

**Zeitschrift:** Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur  
**Herausgeber:** Gesellschaft Schweizer Monatshefte  
**Band:** 45 (1965-1966)  
**Heft:** 3

**Artikel:** Liturgie und Poesie im Purgatorio  
**Autor:** Spoerri, Theophil  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-161731>

#### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 10.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

Die Gestade, in denen Casella umherschweift, gleichen dem Limbus. Aber man muß sogleich hinzufügen, daß es nicht ein ewiger Limbus ist, und daß man ihn schließlich verläßt. Er ist zwar nicht vergänglich, aber doch befristet, und deshalb hat er seinen Platz auf der Halbkugel der Lebenden. Die Seufzer, die man hier hört, sind weniger schmerzlich als jene der *spiriti magni*; sie lassen nicht einmal «die ewige Luft erzittern», die dort weht, sondern bringen nur den Wunsch nach einer Kasteiung zum Ausdruck, die jener erwarteten Gnade vorausgehen soll, deren sich Casella in seinem Gewissen noch nicht für würdig hält. Dante würde vielleicht sagen (Conv. I, xi, 2), daß Casella eine Art Kleinmut oder Furcht zeigt, die ihm bei dem Gedanken daran bleibt, daß Gott nunmehr seine Wiedergutmachung erwartet und mehr Vertrauen zu ihm hat als er selbst. Es ist vielleicht ein Gefühl, das jenem vergleichbar ist, das bald darauf im fünften Kreis des Läuterungsberges Statius Dante entdecken wird. Dort werden wir erfahren (Purg. XXI, 6), daß die Seelen, die ihre Prüfungzeit auf einer Stufe des Berges beendet haben, keine Mitteilung äußerer Art davon erhalten, daß die Frist abgelaufen ist. Das einzige Zeichen einer nunmehr hinreichenden Reinheit und neuen Würde ist der Wunsch, höher hinaufzusteigen, der in jedem Büßenden erwacht. Solange er sich nicht zu dieser Würde erhöht weiß, verlangt er in keiner Weise nach Ortsveränderung. Ist es nicht ein gleiches Gefühl, oder wenn man will ein gleiches Schweigen des Gefühls, das Casella über dem düsteren und meerdurchtränkten Strand in der Schwebe hält, wohin der Engel kommt, die Schatten abzuholen?

## Liturgie und Poesie im Purgatorio

THEOPHIL SPOERRI

Es ist eigenartig, wie zwiespältig der heutige Mensch auf das Wort «Liturgie» reagiert. Wohl ist ihm bewußt, daß der Grundstock europäischer Poesie sowohl der Form als dem Inhalt nach aus dem Liturgischen erwachsen ist — die Lyrik aus dem liturgischen Gebet, das Drama aus dem liturgischen Ritus, das Epos aus dem liturgischen Mythos. Er weiß auch, daß das Liturgische weit über die kirchlichen Grenzen hinausgeht und tief in die Ursprünge der Menschheitsgeschichte hinabreicht. Auch den Unkirchlichsten erfaßt bei hohen Festakten ein heiliger Schauer — man denke etwa an die feierliche Eröffnung der Olympischen Spiele, die vielköpfige Menge in der Arena unter freiem Himmel, den Zusammenklang der Farben und Fanfaren, den prozessionsartigen Einzug der

olympischen Kämpfer, den olympischen Schwur bei der Opferflamme, die entzündet wird durch die Fackel, die vom Tempel in Olympia durch alle Länder getragen wurde. Der moderne Zuschauer spürt, daß er an einer heiligen Handlung teilnimmt. In der Tat bedeutet Liturgie, daß Gott mit den Menschen einen Pakt gründet, der, geheimnisvoll mit dem symbolischen Opfer verbunden, zum Pakt der Menschen untereinander wird.

Als wir noch jung waren, hatten wir einen ausgesprochenen Sinn für das Liturgische. Wir gründeten Geheimbünde und besiegelten sie mit Blut. Wir erfanden grausame Strafen für den, der dem Pakt untreu wurde. Wir wußten noch etwas von Schuld und Sühne. Wie konnte uns damals das böse Gewissen plagen! Wohl versuchten wir es mit einem liturgischen Trick zu beschwichtigen wie Rousseau, der auf seinen Jugendwanderungen einen Stein gegen einen Baumstamm warf und sich gerettet wußte, wenn er ihn traf, wobei er allerdings den Baum groß genug nahm und nahe genug trat, um ihn nicht zu verfehlten. Doch war uns klar, daß uns nur eines von unsren Gewissensqualen befreien konnte: Bekenntnis und Buße.

Wie fern liegt uns das heute, und wie allergisch ist der aufgeklärte, moderne Mensch dem Liturgischen gegenüber geworden. Auch für solche, die in den liturgischen Handlungen der Kirche noch etwas von dem Geist spüren, der Jahrhunderte hindurch unsere christliche Kultur mitgeformt hat, ist die Liturgie als Lebenselement fremd geworden. Den meisten kommt sie nur noch in der säkularisierten Form der Oper entgegen, und auch da gibt es welche, denen sogar die *Zauberflöte* zu nahe geht, weil sie fühlen, wie ernst Mozart als Freimaurer den liturgischen Rahmen genommen hat. Wir können nicht anders, als das Liturgische als etwas Äußerliches, Aufgesetztes zu empfinden. Manche reden sogar von Hokuspokus und wissen nicht einmal, daß sie mit diesem häßlichen Wort auf den Kern der Liturgie anspielen, auf die Einsetzungsformel des Abendmahls: «Hoc corpus meum est» — «Das ist mein Leib», womit Jesus in der alltäglichen Gebärde des Brotbrechens das unergründliche Geheimnis des Opfertodes am Kreuze offenbarte.

