes Verständnis beim Fürsten, Inhaber regionaler Macht, sicherzustellen, bedurfte es mehr. Dantes Epistel an Cangrande – ‚Poetik‘ (=Leseanweisung) wie zugleich Kommentar im weitesten Sinne – als Reflex auf seine *Divina Commedia*, müht sich um ein solches Verständnis eben dieser, um das es dem Dichter nur sekundär zu gehen schien. Neben der Klärung von Formalia – gleichfalls im weitesten Sinne nach der Poetik für dramatische Werke wie Dichtung allgemein des Aristoteles – tritt in der Epistel intendiertes Verstanden-sein-wollen hinter den hermeneutischen Anspruch zurück. Beide Werke betreiben eine gewisse Selbststilisierung des Autors in seiner Eigenschaft als guter Christ und werden zur Quasi-Apologie eines politisch Geächteten. Dieser rettet sich somit auf theologisches Terrain, wo weltliche Macht zur Ohnmacht verurteilt ist. Und nicht nur dorthin, gleichfalls in Literatur, d.h. Dichtung. An diesem Ort wird er zum Vermittler zwischen Welt- wie Geistlichem. Daß Gnosis und Neuplatonismus sowie ihre mystischen Erfahrungen darin nachklingen, die ganze bisherige Scholastik mehr oder minder aufgesogen ist, zeigt nicht allein die Allegorie des Lichts: Die Detailanalyse dazu kann hier nicht geleistet und muß übergangen werden. Aber daß Sprache diesen mystischen Erfahrungen seit je hinterherhinkt, konstituiert quasi Notwendigkeit und Zwang zur Allegorie. Allegorie entwickelt sich dabei über jenes Rhetorische Quintilians hinaus, hin zu einer „durch Konvention und dogmatische Fixierung gestiftete Zuordnung, die es erlaubt, bildhafte Darstellungen für Bildloses zu

verwenden.²⁹ Damit wird Allegorie „der bedeutungsvolle Bezug des Sinnlichen auf das Unsinnliche.“³⁰

Jedoch, mit Gadamer gelesen, wie auch in Bezug auf die letzten beiden Textbeispiele, nötigt sich die Frage auf, ob Licht nicht bereits als Symbol denn als Allegorie zu nehmen und zu verstehen sei. Denn Symbol „meint den Zusammenfall von sinnlicher Erscheinung und übersinnlicher Bedeutung, und dieser Zusammenfall ist [...] keine nachträgliche Zuordnung, wie bei der Zeichennahme, sondern die Vereinigung von Zusammengehörigem.“³¹ Zumal es die „innige Einheit von Bild und Bedeutung [sei], die das Symbol“³² ausmache. Doch wie bereits schon früher zu beobachten, geriet der Symbolbegriff in die Nähe des rhetorisch-hermeneutischen Allegoriebegriffs. Als Grund dafür sei „vor allem die christliche Umformung des Neuplatonismus“³³ anzugeben. Weiterhin plädiert dafür eine Stelle bei Pseudo-Dionysios³⁴, wo das *symbolon* „eine anagogische Funktion“³⁵ zugewiesen bekommt. Diese Funktion, die Führung zur Erkenntnis Gottes, macht zur Hälfte jedoch Dantes Buch aus und spiegelt sich in der zur Allegorie ausgewalzten Metapher des Weges durch die drei Reiche, während die andere Hälfte die moralische Wertung und deren Instrumentalisierung zukommt. Daß die sogenannte Erkenntnis Gottes die Realpolitik ersetzt, von der Dante gezwungen sich sah abzuwenden, und zu deren Fortführung Dichtung das Mittel abgab, erübrigt nicht die Feststellung, „Allegorie der Dichter und [...] Allegorie der Theologen“ sind beide im Sprachlichen aufgehoben. Mag man auch im Wissenschaftsbetrieb darüber streiten, welcher der beiden er sich verschrieben habe³⁶, oder die „poetische Pointe“ darin zu sehen, jene beiden „zur Spiegelung“ gebracht und „damit die thomistische Einfaltung des parabolischen Sinns nicht nur voraussetzt, sondern umkehrt“³⁷ zu haben, so wird Dante ein Vorgehen insinuiert, das auszuführen er kaum im Stande gewesen sein dürfte: Sein Horizont war eben nicht dieser unsere. Es zeigt lediglich, wie

²⁹ H.-G. Gadamer, Rehabilitierung der Allegorie, in: Hermeneutik I, Wahrheit u. Methode, in: Gesammelte Werke, Tübingen 1990, Bd. 1, S. 80

³⁰ ebd.

³¹ ebd. S. 83

³² ebd.

³³ ebd. S. 79

³⁴ De coel. hier. 1,2

³⁵ Gadamer, ebd. S. 79

³⁶ Menke, ebd. S. 62

³⁷ ebd.

Wissenschaft einen Begriff weiter systematisiert, um die Produkte gegeneinander auszuspielen oder im Bedarfsfall synthetisierend zusammenfallen zu lassen. Indem man so vorbeigeht an dem, was sich unter dem Begriff (ver)birgt wie auch sich ihm entzieht, stolpert man in den Quatsch.

In den europäischen Literaturen zeigt sich dieses Werk in seiner Durchdringung von Dichtung und anagogischer Intention in seiner Größe, Verbreitung und Rezeption als singuläres, wodurch die kulturelle Differenz Italiens, das es damals noch nicht war, zu anderen europäischen Staatengebilden unterstrichen wird. Inwiefern die anagogische Intention aufging, bleibe dahingestellt: Sie dürfte, ob der literaturhistorischen Wirkung der *Commedia* bis ins Italien des vergangenen Jahrhunderts – einschließlich dem ‚Hairetiker‘ Pasolini –, hinter ästhetisch-sprachlicher Gestaltung – trotz Analyse bis in die letzte Silbe – zurückgetreten sein. Die Empfänglichkeit für eine solche Ästhetik, der germanischen Philologie größtenteils abhold, gründet in einer römisch-italischen Tradition, die, wem oder welchem auch immer geschuldet, sich mehr an Formen und deren (An)Ordnung(en) erfreute als an exakten metaphysischen Unterscheidungen (die über formales Systematisieren hinausgehen und Dantes Volk seit je abgingen), seien sie allegorischer, symbolischer oder allgemein literatur-wissenschaftlicher Art mit ihren teils theologischen Ausläufern. Denn ohne Rekonstruktion ihres kulturellen Hintergrunds, in weitestem Sinne, bleibt die *Commedia* nicht nur unverstanden, sondern vermag auch kaum ihre sprachliche Schönheit mitzuteilen.

Wie dem auch sei, es läßt sich – um zu schließen – mit Friedrich Schlegel sagen: Alle Schönheit ist Allegorie (Gespräch über Poesie).³⁸ Und dies dürfte sicher in Dantes Sinne gelegen haben als auch noch liegen ...

³⁸ Gadamer, ebd. S. 85