Die Abneigung gegen das Liturgische zeigt sich auch in der Haltung des modernen Dantelesers vor dem großen Zeremonienapparat, der die Aktion des Purgatorios umrahmt. Unwillig läßt man all die allegorischen Mahnungen zur Buße über sich ergehen. Nachdem man im Vorpurgatorium die Scharen der Säumigen und Unentschiedenen hat büßen sehen, gelangt man über drei Stufen ins eigentliche Läuterungsreich: die erste Stufe, die marmorweiße, ist die Stufe der Gewissenserforschung, die zweite, geborstene, die der reuigen Zerknirschung, die dritte, porphyrene, die der Wiedergutmachung. Auf den sieben folgenden Bergterrassen werden die sieben Hauptsünden gebührend abgebüßt und die entgegengesetzten Tugenden eingeübt. Auf jeder Terrasse wird der Büßende nicht nur durch eine besondere Strafe gemäßregelt, sondern durch Bildwerke und erbauliche Exempla aus der göttlichen und menschlichen Ge-

schichte über seine Verirrung und den Weg zur Erlösung aufgeklärt. Als Kontrollmarke wird jedem Sünder auf der Schwelle des Bußbezirkes vom torhütenden Engel ein siebenfaches P (Peccata) auf die Stirne eingeritzt. Auf jeder überstandenen Stufe löscht der wachhabende Engel ein P aus, wozu jeweils eine Seligpreisung gesungen wird. So vollzieht sich das Geschehen in sakramental-liturgischen Formen. Man darf keinen Augenblick vergessen, daß es gilt, Buße zu tun.

Wie sehr diese ganze Maschinerie dem modernen Empfinden zuwider ist, wurde schon oft gesagt. Man hat die Bußatmosphäre des Purgatorios mit der Anstaltsluft in einem Rettungshaus für verlorene Mädchen oder in einer Trinkerheilanstalt verglichen. Fragen kann man sich wirklich, was das alles überhaupt noch mit Poesie zu tun hat, wie man sich da noch innerlich ergriffen fühlen kann.

Erstaunlich ist nun, daß Dante selber am Anfang des Purgatorios vom Gegensatz zwischen Poesie und Liturgie ausgeht: beide Seiten werden in zwei gegensätzliche Gestalten verkörpert, in Cato und Casella.

Der erste Gesang versetzt uns in die wundersamste Morgenstimmung. Noch gellt uns in den Ohren das wüste Toben der Verdammten und Teufel, noch lastet auf uns der finstere Gestank der Hölle, da gelangen wir in der Frühe des Ostersonntags ans meerumrauschte Inselgestade.

Ein sanftes Blau wie morgenländischer Saphir  
(*Dolce color d'oriental zaffiro*)  
ins heitre Bild des Himmels hingegossen  
von lichter Höhe bis zum Horizont,  
beglückte endlich wieder meine Augen,  
sobald ich aus der Todesluft heraus war,  
mit mattem Blick und schwerem Atem noch. (I, 13—18)

Und in einer zauberfrischen Terzine sieht man die Dämmerung über das Meer fliehen:

Vom Morgenstrahl getroffen, floh und schwand  
die Dämmerstunde schon, und in der Ferne  
erkannte ich den Flimmerglanz der See —  
    (*...sì che di lontano  
conobbi il tremolar de la marina.*) (I, 115—117)

Und nun sehen wir über das Meer ein Licht näher kommen; weiße Schwingen werden sichtbar; ein Schiff erscheint, von einem Engel gelenkt:

Wie er uns nah und immer näher kam,  
der Gottesvogel, leuchtete er heller.  
Mein Aug ertrug den nahen Glanz nicht mehr.  
Ich senkte es, und jener kam zum Strande

mit einem hurtigen und leichten Schifflein,  
das kaum noch seinen Kiel ins Wasser tauchte.  
Der hohe Ferge auf dem Hinterschiff  
trug Seligkeit an seiner Stirn geschrieben,  
und um ihn saßen mehr als hundert Geister.  
«In exitu Israel de Egipto»,  
sie sangen alle es mit einer Stimme  
(«da Israel hinwegzog aus Ägypten»),  
und wie es weiter in dem Psalter heißt.  
Dann schlug er segnend über sie das Kreuz,  
worauf sich alle an das Ufer stürzten,  
und er, so schnell wie er gekommen, abfuhr. (II, 37—51)

Im Vers: *ed el sen gi, come venne, veloce*, wirkt das *veloce* nach der raschen Abfolge der einsilbigen Wörter und abgetrennt durch den eingeschobenen Nebensatz wie eine unendlich beschleunigte und ins Weite fliehende Bewegung. Er gibt die Dynamik des Geschehens an, während der Psalm, den alle zusammen singen, die Harmonie von Gesang und Gemeinschaft erklingen lässt. Der 114. Psalm ist ein Pilgerlied, das oft in der Liturgie vorkommt. Wie bedeutsam dieser Psalm ist, sehen wir darin, daß Dante ihn in seinem *Brief an Cangrande* als Beispiel nimmt, um den Sinn der *Göttlichen Komödie* zu erklären. In ihm sind beide Motive vereint: das unaufhaltsame Schreiten des Wanderers auf sein ersehntes Ziel zu und der Pakt Gottes mit seinem Volk, das er aus der Fremdherrschaft erlöst und zum gelobten Lande führt. Er gibt uns eine Vorahnung der bewegenden, einigenden, den Blick öffnenden Kraft der Liturgie.

Doch das ist nur eine ferne Andeutung; im übrigen herrscht im Vorraum des Purgatorios noch das Unbestimmte, Unsichere, Zögernde des Anfänglichen vor, wie es sich im Verhalten der Wanderer zeigt:

Die dagebliebne Schar sah landfremd aus  
und blickte sich nach allen Seiten um,  
wie Leute, denen die Umgebung neu ist...  
Da hoben jene Neulinge nach uns  
das Angesicht und sprachen: «Wenn ihr könnt,  
so zeiget uns zum Berg hinauf den Weg.»  
Virgil antwortete: «Ihr scheint zu glauben,  
daß wir bekannt mit dieser Gegend sind,  
doch wir sind fremde Pilger, so wie ihr.  
Wir kamen eben jetzt und kurz vor euch  
auf andrem Weg hieher, der war so schwierig,  
daß dieser Aufstieg nur ein Spiel dagegen.»  
Die Seelen, die an meinem Atemholen  
bemerkten, daß ich noch am Leben war,

verwunderten sich sehr und wurden blaß.  
Wie um den Boten, der den Ölzweig bringt,  
das Volk sich sammelt und sich keiner scheut  
vor dem Gedräng, wo's Neuigkeiten gibt,  
so hefteten auf mein Gesicht den Blick  
jetzt all die guten frohen Seelen und  
vergaßen fast den Weg zur Reinigung. (II, 53—75)

Der letzte Vers: *quasi obliando d'ire a farsi belle*, kündigt leise andeutend mitten in der lyrischen Stimmung das moralisch-normative Thema an.

Aber nun erleben wir die persönliche Begegnung Dantes mit seinem Freunde, dem Sänger Casella. Der Musiker erkennt sofort den Dichter und tritt ihm so freundlich entgegen, daß Dante ihn umarmen will, doch dabei ins Leere greift und erschrickt. Wie Casella ihm mit beruhigenden Worten zuspricht, erkennt ihn Dante endlich an der Stimme und richtet an ihn die flehende Bitte:

«Wenn neue Pflicht dir nicht verbietet,  
den Hochgesang der Minne noch zu pflegen,  
an dem so oft sich meine Sehnsucht stillte,  
so bitt ich, gib von diesem Trost ein wenig  
für meine Seele, die mit ihrem Leid  
auf dieser Wanderung so müde wird.»  
«Amor che nella mente mi ragiona»,  
(«Die Minne, die in meinem Geiste spricht»),  
so lieblich stimmte er mein Lied nun an,  
daß es mir lockend nachhallt im Gemüt.  
Die Seelen um ihn her, mein Meister auch  
und ich, wir waren alle so beglückt,  
als hätten wir nichts anderes im Sinn. (II, 106—117)

Alle sind vom Heimweh ergriffen; sie versenken sich in ihre Erinnerung; alle Not ist vergessen — «als hätten wir nichts anderes im Sinn» —; die Macht des Gesanges hat sie ganz der Gegenwart entrückt. Es ist wie in Gottfried Kellers *Tanzlegendchen* beim Gesang der neun Musen am Himmelfest: «In diesen Räumen klang er so düster, ja fast trotzig und rauh, und dabei so sehn-suchtsschwer und klagend, daß erst eine erschrockene Stille waltete, dann aber alles Volk von Erdenleid und Heimweh ergriffen wurde und in ein allgemeines Weinen ausbrach. Ein unendliches Seufzen rauschte durch die Himmel; bestürzt eilten alle Ältesten und Propheten herbei, indessen die Musen in ihrer guten Meinung immer lauter und melancholischer sangen und das ganze Paradies... außer Fassung geriet.» Die allerhöchste Trinität muß eingreifen und bringt die Musen mit einem lang hinrollenden Donnerschlag zum Schweigen.

Ähnliches geschieht auch hier. Eine rauhe Stimme schreckt plötzlich die

verzückte Schar aus ihrer Stimmung: «Che è ciò? Was ist das?» Mit strenger Mahnung werden die Pilger an die wirkliche Situation erinnert. Sie sind nicht da, um in süßen Tönen und Erinnerungen zu schwelgen. Ihrer warten ganz andere Dinge:

Wir lauschten seinen Klängen hingenommen  
und still — und sieh, da kommt der wackre Greis  
und ruft: «Was soll das nun, ihr Säumigen,  
und diese Lässigkeit, hier stehnzubleiben?  
Zum Aufstieg flugs, daß ihr die Schuppen abstreift,  
die euch den offnenbaren Gott verdecken.» (II, 118—123)

Hier hören wir den andern Ton. Neben den weichen, musikalischen Casella stellt sich abrupt der strenge Cato. Wir treffen ihn schon im ersten Gesang. Es ist die erste Gestalt, die den zwei Wanderern erscheint, ein würdiger Greis mit Bart und lockenumwalltem Gesicht. Cato von Utica sollte eigentlich in der Hölle, im Kreis der Selbstmörder büßen. Aber Dante hat für ihn, wie übrigens vor ihm mancher Kirchenvater, eine besondere Zuneigung, weil Cato sich aus Liebe zur republikanischen Tugend, zur Freiheit, entlebte. So ist er zwar von der Verdammnis befreit, aber als ewiger Wächter des Läuterungsberges von der Seligkeit ausgeschlossen, was vielleicht dazu beiträgt, ihn in korporalsmäßiger Strenge und Tadelbereitschaft zu erhalten. Wie er die beiden unbotmäßigen Wanderer barsch anfährt, sucht ihn Virgil mit einem unterwürfigen Wortschwall zu beschwichtigen, um sich am Schluß noch einzuschmeicheln, indem er sich bereit erklärt, Grüße für Catos Frau, Marcia, mitzunehmen — sie wohne nämlich in der Hölle auf dem gleichen Stockwerk wie er, was aber beim diensteifrigen Cato nicht verfängt:

Gewiß, sprach er, solang ich dort war, hatt' ich  
an Marcia mein ganzes Wohlgefallen  
und tat ihr alles Liebe, das sie wollte.  
Doch seit sie jenseits bleibt am dunklen Strom,  
kann sie mich nicht mehr locken; das Gesetz,  
das mich errettete, steht zwischen uns.  
Doch wenn dich eine Frau des Himmels schickt,  
wie du mir sagst, braucht's keine Schmeichelreden;  
genug, daß du in ihrem Auftragforderst. (I, 85—93)

Und ohne mit der Wimper zu zucken, gibt er den Dienstbefehl weiter: Virgil solle dem Begleiter allen Höllenschmutz mit Morgentau abwaschen und ihn mit sauberen Binsen umgürten. Die Schmiegsamkeit der Binse hat wie bei La Fontaine im Gegensatz zum denkenden Schilfrohr Pascals die gleiche Bedeutung: «Je plie et ne romps pas.» Die Dantesche Binse beugt sich ebenfalls vor der Gewalt der Wellen; es ist auch ein Nachgeben vor den höheren Mächten. Die Grundhaltung ist dieselbe. Nur ist beim mittelalterlichen Menschen

diese Haltung religiös und nicht rationalistisch bedingt. Die Demut ist nach Thomas von Aquin das Fundament aller Tugenden, insofern sie sich dem Hochmut, der Wurzel aller Sünde, widersetzt. Darum wird das Umgürten mit der Binse, als Zeichen der demutsvollen Ergebenheit, zur rituell-symbolischen Handlung.

Im Gegensatz Casella-Cato erleben wir die beiden Pole in der extremsten Form. Auf der einen Seite: musikalisch-lyrische Stimmung, herzergreifend, unserm heutigen menschlichen Empfinden so nahe, daß wir sogar Gottfried Keller ungescheut heranziehen konnten. Auf der andern Seite: ein allegorisch-liturgischer Bußapparat mit genau festgelegten Zeremonien auf unerschütterlichem Glaubensfundament. Hier scheint ein Abgrund zu klaffen, der für modernes Denken kaum zu überbrücken ist. Doch ist jetzt an die Tatsache zu erinnern, daß es der Dichter selber ist, der die Gegensätze so schroff an den Anfang des Purgatorios stellt, daß also der gleiche Konflikt sich in Dantes Seele abspielt wie bei uns.

Es wird nun das heimliche Formgesetz des Purgatorio sein, die zwei Elemente Liturgie und Poesie so ineinander zu verschmelzen, daß das Äußere — das Institutionelle — vom Inneren — dem Schöpferischen — her so verwandelt wird, daß eine Art Säkularisierung stattfindet und die Liturgie in die Substanz der Existenz eingeht. Dieser ungeheuer bedeutsame Prozeß spielt sich von Vers zu Vers, von Gesang zu Gesang in fast unmerklichen Schritten, bald mehr dichterisch-bildhaft, bald mehr intuitiv-erhellend ab. Der tiefere Sinn dieses Vorgangs wird uns klar werden, wenn wir dem Anfang mit den unvereinbaren Kontrasten das einigende Endergebnis gegenüberstellen.

Zunächst ist auf die unglaubliche Kühnheit hinzuweisen, mit der Dante sich von Virgil auf dem Gipfel des Läuterungsberges zum eigenen Papst und Kaiser krönen läßt. In der Übertragung der höchsten Führergewalten auf einen florentinischen Privatmann findet der historische Übergang vom institutionellen Autoritätsbegriff zur unmittelbar in Gott begründeten Autonomie des Menschen statt, wobei der weitere Verlauf der *Göttlichen Komödie* deutlich zeigt, daß das Institutionelle nicht abgeschafft ist, sondern von innen her durch den Einzelnen getragen, seine wahre Bedeutung und Wirklichkeit bekommt.

Nie wird man ohne tiefste Erschütterung die Abschieds- und Weiherede Virgils hören:

Als unter uns die Treppenstufen alle  
im Lauf entwichen und wir oben auf  
der letzten standen, blickt Virgil mich an  
und sprach: «Das zeitliche, das ewige Feuer  
hast du erkannt, mein Sohn, hier stehst du jetzt  
und hier ist meine Wissenschaft zu Ende.  
Bedacht und eifrig bracht ich dich herauf,

nun überlaß du dich dem Trieb des Herzens.  
Die steilen Pfade liegen hinter dir.  
Sieh dort! Die Sonne leuchtet dir ins Antlitz,  
und Wiesen dort und Blumen und Gehölz,  
was alles eine reiche Erde schenkt.  
Im Grünen sitzend oder wandelnd harrst du  
der Frau mit ihren frohen schönen Augen,  
die weinend mich zu dir berufen hat.  
Erwarte Lehre nicht noch Wink von mir,  
denn frei, gesund und aufrecht ist dein Wille,  
und Irrtum wär es, jetzt ihn noch zu zügeln.  
Du sei dein eigner Kaiser und dein Papst!» (XXVII, 124—142)

Noch kühner, noch unerwarteter ist aber, was jetzt folgt. Unerwartet auch für Dante. Das in der sprachlichen Äußerung erfolgende Innewerden der sich ereignenden Lebenserfahrung führt den Dichter in eine Tiefe, die er nie zum voraus hätte ahnen können. Im Gegenteil: alles läßt darauf schließen, daß die Begegnung mit Beatrice, «der Frau mit ihren frohen schönen Augen», wie Virgil eben sagte, reine Paradieseswonne sein werde. Nichts in Dantes Dichtung deutet darauf hin, daß ihm die größte Demütigung seines Lebens bevorsteht und daß die Versöhnung von Liturgie und Poesie nicht als weihevolles Festspiel, sondern als blutig-schmerzhafte Konfrontation mit der eigenen Vergangenheit stattfinden wird.

Es beginnt allerdings mit einer feierlichen Prozession und liturgischen Gesängen: Komm Braut von Libanon — Benedictus qui venit... Doch Dante sieht nur das eine: die geliebte Frau trägt ein Gewand von der gleichen Farbe wie damals, als er sie als neunjähriges Mädchen zum erstenmal in den Straßen von Florenz traf. Er wird aufs tiefste von ihrem Anblick erschüttert. Einer Ohnmacht nahe, fühlt er der alten Liebe Allgewalt — *d'antico amor sentì la gran potenza*. Hilflos wie ein Kind schaut sich Dante nach Virgil um, doch sein Beistand ist verschwunden, und mitten in der Paradiesesherrlichkeit fängt Dante zu weinen an.

Da ertönt in strengem Tone sein Name. Mit Notwendigkeit erfolgt hier diese Namensnennung — *che di necessità qui si registra* —, und ihr entspricht die betonte Namensnennung der Frau:

Guardaci ben! Ben son, ben son Beatrice...  
(Schau mich nur an! Ich bin's, bin Beatrice...) (XXX, 73)

Die Sprachwerdung dieser Begegnung beginnt mit der harten Gegenüberstellung der Namen. Hier hört alle Abstraktheit und liturgische Allegorie auf. Der Name ist die direkteste, konkreteste Äußerung der Sprache. Person steht gegen Person. Doch hier ist es kein süßes Du zu Du: «Wie einem Sohn, der seine Mutter gar für hart hält, so erschien sie mir...» Mitleidig greifen die

umstehenden Engel ein, sie singen den dreißigsten Psalm: «In te, Domine, speravi — Herr, auf dich hoffte ich...» Dante fühlt sich durch diesen liturgischen Engelsgesang aufs tiefste ergriffen. Doch Beatrice läßt sich nicht erweichen. Beim neunten Vers des Psalms bricht sie den Stimmungszauber, und um den Engeln zu zeigen, daß ihr Mitleid verfrüht sei, erzählt sie ihnen schonungslos die Geschichte von der Verirrung dieses Mannes. Eigentlich brauchen die himmlischen Wesen diese Aufklärung nicht:

Ihr haltet Wacht im ewigen Tageslicht,  
euch kann durch Nacht und Schlaf kein Schritt entgehn,  
den Sterbliche auf ihren Straßen tun,  
drum faß ich sorglich meine Antwort so,  
daß dort der Weinende mich auch verstehet,  
und seiner Schuld entsprechend sei sein Schmerz. (XXX, 103-108)

Auf Dante wird mit dem Zeigfinger hingewiesen und von ihm in dritter Person gesprochen. Um so unerbittlicher tönt der Bericht über seine Vergangenheit:

Dieser war in seinem jungen Leben  
so reich begabt,  
(*Questi fu tal ne la sua vita nova  
virtualmente...*)  
daß jede Fähigkeit  
in ihm sich wunderbar entfalten konnte.  
Doch um so wilder wird und unheilbringend  
mit schlechtem Samen, unbepflanzt, das Erdreich,  
je größer seine irdische Fruchtbarkeit.  
Im Anfang hielt ich ihn durch meinen Anblick;  
wenn ich ihm meine jungen Augen zeigte,  
zog ich ihn nach, dem rechten Ziel entgegen.  
Kaum war ich auf der Schwelle angelangt  
des zweiten Alters und im andern Leben,  
verließ er mich und gab sich andern hin.  
Als ich vom Fleisch zum Geiste aufgestiegen,  
an Schönheit wachsend und an Geisteskraft,  
war ich ihm wen'ger lieb und wen'ger wert.  
Er lenkte seinen Schritt auf falsche Wege,  
und falschen Bildern folgt er nach,  
die niemals ein Versprechen ganz erfüllen.  
Umsonst erflehte ich für ihn Erleuchtung,  
mit der ich ihn im Traum und anderswie  
zur Umkehr rief; so wenig achtet' er's.  
Er sank so tief, daß alle Mittel

zu seiner Rettung schon versagen wollten,  
es bleibt nur dies: ihm die Verdammten zeigen...  
(XXX, 115—138, Übersetzung Wartburg)

Nun denken wir, es sei genug des grausamen Spiels. Das Bekenntnis hat durch den Mund Beatrices stattgefunden. Dante hat durch seine Schamröte, sein gesenktes Haupt, seine Tränen zur Genüge bezeugt, wie sehr er seine Schuld bereut. Aber es geht hier um mehr als um ein bloßes Sündenbekenntnis und eine Bußhandlung. Der Sinn der Buße und der Läuterung liegt nicht im Befolgen äußerer Normen. Was sich hier abspielt, ist, was in der Krönungsrede Virgils bloße Ankündigung war: das Mündigwerden der Person. Mündig wird der Mensch durch die Rede seines Mundes. Indem er auf den Anruf des Nächsten antwortet, tritt er in seinem Wort als Person in Erscheinung. Nur in solch begegnender Sprache wird der Mensch real. Unwirklich bleibt er, so lange er in der Unwahrheit, in der Selbstlüge lebt. Sobald er sich aber zu erkennen gibt, indem er sich zu dem, was er ist, bekennt, tritt er ins Offene und wird sich selber und den andern durchsichtig. Dieses Durchsichtigwerden ist der Sinn des Purgatorio. Läuterung dringt von außen nach innen, von innen nach außen. Alle Begegnung geschieht im Licht des Bekennens. Jeder spricht offen von seiner Verirrung. Keiner verbirgt sich vor dem andern. In diesem Heraustreten aus sich selber werden die Schicksale und Charaktere transparent.

Dante tritt im Aufstieg auf den Läuterungsberg immer mehr in den Vordergrund. Doch erst am Ende wird er selber zum Bekennenden. Das Bekenntnis Dantes in der Gegenwart Beatrices ist der Kern des Purgatorios, ja der Kern und die Mitte der ganzen *Göttlichen Komödie*. Hier kommen Hölle, Purgatorio und Paradies wie in einem Brennpunkt zusammen.

Darum genügt es nicht, daß Beatrice in der dritten Person für ihn bekennt. Unerbittlich fordert sie ihn heraus: «O du», beginnt sie wieder ohne Verzug, «sag, sag, ob's wahr ist; denn so schwerer Klage, soll dein Bekennen auf dem Fuße folgen» (XXXI, 4—6). Dante bringt noch kein Wort hervor:

So groß war die Verirrung meiner Kräfte,  
daß zwar die Stimme sich erhob, doch ehe  
sie noch geformt hervortrat, mir erstarb.

Doch Beatrice läßt nicht locker:

Bald ungeduldig: «Was besinnst du dich?»  
sprach sie. «Gib Antwort...»

Jetzt endlich geschieht es:

Aus Furcht und aus Verwirrung rang sich mir  
ein «Ja» so kleinlaut von den Lippen, daß  
man schauen mußte, um es zu verstehen.

Das Mühsame dieser Sprachwerdung veranschaulicht Dante in einem ausführlichen Bild:

Wenn von zu großer Spannung an der Armbrust  
beim Schuß die Sehne und der Bogen springen,  
dann fährt der Bolzen weniger scharf ins Ziel:  
so knickte mich der allzu harte Druck,  
und Tränen sprudelt' ich und Seufzer vor,  
und die erschlaffte Stimme stockt' am Ausgang.

«Im ‚Ja‘, das Dante endlich hervorbringt», sagt Remo Fasani, «offenbart sich nichts weniger als das Drama der Wortwerdung. An diesem Punkt gleicht sich die Sprache völlig der Stimme an, und mit der Stimme tritt sie ins Sein. Mit andern Worten: an diesem Punkt unterscheidet sich die Sprache nicht mehr von der Tat.»

Und jetzt kann das Eigentliche geschehen. Im Gesamtbericht über Dantes Lebensschuld war die Kurve der Verirrung deutlich hervorgetreten. Wir sehen seinen Fehler im großen Umriß. Man ahnt, daß es sich bei Dantes Untreue nicht nur um die Abwendung von Beatrice und die Zuwendung zu andern Frauen handelt. Der Punkt der Verirrung liegt viel tiefer. Auf ihn wird nun der Scheinwerfer gerichtet.

Eindringlich und ungeduldig fragt Beatrice:

In dem von mir beschwingten Streben,  
das liebend dich zum guten Ziele trieb —  
und höhern Wunsch als dieses gibt es nicht —  
was hast du da für Gräben, Ketten, Sperren  
begegnet, daß du so der Hoffnung dich  
entschlagen mußtest, weiter vorzudringen?

Darauf nun, vom Weinen erstickt, die Antwort Dantes:

Trügerische Lust  
am Gegenwärtigen verführte mich,  
sobald ich euer Antlitz nicht mehr sah.

*Le presenti cose* sind das Stichwort, auf das, schlagartig, die mächtige Erwiderung Beatrices erfolgt:

«Wonnigeres hat dir weder Natur noch Kunst gezeigt, als die schönen Glieder, in denen ich lebte, und nun sind sie zu Staub zerfallen. Und wenn die höchste Lust dir so zerbrach durch mein Sterben, welch sterbliches Ding vermochte dich zu ziehn in sein Verlangen? Nicht ziemte, daß deine Flügel beschwerten, mehr Wunden zu holen, kleine Mädchen und andere Kurzlebigkeit. Gelbschnäbelige Vögel gehen immer auf den gleichen Leim, voll ausgefieder-

ten wird vergeblich das Netz gespannt und der Pfeil gezückt» (Übertragung Rudolf Borchardt).

Wie nun die Erinnerung an den Tod, wie ein einschlagender Blitz, den falschen Zauber der Vergänglichkeit zerstreut, kommt eine unerwartete Schlußwendung:

So wie die Kinder lautlos und beschämmt  
die Augen niederschlagen, hören und  
die eigne Schuld erkennen und bereuen,  
so stand ich da. Und sie versetzte: «Wenn  
was du gehört, dich schmerzt, so heb den Bart  
und laß noch mehr dich schmerzen, was du siehst.»  
Es läßt sich mit geringrem Widerstand  
ein wetterharter Eichbaum wohl entwurzeln  
vom Sturm aus Norden oder Afrika,  
als ich auf ihr Gebot das Kinn erhob;  
und wie sie «Bart» verlangte für Gesicht,  
bemerkt' ich wohl den Stachel in den Worten.

Nichts bleibt Dante erspart. Er möchte wie ein gemaßregeltes Kind in den Boden versinken. Doch da mahnt ihn Beatrice an seinen Bart, an das Zeichen seiner Männlichkeit. Es ist, als ob sie damit sagte: «Sei ein Mann und höre auf zu heulen. Wage es, mir ins Gesicht zu sehen.» Wie schwer es ihm ist und wie sehr ihn das «Gift» ihrer Anspielung schmerzt, zeigt das Bild des Baumes, den ein Sturm entwurzelt. Doch nun steht er ihr gegenüber:

Selbst unterm Schleier und am Ufer drüben  
erschien sie mir noch schöner als dereinst,  
da sie leibhaftig alle überstrahlte.  
Wie Nesseln brannte mich die Reue jetzt,  
und alles, was mich einst gefangen hielt,  
je mehr ich's liebte, haßte ich es nun.  
So scharf ans Herz griff mir die Selbsterkenntnis,  
daß ich zusammenbrach.

Hier kommen die Linien zusammen, die am Anfang des Purgatorio nebeneinanderliefen: das von Casella gesungene Liebeslied und Catos strenge Mahnung zur Buße. Der Psalm vom Auszug aus Ägypten bekommt nun seinen vollen Sinn, seine menschliche Erfüllung. Das Liturgische ist ganz eingegangen in die Substanz der Existenz.

Es geht hier um das Tiefste, was ein Mensch erfahren kann: um die Ablösung von allem, was den Menschen äußerlich bindet und ihn hindert, aus innerem Antrieb zu leben. Das ist der Sinn des Auszugs aus Ägypten, dem Lande der Fremdherrschaft. Diese Befreiung kommt nur durch das Aufsichnehmen der Sterblichkeit. Darum spricht Beatrice so eindringlich von ihrem Tod.

Indem der Mensch im Anblick des Todes dem Verhaftetsein an das Äußere abstirbt, wird das Irdische nicht entwertet, noch das Schöne verneint; im Gegenteil: es ist immer nur von Schönheit die Rede, und in den Versen, in denen Beatrice von ihren schönen Gliedern spricht, «die nun in der Erde zerfallen», klingt die tiefe Trauer nach über die Vergänglichkeit alles Kreatürlichen. Das Gefährliche an den kleinen Mädchen, denen sich Dante hingegeben hat, ist nicht das böse Fleisch, sondern das Kurzschlüssige, Kurzlebige: der «breve uso» — der rasche Verbrauch. Was Beatrice ihrem Freund vorwirft, ist, daß er sich von Dingen verführen läßt, «die das, was sie versprechen, nicht halten können».

Das ist das eine, was der Anblick des Todes weckt. Aber noch wichtiger ist ein weiteres. Beatrice spricht von den Gräben, Sperren, Ketten, die Dante verhindern, vorwärtszudringen — *di passare innanzi*. Das Sinnliche ist nicht als solches schlecht, sondern als das, was den Menschen gefangenhält, was seine Flügel nach unten drückt und den Schwung seiner Verwirklichung hemmt. Angesichts dieses unaufhaltsamen Flügelschwunges enthüllt das Bild des Vogels seinen Sinn, wie es auch von nun an das ganze Paradies metaphorisch beleben wird. Die Begegnung mit Beatrice erweist sich als Gegenstück zur Begegnung mit Francesca da Rimini, die auch von zarten Vogelvergleichen beschwingt und umflattert war; doch bei Francesca wiegt das Richtungslose und Verlorene der Bewegung vor, während hier das Grundmotiv die Richtung von oben nach unten, von unten nach oben ist: das tödliche Walten der Schwerkraft (*gravar le penne in giuso*) und der befreiende Höhenflug des Geistes (*ben ti dovevi... levar suso*). Angesichts des Todes erwacht das Bewußtsein von der unendlichen Transzendenz des Lebens, die sich in Jahrmillionen von Stufe zu Stufe durch richtungssuchendes Tasten — «un tâtonnement dirigé», wie Teilhard de Chardin sagt — in der emporgestaffelten Reihe der Lebewesen den Weg nach oben gebahnt hat und im Menschen zum wissenden Gewissen, zum innern Kompaß der Seele wurde, dessen zitternde Nadel die Richtung weist, indem sie vom Gravitationszentrum des Universums angezogen wird — von «der Liebe, die bewegt / die Sonne und die andern Sterne».

Aber noch ein weiteres wird klar. Beatrice spricht nicht von irgend einem Tode, sondern von dem ihrigen. Wir treten da ins Klima der Begegnung. Das ist der Ort, wo der Mensch wirklich wird, indem er sich dem andern stellt und auf du und du ihm Antwort gibt. Die Konfrontation des Menschen mit seinem Nächsten wird zur Keimzelle der Gesellschaft, die sich ausweitet zur Menschheit.

Die Wirklichkeit der Begegnung überfällt den Dichter mit solcher Wucht, daß er widerstrebend, Schritt um Schritt, in die Enge und Angst dieses Bekennenntnisses hineingezogen wird. Und auch wir vergessen immer wieder, wer hinter dem Ganzen steht; wir nehmen Beatrice ernst und ärgern uns vielleicht, daß sie so streng mit ihrem Geliebten verfährt, und denken nicht daran, daß

es Dante selber ist, der das Wort führt und mit sich ins Gericht geht. Der das Wort führt, sagten wir; sollte es nicht vielmehr heißen: *der vom Wort geführt wird?*

Die Dichtung steigt hier auf eine neue Ebene. Sie hat einen Sinn, der über das bloß Dichterische hinausgeht. Es ist nicht ein Vorgang, der bildhaft vor uns Zuschauern abläuft. Hier geschieht etwas. Es kommt auf uns zu. Ein Mensch tritt uns entgegen. Nicht eine erdichtete Gestalt, sondern der geschichtlich bezeugte Bürger von Florenz, der sich mit seinem Namen zu erkennen gibt: Dante Alighieri. Er spricht uns an: «Ihr, die ihr meine *Vita Nuova* gelesen habt, vernehmt, es ist nicht wahr, was ich von meiner Liebe zu Beatrice erzählt habe, seht, was ich in Wirklichkeit für ein Mensch bin.» Das ist Dichtung, die existentiell wird. Ein Dialog geschieht, ein Pakt wird von Mann zu Mann mit uns geschlossen, wir treten hier ins Offene der Gemeinschaft, Offenbarung wird uns zuteil.

Die Begegnung mit dem andern wird in der Wortwerdung zum Ort der Transzendenz. Transzendenz bedeutet «über sich hinausgehen» — «Apprenez que l'homme passe infiniment l'homme», sagt Pascal —, aber Transzendenz bedeutet auch, daß der Mensch vor einer Wirklichkeit steht, die über ihn hinausgeht. Darum fügt Pascal hinzu: «Ecoutez Dieu.» Die Begegnung mit Beatrice ist auch der Zugang zum Paradies.

Wenn wir den bisherigen Weg überblicken, wird uns klar, welch geschichtlich bedeutungsvoller, uns selber in unsrer Substanz treffender Vorgang sich durch das ganze Purgatorio abgespielt hat. Zwei getrennte Elemente — das Heilige der Liturgie und der harte Realismus der menschlichen Beziehung — sind zum Einklang gekommen. Es ist daraus keine Mischung entstanden. Das Heilige ist nicht weniger heilig und das Menschliche nicht weniger menschlich als vorher. Beides ist erst recht sich selber geworden dadurch, daß es dem andern begegnet ist. «Und das Wort ward Fleisch und wohnte unter uns...» Erst jetzt wird uns bewußt, wie bedeutsam es ist, daß alles, was wir erlebten, sich im Sprechen abspielte, im Wort zum Ausdruck kam. Menschwerdung geschieht in der Sprachwerdung. Die Sprache ist die Urform des Liturgischen.

Was geschieht nämlich, wenn ich das Wort «Brot» sage? Das gleiche, worauf Jesus hinwies, als er das Brot brach: ich löse mich vom gelebten Leben, ich nehme Abstand vom Handgreiflichen, ich opfere den unmittelbaren Genuß — denn man kann das Wort «Brot» nicht essen.

Das ist das Negative an diesem Vorgang. Husserl spricht von der «Vernichtung der Welt», Sartre von der Vernichtung des Seins, «la néantisation de l'être».

Die positive Seite aber ist, daß ich durch das Wort in einen Sinnzusammenhang eintrete, der das Ganze der Zeit und des Raumes umfaßt. Grammatik ist das liturgische Tor zur Existenz. Durch die Deklination von Einzahl und Mehrzahl vermittelt sie den Einklang des Einzelnen mit dem Vielfältigen, des

Einen mit dem Ganzen, was die Grundformel aller Philosophie und Poesie ist. In der Konjugation des Verbes bekommen wir das Zeitproblem in den Griff. Wir erfahren das wunderbare, oft tragische, immer schicksalhafte Fließen von Vergangenheit durch Gegenwart in Zukunft, mit allen Spielformen von Realität und Irrealität, von Tatsächlichkeit und Wunschdenken, von Indikativ und Imperativ. Nicht nur das: die liturgische Weihe der Sprache verwandelt den nichtumkehrbaren Zwang der Zeit in das beseligende In-sich-Kreisen der von allen äußerer Bindungen befreiten rhythmischen Form.

Und noch das Allerschönste: die persönlichen Fürwörter führen zur Begegnung von Ich und Du, lassen sie aber nicht allein, sondern holen sie durch die Anwesenheit des Dritten aus der Verführung der magischen Zweisamkeit in die All-Einigkeit der Welt und der Menschheit.

Sprache ist Anruf und Antwort, Lüge und Bekenntnis, Fluch und Gebet, Wortbruch und Verpflichtung.

Und aus Jahrmillionen abgrundtiefer Menschheitserfahrungen steigen die liturgischen Urbegriffe von Schuld und Sühne, Opfer und Umkehr, Richtung und Gericht, Verlorenheit und Verdammung, Erlösung und ewigem Leben.

Wohin sollen uns die grammatischen Erörterungen führen? Was hat das alles mit unserm Thema, mit Dante, mit uns selber zu tun?

Auf diese Fragen kann etwas äußerst Aufhellendes, den Zweifler Beschwichtigendes geantwortet werden.

Es gibt heute Dantekenner und Danteleser, die wohl ergriffen sind von der Sprachgewalt, mit welcher der Dichter Menschen und Schicksale vor uns hinstellt, die aber kleinmütig zugeben, daß unser heutiges Denken fernab von der mittelalterlichen Welt Dantes liegt und daß wir uns nur mühsam durch einen Ruck in seine Anschauungsweise zurückversetzen können, indem wir sozusagen unsre Uhren um sieben Jahrhunderte nachstellen.

Dem ist nicht also.

Es tritt heute ein Denken hervor, das gerade aus dem, was uns am nächsten liegt, aus der Sprache, die wir sprechen, aus den menschlichen Beziehungen, in denen wir leben, die Grundzüge eines neuen Erkennens herausliest, die genau in den gleichen Linien verlaufen, wie wir nur allgemein andeuten konnten, die bei Dante in unnachahmlicher Reinheit ans Licht kommen.

Es sind erstaunliche Zusammenhänge, die sich aus der wechselseitigen Erhellung der zwei Wissenschaften, der Wissenschaft von der Sprache, der Linguistik, und der Wissenschaft von den menschlichen Beziehungen, der Anthropologie, ergeben, Zusammenhänge, die sich aus dem Zusammenwirken eines Linguisten wie Roman Jakobson und eines Anthropologen wie Claude Lévi-Strauß, um nur diese zwei zu nennen, vor unsren Augen entfalten.

Von hier aus fällt ein Licht auf Dante, das ihn realer und aktueller als je erscheinen läßt, so daß es kein menschlicheres Geschäft gibt, als sich mit ihm zu befassen, wozu es aber eines dreifachen Genaunehmens bedarf: ein Genauneh-

men der Sprache, ein Genaunehmen der menschlichen Beziehungen und ein Genaunehmen des Gewissens, durch das uns Gott im Blick auf das Ganze der Menschheit Schritt für Schritt, wie er es bei Dante tat, zu unsrer wahren Bestimmung führt.

#### *Literaturnachweis*

Zur neueren Dantedeutung: G. Getto, «Lettture dantesche», Firenze 1962; Charles Singleton, «Introduzione alla *Divina Commedia*», Napoli 1961; Th. Spoerri, «Dante und die europäische Literatur», Stuttgart 1963; Remo Fasani, «Il Poema Sacro», Firenze 1964; Fredi Chiappelli, «Introduzione alle Opere di Dante Alighieri», Milano 1965. Zum Zusammenhang von Linguistik und Anthropologie: Roman Jakobson, «Selected Writings I», 's-Gravenhage 1962, «Essais de Linguistique générale», Paris 1963; Claude Lévi-Strauß, «L'Analyse structurale en linguistique et en anthropologie», in «Word» 1945, «Introduction à l'œuvre de Marcel Mauß» in «Sociologie et Anthropologie», Paris 1950. Dazu die Diskussion zur «Pensée sauvage» in «Esprit», Nov. 1963; Edmond Ortigues, «Le discours et le symbole», Paris 1963; R. Barthes, «Eléments de sémiologie» in «Communications», Paris 1964. — Wo nichts anderes vermerkt ist, stammt die Übersetzung von Karl Voßler, Atlantis Verlag, Berlin 1942.

## Der Gesang der Hoffnung

### PARADISO XXV

GIOVANNI GETTO

Die Stimme der irdischen Hoffnung eröffnet mit eindrücklichen Worten diesen Gesang, der einer anderen und höchsten, der christlichen Hoffnung gewidmet ist. Der romantische Kontrast scheint der tiefsten und leidenschaftlichsten Menschlichkeit des Dichters zu entspringen, der auf der Pilgerfahrt durch die Unendlichkeit des Himmels den Erdboden nicht vergessen hat, der auf die Unsterblichkeit und den Ruhm ausgerichtet ist, die Gottes erlösende Gnade gewährt, und der doch auch um ein anderes Überleben und einen anderen Ruhm besorgt bleibt, welche die Gunst der Welt zuerkennt. Dieser Kontrast bietet dem Interpreten den schwer zu umgehenden Vorwand, bei einem der eindrücklichsten und volkstümlichsten Bilder von Dantes Autobiographie, die der *Divina Commedia* anvertraut wurden, zu verweilen. Es ist vielleicht das be-